

Hermann Kappelhoff
Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der
Empfindsamkeit.

Verlag Vorwerk 8, Berlin 2004.

Einleitung

In unserem Jahrhundert des Verschwindens ist das eigentliche Thema des Kinos die Seele – ihr bietet es eine umfassende Zuflucht. Dies ist, so glaube ich, der Schlüssel zu der Sehnsucht, die es ausdrückt, und zu dem Reiz, den es für uns hat.

John Berger

Künstliche Emotionalität – Der Raum animierter Gefühle

Anders als etwa den berühmten Graugänsen der Verhaltensforschung ist es der menschlichen Spezies eigen, daß nicht das Kind, sondern die Erwachsenen durch die erste Begegnung mit ihrem Nachwuchs nachhaltig geprägt werden. Im Fall der glücklichen Familie macht das Neugeborene kurzen Prozeß mit den Egoismen und läßt aus wilden Jugendlichen liebevoll sorgende Eltern werden. Diese Ursprungskonstellation menschlicher Liebesfähigkeit steht am Anfang von A.I. – Artificial Intelligence (2001), dem jüngsten Film Steven Spielbergs. Doch ist der kleine David (Haley Joel Osment) bereits ein großer Junge und seiner Mutter nur deshalb gegeben, um sie über den Verlust ihres leiblichen Sohnes zu trösten, der nach einem Unfall nicht mehr aus dem Koma zurückgekehrt ist. David ist ein Roboter, eine Tröstungsmaschine, ein gefühlserzeugender Automat, eine Kindsimulation von solch bestechender Prägnanz, daß die Mutter sehr bald einem hypnotischen Liebeswahn verfällt. Als das leibliche Kind wider Erwarten aus dem Koma erwacht, hat es die Liebe seiner Mutter an den mechanischen Konkurrenten verloren - oder fast, denn schließlich triumphiert das Realitätsprinzip. Statt aber, wie es die Vorschrift verlangt, David verschrotten zu lassen, setzt die Mutter ihn im dunklen Wald aus.

Mit dieser Wendung ins Märchenhafte beginnt der kleine David nun auch die Gefühle des Kinopublikums durcheinander zu bringen. Ist er doch alles andere als eine Maschine, nämlich der Schauspieler Haley Joel Osment, der mit dem Film *The sixth Sense* (1999) den Typus des Hollywood-Kinderstars reanimierte. Tatsächlich spielt er den verlassenen Androiden mit hoher Präzision als ein blechernes Kindchenschema, das dem Publikum gerade nicht suggeriert, es habe ein lebendiges Kind vor sich. Und doch dürfen wir annehmen, daß das Publikum Gefühle mobilisiert, als begegnete ihm ein hilflos umherirrendes Kind.

Was ist das für ein Publikum, das einem jugendlichen Schauspieler, der einen Automaten spielt, Gefühle entgegenbringt, ohne im strengen Sinne getäuscht zu sein? Wenn es schließlich weint, sind seine Tränen ohne Zweifel physisch real, und doch sind sie nicht weniger artifiziell als die Intelligenz des Protagonisten.

So gesehen reflektiert der Film im ersten Teil eine Grundfrage bürgerlicher Subjektivität: Was ist das lebendige "menschliche" und "mitmenschliche" Empfinden, wenn sich dieses Empfinden nicht nur im hohen Maße täuschen läßt, sondern selbst noch auf Täuschungen

und Illusionen gründen kann? Zahlreich sind daher die Vorbilder des kleinen David: Puppen, Statuen und Automaten, deren Leben darin besteht, lebendige Gefühle zu erzeugen.

Nach dem kurzen Prozeß der Initialisierung der Mutterliebe folgt die lange Geschichte der Menschwerdung der Maschine: Wie entsteht in einer Folge von Rückkopplungen aus dem Objekt einer mehr oder weniger aufkotroyierten Liebe ein empfindendes Wesen? Wie alle Märchen ergibt der Film am Ende eine Parabel vom Erwachsenwerden: David flieht in hellen Vollmondnächten vor dunklen Männern, durchquert die Schauerwelt einer Heavy-Metal-Gothic-Party, reist in das Las Vegas monströser Sexualphantasien, um nach einer blauen Fee zu suchen, die ihn in einen vollwertigen Menschen verwandelt. Am Ende wird er sie finden, eine Holzpuppe auf dem Grund des Meeres, mit einem aufgemalten Lächeln, umschleiert von wogendem Plankton. Auch die blaue Fee ist nur ein Dummy aus dem Vergnügungspark einer untergegangenen Welt, die unsere Gegenwart bezeichnet, versunken im Meer, erstarrt in ewigem Eis. Doch da David eine Maschine ist, blickt er höchst aufmerksam und erwartungsvoll in das Gesicht der Puppe; er, der Android, das Kind, wartet bis ans Ende der kommenden Eiszeit.

A.I. ist wie andere Spielbergproduktionen auch ein Film über die Erinnerung an die Unendlichkeit der Kindheit, die jeder Erwachsene in sich trägt. Dem Kind nämlich ist die Zeit eine Ansammlung von Ewigkeiten, die Stunden des Wartens so gut wie die Unzählbarkeit zukünftiger Tage. Was immer es erwartet, der Zustand der Erwartung läßt jede Gegenwart schier hoffnungslos anwachsen. Fragt man nach den Gefühlen des Publikums im Kino, dann steht die Erinnerung an solche Zeiterfahrungen zur Diskussion. Die künstliche Intelligenz, die David schließlich seinen Wunsch erfüllt, indem sie ihm für ein paar Stunden eine liebende Mutter schenkt, das ist die Illusion des melodramatischen Kinos, die Matrix "sentimentaler Phantasie".¹

Was man als Unterhaltungskultur bezeichnet, läßt sich in dieser Perspektive als der Versuch verstehen, die Ewigkeiten zu simulieren, die man das Glück der Kindheit nennt – eine andere Zeit als die des Alltags. Sie ginge einher mit mehr oder weniger regulierten und reflektierten Regressionsübungen, die den Riß zwischen dem Bewußtsein objektiver Zeit und den Maßen subjektiver Zeithorizonte kitten, indem sie die Leere der ersten mit den phantasmatischen Stoffen der zweiten auffüllen.² Das zu Tränen gerührte Publikum vermittelt vielleicht die genaueste Vorstellung von dieser Funktion, obwohl doch Unterhaltungskultur westlicher Prägung eine ganze Reihe anderer Manifestationen kennt. Im Lachen und Weinen, in Angst und Mitleid, in Horror und Thrill lassen sich ihre Register nach Typen der Affektion unterscheiden. In ihnen bekundet sich eine je andere Variation genußreicher Selbstaffektion, ein Verhältnis des Subjekts zu seiner leibhaften Gegenwart, die in der jüngsten Forschung als "Unterhaltung des Sensationalen" thematisiert wird.³

Von diesen Spielarten steht im folgenden das sentimentale Genießen im Vordergrund. Es verbindet sich in der gegenwärtigen Populärkultur am deutlichsten mit dem illusionsverlorenen Zuschauer im melodramatischen Kino. Doch während die Filme dieses

¹ Dieser Begriff orientiert sich zunächst an Laura Mulveys Konzept melodramatischer Phantasie als einer kulturellen Aktivität. Sie spricht von dem Melodramatischen als einer "kulturellen Phantasietätigkeit" und sucht damit die sentimentale Phantasietätigkeit als Gegenstand positiv zu fassen, ohne diesen in den Repräsentationen dieser Phantasien aufzulösen. In einem ähnlichen Sinne unterscheidet Teresa de Lauretis die "öffentliche Phantasie" von der privaten. Laura Mulvey: It will be a Magnificent Obsession, in: Melodrama. Stage Picture Screen, British Film Institute, hg. v. Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill, London 1994, S. 126-128; Teresa de Lauretis: Kino und Oper, öffentliche und private Phantasien (mit einer Lektüre von David Cronenbergs Madame Butterfly, in: Inszenierung und Geltungsdrang. Interventionen, hg. v. Jörg Huber u. Martin Heller, Zürich 1998, S. 143-164.)

² Mit Blick auf Blaise Pascal spricht Gertrud Koch von dem "divertissement", das 'die Leere füllt, die der verlorene Glaube gerissen hat': Gertrud Koch: Der kinematographische Fall der Autorität, in: Inszenierung und Geltungsdrang, hg. v. Huber u. Heller, S. 129-141, hier S. 129.

³ Vgl. dazu Ben Singer: Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts, Columbia University New York 2001.

Kinos längst nobilitiert worden sind, läßt sich dies vom sentimental Genuß seiner Zuschauer so nicht behaupten. Die selige Selbstvergessenheit – die man sich von Kracauers kleinen Ladenmädchen bis zu den weinenden Fans von Leonardo Di Caprio in Titanic (1997) meist weiblich denkt – gilt immer noch als Scheinverfallenheit, blöde Täuschungssucht und infantile Verschmelzungslust. Was man aber leichthin Identifikation und Einfühlung nennt, erweist sich bei genauem Hinsehen als eine komplexe psycho-semiotische Aktivität. Wenn die sentimentale Unterhaltung tatsächlich eine regressive Bewegung einschließt, dann wäre an der Regression eine psychische Aktivität im Feld des Symbolischen, eine spezifische Form des kulturellen Erlebens zu verstehen.

Weiblich hat man sich das sentimentale Genießen vermutlich auch deshalb gedacht, weil die konditionierte 'Mütterlichkeit' mitfühlender Zuschauer kein greifbares Ergebnis – z. B. eine moralische Erkenntnis – produziert. Tatsächlich erfüllt die Rührung im Kino das Paradox einer passiven Aktivität: Denn einerseits setzt sie voraus, daß der Rezipient von seinem Selbst- und Wirklichkeitsbewußtsein absieht, um sich einer Illusion zu ergeben (seine erste Aktivität besteht darin, die Augen vor der Realität – auch der Realität des ästhetischen Gegenstands – zu schließen); andererseits aber wird die Illusion zum Gegenstand einer Umwandlung des Bilds in eine faktische psychische Realität, die – im Idealfall – mit einem körperlichen Symptom einhergeht: den Tränen des Publikums. Im Prozeß der filmischen Wahrnehmung wird aus dem kleinen David ein "inneres Objekt" der Zuschauer. Um ein Verständnis eben dieser Umwandlungsprozesse soll es gehen, wenn im folgenden der melodramatische Film als Paradigma sentimentaler Unterhaltung diskutiert wird.

Das Schauspiel der Empfindsamkeit

Während es heute als peinlich gilt, in der Öffentlichkeit zu weinen, ist das Weinen noch in der Epoche der Empfindsamkeit ein Nachweis moralischer Begabung. Dort bezeichnet das Theater den Ort eines einfühlsamen Publikums, das sich mitfühlend den dargestellten Figuren näherte, um sich im nachempfundenen Leiden in seiner eigenen Empfindungsfähigkeit zu genießen. Damit ist die Formel eines Kulturalisationsprogramms benannt, das eng mit der Kunstform des Melodramas verbunden ist. Wenn dabei dem Weinen eine privilegierte Stellung zukommt, ist dies der geistesgeschichtlichen Konstellation geschuldet. In der Idee des mitleidvollen Weinens übersetzt das Theater der Empfindsamkeit ein ästhetisches Paradigma, das so alt ist wie die abendländische Poetik, die Katharsis, in eine wirkungsästhetische Vorstellung, auf die sich schließlich das grundlegende Konzept modernen psychologischen Denkens gründen wird, das der Regression.

Die Frage nach dem Weinen führt auf das Feld einer neuen Anthropologie, auf dem sich, so der Philosoph Plessner, Psychologie und Ästhetik um ein "Bewußtsein vom Zusammenhang ihrer Probleme" bemühen, das 'kaum über das 18. Jahrhundert hinausreiche'.⁴ Dieses Problembewußtsein manifestiere sich auch deshalb am weinenden Zuschauer, weil sich mit ihm ein "Modell von der Seele als einer Projektions- und Guckkastenbühne" verknüpfe, dem sich "das vorstellungsgebundene Lachen ungezwungener als das gefühlsgebundene Weinen" füge.⁵ In der Affektivität des Weinens artikuliere sich ein Bewußtsein der Grenze der "Repräsentation", eine Erfahrung des "Leib-Seins", die aller sprachmächtigen Vorstellung ein Ende setzt. Das Weinen sei äußeres Symptom eines Bewußtseins verlorener Integrität, ein Bekenntnis des menschlichen Subjekts zu seiner Verletzbarkeit.

So gesehen liegt zwischen dem Kind, das seine Hilflosigkeit weinend einbekennt, um an das Mitleid der Erwachsenen zu appellieren, und dem Erwachsenen, der diesen Zustand aktiv aufsucht, obwohl niemand mehr da ist, der ihn trösten könnte, der Raum des sentimental

⁴ Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941), in: ders.: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt/M. 1982, S. 201-387, hier S. 212.

⁵ Ebd.

Publikums: ein pathetisches Schauspiel, das sich, anders als die Tragödie, nicht mehr an die Götter wendet. Mit Blick auf das Theater der Empfindsamkeit ist es der Ort einer kulturellen Praxis, in der die Rührung und die Rührseligkeit des Kunstkonsumenten als Ergebnis künstlerischer Darstellungen sich durchaus selbst genügte; dokumentierten die Tränen kunstvoller Anteilnahme doch mit der Wirkung auch den Zweck der ästhetischen Veranstaltung. Sie waren das körperlich greifbare Symptom einer gelungenen Umwandlung theatraler Illusionen in reale Empfindungen.

Doch noch der Begriff, der diesen Sachverhalt fortgeschrittener Säkularisierung bezeichnet, "Verinnerlichung", führt als Konnotation den Vorwurf des Scheinhaften mit sich, der gegen das Individuationsprinzip bürgerlicher Kultur sehr bald erhoben wurde. Das Theater der Empfindsamkeit war ein Ort der Übung der Empfindungskräfte und damit aber auch – anekdotisch und seriös ist dies vielfach beschrieben – der Ort zur Schau gestellter Rührseligkeit. Selbst die Peinlichkeit, die sich heute mit den künstlich initiierten Gefühlen verbindet, verdankt sich letztlich der erfolgreichen Umsetzung der Wertvorstellungen dieser Epoche. Sie ist das Ergebnis eines "Zivilisierungsprozesses", der die Kontemplation vor dem Bild, im Konzertsaal und im Theater immer strenger reglementierte, während das Weinen, wie alle Gefühligkeit, privatisiert wurde, um sie als authentisches Empfinden gegen die zur Schau getragene Rührung abzugrenzen. Selbst ein Phänomen der neuen, säkularisierten bürgerlichen Subjektivität, hat die Emphase der Empfindsamkeit schon "den Anfang des 19. Jahrhundert nur in Gestalt eines sinkenden Kulturguts erreicht, teils als Unterstrom, teils als Gegenbild zur Romantik."⁶ In dem wirkungsästhetischen Kalkül dieses Theaters aber ist noch verbunden, was dann in der Entfaltung der bürgerlichen Kultur auseinanderfällt, populäre Unterhaltungskultur und die ästhetische Reflexivität der Kunst.

Als niederes Zerstreungsprinzip ist das sentimentale Genießen also nicht erst seit dem Kino schlecht beleumundet. Eine Ausnahme bildet das Musiktheater, das lange Zeit keinen Unterschied machte zwischen sentimentalem "melodrama" und seriösen Opern. An ihm wird zudem deutlich, daß die Privatisierung der Empfindungen mit einer zunehmenden Tabuisierung des sexuellen Untergrunds sentimentaler Phantasie verbunden ist. Die populäre Unterhaltung beharrt auf dem unmittelbaren Genuß des Publikums, dessen erotische Grundierung um so mehr in den Vordergrund tritt, je angespannter das Verhältnis bürgerlicher Zuschauer zur Sexualität wird. Thomas Mann hat in seiner Erzählung *Wälsungenblut* diese Verstrebung der sentimental Phantasie mit einer Phantasie des Sexuellen veranschaulicht, die sich mehr und mehr geheimnisvoll gibt. In süffisanten Ton sind die verbotenen sexuellen Wünsche eines Geschwisterpaars verschränkt mit der Beschreibung der Szene des sich enthüllenden Inzests in Wagners *Walküre*, bis schließlich ununterscheidbar wird, ob metaphorisch von dem Paar im dunklen Raum oder von dem Bühnengeschehen als einer pompösen Metapher des Geschlechtsakts die Rede ist.

"Es war schon spät, schon still. Sie stiegen die Freitreppe empor, warfen ihre Überkleider auf Wendelins Arm, verweilten eine Sekunde nebeneinander vor einem hohen Spiegel und traten durch die kleine Logentür in den Rang. Das Klappen der Sessel, das letzte Aufbrausen des Gesprächs vor der Stille empfing sie. In dem Augenblick, da der Theaterdiener die Samtlehnsessel unter sie schob, hüllte der Saal sich in Dunkelheit, und mit einem wilden Akzent setzte drunten das Vorspiel ein.

Sturm, Sturm ... Auf leichte und schwebend begünstigte Art hierher gelangt, unzerstreut, unabgenutzt von Hindernissen, von kleinen verstimmenden Widrigkeiten, waren Sigmund und Sieglind sofort bei der Sache. Sturm und Gewitterbrunst, Wetterwüten im Walde. Der rauhe Befehl des Gottes erschallte, wiederholte sich, verzerrt vor Zorn, und gehorsam krachte der Donner darein. Der Vorhang flog auf, wie vom Sturm auseinandergeweht. Der heidnische Saal war da, mit der Glut des Herdes im Dunklen, dem ragenden Umriß des Eschenstammes in der Mitte. Sigmund, ein rosiger Mann mit brotfarbenem Bart, erschien in

⁶ Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 462.

der hölzernen Tür und lehnte sich verhetzt und erschöpft gegen den Pfosten. Dann trugen seine starken, mit Fell und Riemen umwickelten Beine ihn in tragisch schleppenden Schritten nach vorn. Seine blauen Augen unter den blonden Brauen, dem blonden Stirngelock seiner Perücke, waren gebrochenen Blicks, wie bittend, auf den Kapellmeister gerichtet; und endlich wich die Musik zurück, setzte aus, um seine Stimme hören zu lassen, die hell und ehern klang, obgleich er sie keuchend dämpfte. Er sang kurz, daß er rasten müsse, wem immer der Herd gehöre; und beim letzten Wort ließ er sich schwer auf das Bärenfell fallen und blieb liegen, das Haupt auf den fleischigen Arm gebettet. Seine Brust arbeitete im Schlummer.

Eine Minute verging, ausgefüllt von dem singenden, sagenden, kündenden Fluß der Musik, die zu den Füßen der Ereignisse ihre Flut dahinwälzte ... Dann kam Sieglinde von links. Sie hatte einen alabasternen Busen, der wunderbar in dem Ausschnitt ihres mit Fell behangenen Musselinkleides wogte. Mit Staunen gewahrte sie den fremden Mann; und so drückte sie das Kinn auf die Brust, daß es sich faltete, stellte formend die Lippen ein und gab ihm Ausdruck, diesem Erstaunen, in Tönen, die weich und warm aus ihrem weißen Kehlkopf emporstiegen und die sie mit der Zunge, dem beweglichen Munde gestaltete ...

(...) Dann betrachteten sie einander mit einem ersten Entzücken, einem ersten, dunklen Erkennen, schweigend dem Augenblick hingegeben, der unten als tiefer, ziehender Sang ertönte ...

Sie brachte ihm Met, berührte zuerst das Horn mit den Lippen und sah dann zu, wie er lange trank. Und wieder sanken ihre Blicke ineinander, wieder zog und sehnte sich drunten die tiefe Melodie ... Dann brach er auf, verdüstert, in schmerzlicher Abwehr, ging, indem er seine nackten Arme hängen ließ, zur Tür, um sein Leid, seine Einsamkeit, sein verfolgtes, verhaßtes Dasein von ihr fort, zurück in die Wildnis zu tragen. Sie rief ihn, und da er nicht hörte, ließ sie sich rücksichtslos, mit erhobenen Händen, das Geständnis ihres eignen Unheils entfahren. Er stand. Sie senkte die Augen. Zu ihren Füßen sprach es dunkel erzählend von Leid, das beide verband. Er blieb. Mit gekreuzten Armen stand er vor dem Herd, des Schicksals gewärtig."⁷

"Senta-Sentimentalität" nannte Nietzsche eine solche Verstrebung von Zuschaueremotion und Bühnendarbietung, und man wird deshalb seine Polemik gegen die hohe Kunst der Ästhetik des "interesselosen Wohlgefallens" nicht umstandslos für die "Rauschtechniken der Unterhaltungskultur" in Anspruch nehmen können.⁸ Das Musiktheater des 19. Jahrhunderts ist zunächst vor allem Beispiel einer ästhetischen Praxis, der die Aufspaltung in "höhere Gefühle" und sentimentale Rührseligkeit, in gehobene Moral und niederes Gefühlspathos genauso widerstrebte wie dem Theater der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert und dem klassischen Hollywoodkino im 20. Jahrhundert. Was sich auf dieser Linie an ästhetischer Übung und kultureller Praxis abzeichnet, ist deshalb mit der Dichotomie von U- und E- Kultur weder diskriminierend noch – in der parteiischen Umkehrung – emphatisch zu fassen. Der dunkle Raum des Publikums, wie ihn Thomas Mann ironisch distanzierend an der Oper Wagners thematisiert, dieser Raum künstlich animierter Emotionen, medialer Affektionen und theatral instruierter Begierden, bezeichnet die 'bürgerliche Seele' in ihren realen Möglichkeiten weitaus genauer als das "höhere Gefühl" der klassischen Ästhetik oder die emphatische Feier einer im Namen der Populärkultur agierenden Propaganda befreiter Sinnlichkeit. Manns Erzählung läßt zwischen dem Licht der Bühne und dem Dunkel des Zuschauerraums – zwischen innerem Erleben und äußerer Wahrnehmung, sinnlicher Sensation und symbolischem Verstehen, Selbstexaltation und Selbstverlust, zwischen dem rationalen Kalkül künstlicher Darstellungen und den affektgeladenen lebendigen Körpern – eine Zone des Übergangs entstehen, in der die "triebhafter Natur" der bürgerlichen Seele als kunstvoller Effekt erkennbar wird. Deshalb ist dieser "dunkle Raum" intimer

⁷ Thomas Mann: Wälsungenblut, in: ders.: Erzählungen, Bd. 1, Frankfurt/M. 1984, S. 289-312, hier S. 302f.

⁸ Vgl. Norbert Bolz: Theorie der neuen Medien, München 1990.

Selbstbezüglichkeit zugleich wesentlich ein öffentlicher Raum, der eine deutliche Verbindung zu den Orten ritueller Versammlung und Vergemeinschaftung bewahrt. Einerseits verschwindet darin der individuelle Zuschauer, wird zum unkenntlichen Teil eines Resonanzkörpers, dem "Publikum", andererseits ist er im affektiven Getroffensein exponiert in seiner leibhaften Präsenz; er erfährt sich wie persönlich angerührt. Der dunkle Raum bewahrt durchaus ein Moment ritueller Exaltation, der die "Schauspiele der Empfindsamkeit"⁹, seien es die des Theaters, die der Oper oder die des Kinos, von anderen Formen sentimentaler Unterhaltung (etwa dem Lesen sentimentaler Romane und dem Anschauen von TV-Melodramen) unterscheidet.¹⁰ Er bildet die Grundlage einer sich in ihrer Sinnlichkeit und Affektivität selbst genießenden Subjektivität. Insofern ist die bürgerliche Seele ein Kunstprodukt des 18. Jahrhunderts und zugleich die Basis einer ebenso vielfältigen wie in ihren Wirkungen existentiellen kulturellen Praxis der Subjektivierung lebendiger Individuen.

In diesem Sinn steht die Frage nach dem sentimental Genießen im Mittelpunkt dieser Arbeit; deren Ziel ist es, den "dunklen Raum", wie ihn Thomas Manns Erzählung entwirft, analytisch zu fassen. Sie versteht sich dabei nicht historisch rekonstruierend, sondern geht aus von dem, was sich in der zeitgenössischen Kultur als ein solcher Raum darstellt: dem melodramatischen Kino. Das meint allerdings weniger das Genre des klassischen Hollywoodkinos denn die Frage nach einer spezifischen Struktur ästhetischer Erfahrung: Es meint Filme wie A.I. – Artificial Intelligence oder The sixth Sense.

Zur Theorie des Filmmelodramas

Wenn John Berger von der Sehnsucht nach der Seele spricht, die das Kino ausdrücke und die seinen Reiz ausmache, dann bezeichnet er den gegenwärtigen Ort dieser Praxis.¹¹ Doch handelt die Geschichte des "Jahrhunderts des Kinos" nicht nur vom Verschwinden der 'bürgerlichen Seele', sondern mindestens ebenso von der Globalisierung der Praxis ihrer Kultivierung. Noch immer wähnt sich der weinende Zuschauer auf dem Gipfel seiner Subjektivität, auch wenn er innerste Gefühle mit einem Publikum teilt, das regelmäßig nach Millionen zählt und sich über alle Erdteile verstreut.

Stets hat man die Wirkungsmacht des Kinos mit der emotionalisierenden Kraft kinematografischer Darstellung erklärt und die scheinbar unmittelbare Affektivität seiner Kompositionen betont. Sei es, daß man darin eine Nähe zur Macht der Musik oder zum illusionistischen Potential des synästhetischen "Gesamtkunstwerks" entdeckte, sei es, daß man die identifikatorische Struktur, die das Gefühl des Zuschauers involvierenden Dramaturgien kritisch analysierte oder daß man in der gesteigerten Affektivität das Grundprinzip moderner Medienformate erkannte. In seiner emotionalisierenden Kraft hat das Kino die grundlegende melodramatische Ausdrucksform des 20. Jahrhunderts hervorgebracht.

Entsprechend verknüpft Peter Brooks, dessen Schrift "The Melodramatic Imagination" (1976) die wissenschaftliche Diskussion um das Melodrama immer noch entscheidend prägt, seine Überlegungen zur Rolle der Musik mit dem Hinweis, daß der Stummfilm mit der engen Verbindung zwischen Schauspiel und Musik die Erbschaft des Bühnenmelodramas des 19.

⁹ Ich werde im folgenden vom 'Schauspiel der Empfindsamkeit' in der Doppeldeutigkeit einer systematischen und einer historischen Bezeichnung sprechen, im Unterschied zum 'Theater der Empfindsamkeit', womit ausschließlich der historische Gegenstand bezeichnet ist. Die semantische Funktion dieser Differenz wird im Verlauf der Arbeit zu entfalten sein.

¹⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Theater im Prozeß der Zivilisation, Tübingen/ Basel 2000, S. 70f.

¹¹ Vgl. John Berger: Was ist Film? Every time we say Goodbye, in: Lettre International, Nr. 61 (Frühjahr 1991).

Jahrhunderts angetreten habe.¹² Und Thomas Elsaesser schreibt in einem Aufsatz von 1972 – der für die filmtheoretische Diskussion um das Kinomelodrama ebenso wegweisend war wie die Arbeit von Peter Brooks für die literaturwissenschaftliche Forschung – dem Genrekino Hollywoods per se die wesentlichen Strukturmerkmale des Melodramatischen zu.¹³ Daß solche Überlegungen en passant angestellt werden und nur beiläufiger Erwähnung wert sind, zeugt von der Evidenz, mit der im Alltagsbewußtsein das Kino mit einer primär emotionalisierenden Darstellungspraxis verbunden wird.

So wie Peter Brooks einen Film von D. W. Griffith als eingängiges Beispiel benutzt, um die Dramaturgie des Bühnenmelodramas zur Zeit der Französischen Revolution zu erläutern, hat Sergej Eisenstein die Filme von Griffith als Fortsetzung des sentimentalen Romans des 19. Jahrhunderts begriffen – freilich, um deren melodramatische Konzeption polemisch zu kritisieren.¹⁴ An Griffith' Filmen, an deren Montageform, wird tatsächlich eine Dimension des kinematografischen Bilds evident, die mit dem vielzitierten Wort des Regisseurs Douglas Sirk zur melodramatischen Formel des Kinos wurde: "motion is emotion". Angesprochen ist sie ebenso im deutschen Synonym für Empfinden: Bewegt- und Gerührtsein. Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. Es hat den Anschein, als sei die Rührung, das emotionale Bewegt-Sein des Zuschauers nicht eine einfache Reaktion auf das dargestellte Geschehen, sondern unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematografischen Bewegungsbilder in seiner Wahrnehmung, seiner Affektion. So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft. In der Konsequenz dieses Gedankens, der sich mit Blick auf die Film- und Medientheorie durchaus vertreten läßt,¹⁵ ist aber umgekehrt auch die Affektbewegung selbst als ein objektiver äußerer Vorgang, das subjektive Empfinden des Zuschauers als ein medial vermitteltes, ästhetisches Konstrukt und nicht als psychologisches Phänomen zu beschreiben. Auch ein Blick auf die Entwicklung gegenwärtiger Filmtheorie macht deutlich, welche Bedeutung der melodramatischen Darstellung für das Kino zukommt. Hat doch das Filmmelodrama in der Diskussion der letzten drei Jahrzehnte durchgehend eine paradigmatische Funktion in der Theoriebildung übernommen. Als Genre des klassischen Erzählkinos ist es zum exemplarischen Gegenstand unterschiedlichster Ansätze geworden, die sich grob in drei Richtungen unterscheiden lassen: die filmanalytische Frage nach den poetischen Regeln des Genres, die ideologiekritischen bzw. diskursanalytischen Ansätze der feministischen Filmtheorie, die nach der Vorbestimmtheit des kinematografischen Blicks fragen, und die kulturtheoretischen Ansätze, die das Melodrama als Form sensationalistischer Unterhaltung oder kultureller Phantasiearbeit untersuchen. In jüngster Zeit, unter dem Eindruck der 'Cultural Studies', wird das Melodramatische als

¹² Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven/ London 1976.

¹³ Elsaessers bereits 1972 erschienener Aufsatz "Tales of Sound and Fury" entwirft einen filmtheoretischen Ansatz, der eine ähnliche Denkfigur wie Brooks entwickelt. Thomas Elsaesser: *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, in: Monogram, Nr. 4 (August 1972). Leicht gekürzt und überarbeitet in: *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, hg. v. Christine Gledhill, London 1987, S. 43-69. Eine Übersetzung dieser Fassung in: Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film, hg. v. Christian Cargnelli, Michael Palm, Wien 1994, S. 93-128.

¹⁴ Sergej M. Eisenstein: *Dickens, Griffith und wir*, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze*, m. e. Einführung v. R. Jurenew, Berlin 1960, S. 157-229.

¹⁵ Darauf deutet bereits der berühmte Text von Georg Lukács: *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino* (1913), in: *Theorie des Kinos*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M. 1982, S. 142-148, hier S. 146; sowie die frühe Theorie Hugo Münsterbergs. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996; aber auch die aktuelle Diskussion um ein Kino der Attraktion und der Sensation. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde in: Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, hg. v. Thomas Elsaesser u. Adam Barker, London 1990.

diskursives Aggregat begriffen, das sich in unterschiedlichen Künsten und Medien realisiert und als ein grundlegendes Dispositiv westlicher Populärkultur zu begreifen ist.¹⁶

Eine breitere Diskussion des Filmmelodramas setzte in den 60er Jahren ein, zunächst aus dem Impuls heraus, unter dem Vorzeichen der Autorentheorie das traditionelle Genrekino aufzuwerten. Ein erkennbarer Stil, eine eigene Handschrift der filmischen Inszenierung des Regisseurs waren die neu zu etablierenden Maßstäbe; dabei boten die Melodramen von Douglas Sirk und anderen in ihren formalen Manierismen dieser "Politique des Auteurs" grundlegendes Material für die Thesen von der individuellen Schreibweise der Hollywoodregisseure. Mit der ideologiekritischen Wendung der filmtheoretischen Diskussion zu Anfang der 70er Jahre werden die Filme von Sirk und das Melodrama der 50er Jahre zum Ausgangspunkt einer ausgedehnten Debatte um die gesellschaftskritische Bewertung des klassischen Genrekinos Hollywoods. In den Vordergrund rückte dabei die Frage nach der Poetik des Filmgenres "Melodrama", sein Darstellungsmodus und seine spezifische Form der Bedeutungsvermittlung. Mit den Begriffen der "Verfremdung"¹⁷, des "hysterischen Textes"¹⁸ und der 'hyperbolischen Ausdrucksformen' (Elsaesser) wurden in dieser Diskussion filmanalytische Perspektiven entwickelt, die bis heute Gültigkeit beanspruchen. Auf diese Konzepte, die auf den Grundzügen der Theorie des "mode of excess" basieren, wie Peter Brooks sie für das Bühnenmelodrama entwickelt hat, stützen sich die meisten filmanalytischen Untersuchungen.¹⁹

Gemeinsam ist diesen Ansätzen, daß sie sich an einem Textbegriff orientieren, in dessen Mittelpunkt die narrative Vermittlung eines fiktionalen Handlungszusammenhangs steht. Bezogen auf dieses Modell "klassischer Narration" des Hollywoodkinos bezeichnet der Begriff ‚Exzeß‘ eine geregelte Dysfunktion, die im Raum der Diegese einen Bereich des Nicht-Sagbaren, des Nicht-zu-Erzählenden signifiziert – gleichviel ob man diesen als unterdrücktes Begehren der Figuren, als politisch-soziale Resignation oder als den Stilwillen eines Autors begreift.

Im Verlauf dieser Arbeit wird sich allerdings zeigen, daß der sentimentale Genuß für den Zuschauer eben darin besteht, das dargestellte Phantasma des melodramatischen Films als eine emotionale Bewegung zu verwirklichen, die er in den affektiven, perzeptiven und kognitiven Prozessen der filmischen Rezeption durchläuft. Diese Aktivität aber läßt sich weder außerhalb der konkreten Wahrnehmung melodramatischer Darstellungen fassen (etwa in einem medialen Dispositiv), noch sind umkehrt die Fiktionen sentimentaler Phantasie als Erzählung, Subtext oder gleichnishafter Text vom Prozeß dieses Genießens abzulösen.

Die Frage nach dem Melodramatischen des Kinos rückt eine Dimension kinematografischer Darstellung in den Mittelpunkt, die im Rahmen des Modells der klassischen Narration nicht zu begreifen ist. Will man die Logik sentimentalen Genießens erfassen, wird man die Analyse textueller Strukturen und die interpretierende Lektüre in den Zusammenhang eines Konzepts ästhetischer Wahrnehmung stellen müssen, das die zeitliche Modellierung affektiver Zustände der Zuschauer beschreibt. Eine solche Problemstellung aber führt über die vorhandenen Ansätze der Filmanalyse hinaus. Reduzieren doch die vorherrschenden

¹⁶ Vgl. hierzu Barbara Klinger: *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington/Indianapolis 1994, und die Beiträge in den Sammelbänden: *Melodrama. Stage Picture Screen*, hg. v. Bratton, Cook, Gledhill, British Film Institute, London 1994; *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*, hg. v. Michael Hays u. Anastasia Nikolopoulou, New York 1996.

¹⁷ Paul Willems: *Distanciation and Douglas Sirk*, in: *Screen*, Vol. 12, Nr. 2 (Summer 1971).

¹⁸ Geoffrey Nowell-Smith: *Minnelli and Melodrama*, in: *Screen*, Vol. 18, Nr. 2 (Summer 1977). Reprint in: *Home is Where the Heart Is*, hg. v. Gledhill, S. 70-74.

¹⁹ Peter Brooks hat den Begriff zum zentralen Topos der Melodramentheorie gemacht. Vgl. Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination*.

semiotischen, neoformalistischen oder kognitivistischen Analysen gerade die zeitliche Dimension kinematografischer Bildlichkeit auf den gleichförmigen Zeitmodus linearer Erzählung. Das leitende Paradigma ist deshalb weder der "Text" noch die "klassische Narration" im Sinne der Filmtheorie, sondern die Inszenierung des kinematografischen Bilds selbst als ein Objekt, das seiner Funktion nach dem kleinen David aus Spielbergs *A. I.* gleicht. Das kinematografische Bild wäre per se als eine mediale Form zu begreifen, die unmittelbar auf die Affektbewegung der Zuschauer durchgreift und sich einzig in der Zeit seiner Wahrnehmung verwirklicht. Die filmanalytische Frage lautet daher: Auf welche Weise verbinden sich in der filmischen Wahrnehmung semiotische Operationen mit affektiven Prozessen wie Introjektion, Projektion und Identifikation?

Ein solches Verständnis von "melodramatischer Darstellung" rückt das Kino in eine Reihe mit den anderen medialen Ausprägungen sentimentaler Unterhaltung; eine Reihe, die nicht historisch (als Entwicklung der Medien oder der Unterhaltungskultur westlicher Gesellschaften), sondern genealogisch zu begreifen ist. Sie zielt auf das Dispositiv eines sentimental Genießens, das sich in den Theorien empfindsamer Schauspielkunst abzeichnet, im Melodrama des 18. Jahrhunderts seinen paradigmatischen Ausdruck findet und noch die Inszenierung der melodramatischen Heroinnen des Hollywoodkinos prägt.²⁰

Entsprechend bildet das Fundament dieser Untersuchung eine genealogische Konstruktion, die das Prinzip melodramatischer Darstellung in einer Überblendung der filmtheoretischen Konzeption des Kinos der Gefühle mit der Theorie des Schauspiels der Empfindsamkeit, wie sie das 18. Jahrhundert entwickelt hat, zu fassen sucht. In ihr wird das 'visuelle Genießen' der Kinozuschauer mit dem Genuß des empfindsamen Publikums in Beziehung gesetzt, um das eine am anderen zu konturieren und im Dispositiv sentimentaler Unterhaltung zu vermitteln. In dieser genealogischen Perspektive läßt sich das melodramatische Kino als eine im strengen Sinne "klassische" Pathosform begreifen: Sie bezeichnet eine Darstellungsweise, in der die dargestellte Handlung das Movens einer Theatralisierung bildet, die ein Leiden, eine Leidenschaft, ein empfindendes Subjekt hervortreten läßt, das erst in der affizierenden Wirkung auf das Publikum zur Geltung kommt.²¹ Im Filmmelodrama sind denn noch die erzählten Handlungen, die Orte, die Figuren lediglich darstellende Elemente einer Imago, die sich letztlich allein im Empfinden des Publikums, als ein "Empfindungsbild"²² verwirklicht.

Wenn im folgenden vom melodramatischen Kino die Rede sein wird, ist deshalb das Filmgenre damit nur mittelbar thematisiert; im Zentrum steht vielmehr 'eine kinematografische Grundform, die den Gegenpol zum aktions- und handlungsorientierten Kino'²³ bildet und die im 20. Jahrhundert – in der Nachfolge von Theater und Oper – zum

²⁰ Historisch ist die entwicklungsgeschichtliche Linie der Schauspielkunst vielfach thematisiert, wenn auch nicht unter dem hier zu entwickelnden genealogischen Gesichtspunkt: Vgl. dazu Christine Gledhill: *Signs of Melodrama*, in: *Stardom. Industry of Desire*, hg. v. Christine Gledhill, London/ New York 1991. Andrew Britton: *Stars and Genre*, in: *Stardom*, hg. v. Gledhill. Ben Brewster, Lea Jacobs: *Theater to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford 1997.

²¹ "Als Pathos definiert Aristoteles eine Handlung des tragischen Helden, die verderben- oder schmerzbringend ist und durch die, als Grundvoraussetzung jeder Tragödie, die mit Eleos und Phobos bezeichnete tragische Wirkung im Zuschauer hervorgerufen wird." *Lexikon der Antike*, Bd. 3: Philosophie, Literatur, Wissenschaft, München 1969, S. 289. Das melodramatische Pathos ist dabei in seiner Ausrichtung an der individuellen Empfindung und der Innerlichkeit grundlegend von dem Pathos der Tragödie und der Passion zu unterscheiden.

²² Freud hat den Begriff des Empfindungsbilds in der *Traumdeutung* entwickelt. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), in: ders.: *Gesammelte Werke (G.W.)*, Bd. 2/3, Frankfurt/M. 1999, S. 327. Ich habe versucht, die psychoanalytische Konzeption mit dem Begriff des "Affektbilds" bei Deleuze in Beziehung zu setzen. Hermann Kappelhoff: *Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*, in: *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, hg. v. Theresia Birkenhauer u. Annette Storr, Berlin 1998.

²³ Vgl. Thomas Elsaesser: *Fassbinder, Lola und die Logik des Mehrwerts – oder: Nicht nur wer zahlt, zählt*, in: *Der zweite Atem des Kinos*, hg. v. Andreas Rost, Frankfurt/M. 1996, S. 53-88, hier S. 68.

Mittelpunkt sentimentaler Unterhaltungskultur wurde. Hat man mit Blick auf das Melodrama des 18. Jahrhunderts von einem "lyrischen Theater" gesprochen und damit die Form der Bühnendarstellung – und nicht wie beim "lyrischen Drama" die des Stücks – bezeichnet, wäre in diesem Sinn vom melodramatischen als einem "lyrischen Kino" zu sprechen.

Das sentimentale Genießen

Auch wenn das Genre des Filmmelodramas, seine Poetik, in dieser Arbeit nur mittelbar zur Diskussion steht, stütze ich mich in meiner Argumentation grundlegend auf die Lektüre exemplarischer Filme. Dabei ist die Analyse der textuellen Strukturen immer auf den "dunklen Raum des Publikums", auf den Wahrnehmungsprozeß der Kinozuschauer in seiner zeitlichen Struktur bezogen.²⁴ Die Filmanalysen verstehen sich als integraler Bestandteil des Versuchs, die theoretischen Elemente eines Konzepts kultureller Phantasietätigkeit zu sondieren, das im melodramatischen Hollywoodkino seinen paradigmatischen Ausdruck findet. Diesem Kino läßt sich das Theater der Empfindsamkeit und das Melodrama des 18. Jahrhunderts als historischer Gegenpol zuordnen, der gleichsam die Ausgangskonstellation sentimentaler Unterhaltungskultur bezeichnet. Dabei tritt ein verbindender Aspekt ins Zentrum, den man zunächst nur dem kinematografischen Bild zuschreibt: eine Vorstellung von Bewegung, in der sich die äußere Dimension der Bewegung im Raum mit der zeitlichen Dimension der Veränderung "innerer Zustände" verbindet.

In diesem Sinne ist mit Blick auf die Kintotheorie von Gilles Deleuze das kinematografische Bild selbst als eine Struktur zu begreifen, in der sich die äußere Bewegung der Aktionen im Raum mit der "inneren" Bewegung der Gedanken und Emotionen verbindet:²⁵ Hin- und hergehend zwischen dem "Innen" und "Außen", entfaltet sich das filmische Bild in seiner zeitlichen Dimension und bringt darin zugleich dieses "Innen" des Zuschauers und dieses "Außen" des Bilds als eine zeitliche Korrelation hervor. So verstanden vollzieht sich die Bewegung des kinematografischen Bilds stets in drei Dimensionen, in der äußeren Bewegung des Dargestellten (die Bewegung dargestellter Objekte im Raum), in der inneren Bewegung des audiovisuellen Bilds (die Zeit des sich entfaltenden Films) und in der Übertragung der Bewegung des sich entfaltenden Films auf die Empfindungsbewegung des Zuschauers (der Prozeß der 'Verinnerlichung'). Als ein solches "Bewegungsbild" ist der Film zur paradigmatischen Darstellungsform für die Kunst des 20. Jahrhunderts geworden, die die dominierenden Muster audiovisueller Bildlichkeit geprägt hat; unter dem Einfluß von Videotechnik und Computeranimation ist es zugleich grundlegenden Wandlungen unterworfen und bringt neue Typen von Bewegungsbildern hervor.²⁶ Aber schon die Bühne des populären Melodramas ist als ein Schauereignis konzipiert, das auf Wahrnehmungssensationen²⁷ zielt, und bereits das Theater der Empfindsamkeit will auf ein Bild der zeitlichen Bewegung hinaus. Das zeigt sich historisch nicht zuletzt in der Bedeutung

²⁴ Die Arbeit stützt sich auf eine breit angelegte Recherche, die ich unter Kinobedingungen durchführen konnte. Ich hoffe, sowohl den exemplarischen Charakter der ausgewählten Filme als auch die Wahrnehmungskonstellation des Kinopublikums in der Darstellung der Filme deutlich machen zu können, auch wenn die Analysen unterschiedliche Funktionen übernehmen.

²⁵ Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt/M. 1989; sowie ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/M. 1991.

²⁶ Der Begriff "Bewegungsbild" zielt bei Deleuze auf eine dem Bild innewohnende Bewegung, die der Zuschauer als strukturierte, gestaltete Zeit seines Wahrnehmungsprozesses verwirklicht. Insofern ist es nicht das Gegenstück, sondern eine Variante des "Zeitbilds"

²⁷ In diesem Sinne ist in der jüngsten Forschung im Begriff des "Sensationalismus" das Melodramatische definiert worden. Singer: *Melodrama and Modernity*; Steve Neale: *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama'* in the American Trade Press, BFI Melodrama Conference, London 1992; Tom Gunning: *The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde*, in: *Melodrama*, hg. v. Bratton, Cook, Gledhill; Ben Singer: *"A New and Urgent Need for Stimuli": Sensational Melodrama and Urban Modernity*, BFI Melodrama Conference, London 1992.

der Verwandlungskünste, die in der Entwicklung von Bühnen- und Beleuchtungstechnik zum Ausdruck kommt.²⁸ In gewisser Weise handelt es sich schon hier um Lichtspiele mit dem Augenschein, die im Kino eine weitere Zuspitzung erfahren. In dieser Perspektive erscheint der "dunkle Raum des Kinos" als das Dispositiv einer kulturellen Praxis, in der 'neue' und 'alte' Medientechnologien sich verbinden. Ihre Grundform sind die Metamorphosen empfindsamen Schauspiels, wie sie von Diderot im Begriff der "geste sublime" und von Lessing im Begriff der "individualisierenden Geste" reflektiert wurden.

Hier zeigt sich, daß der Blick vom gegenwärtigen Kino aus noch den kanonisierten Schlüsseltexten zum Theater der Empfindsamkeit grundlegend neue Einsichten abgewinnen kann. Lessings Begriff der "transitorischen Malerei", Diderots *Paradoxe sur le comédien* und Rousseaus *Pygmalion* bilden die Bezugspunkte einer Lektüre, in der die schauspielerische Gebärde als eine Zeit strukturierende Darstellungsform verständlich wird, auf die sich das Pathos des Theaters der Empfindsamkeit gründet. Man mag dabei an Aby Warburgs "Pathosformeln" denken, die Gebärden, die ein "Nachhall ... abgründiger Hingabe" an die im Kult entfesselte "Ausdrucksbewegung" sind, welche "die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, ... gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen ..." umfaßt.²⁹ Während die Pathosformeln auf ein Gedächtnis der Kunst zielen, das bis zu den Ursprüngen der Menschwerdung reicht, läßt sich die Theorie der empfindsamen Geste auch umgekehrt lesen, nämlich als Programm der Erzeugung einer höchst kunstvollen, bürgerlichen Seele, die sich auf die akzidentiellen Gefühle einer neuen Spezies von Zuschauern, auf eine Art sekundäre Menschlichkeit gründet.

In einer einführenden Analyse von Applause von Rouben Mamoulian, einem der ersten Tonfilmmelodramen Hollywoods aus dem Jahr 1929, ist zunächst die filmanalytische Perspektive herauszuarbeiten. Sie soll das Grundprinzip eines lyrischen Kinos konturieren, indem sie den Unterschied zwischen einer an der Fiktion objektiver Handlung – an der "klassischen Erzählweise" – und einer am Pathos der Ausdrucksbewegung orientierten Darstellung akzentuiert. In einem zweiten Schritt werden an diesem Beispiel die unterschiedlichen Funktionsweisen schauspielerischer Darstellung diskutiert, um schließlich die melodramatische Schauspielkunst als ein grundlegendes Paradigma herauszustellen.

Von vornherein ist damit die Filmanalyse auf die genealogische Perspektive bezogen, die in den folgenden Kapiteln an den Theorien empfindsamer Schauspielkunst entfaltet wird. Ausgehend von der "klassischen" Definition des dramatischen und des epischen Helden, wird zunächst die Idee einer lyrischen Theaterkunst entwickelt. An Lessings Begriff des "individualisierenden Gestus" und Diderots "geste sublime" ist im nächsten Schritt der "empfindsamen Gestus" als eine zeitliche Darstellungsform nachzuvollziehen, die einerseits ein genuines Element der Bühnendarstellung meint (also nicht den Ausdruck wirklicher Empfindungen), sich aber andererseits von der mitteilenden, zeichenhaften Geste grundlegend unterscheidet. Die aporetische Struktur, die man vor allem der Argumentation Diderots immer wieder zuschreibt – das unvermittelte Gegeneinander von empfindsamer und rational konstruierender Schauspielkunst –, läßt sich in dieser Perspektive als ein kohärentes wirkungsästhetisches Modell begreifen: Die "Illusion des empfindenden Darstellers", dies ist an Diderots *Paradoxe* zu zeigen, bezeichnet einerseits das gänzlich artifizielle Konstrukt eines "gestischen Körpers" theatraler Darstellung und andererseits ein reales Empfinden des Publikums.

²⁸ Martin Meisel: Scattered Chiaroscuro. Melodrama as a Matter of Seeing, in: Melodrama, hg. v. Bratton, Cook, Gledhill, S. 65.

²⁹ Aby Warburg: Der Bilderatlas der Mnemosyne, in: ders.: Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Bd. II.1, hg. v. Martin Warnke u. Claudia Brink, Berlin 2000, S. 4.

Von hier aus läßt sich der Kategorie des "Mitleids" eine Komplexität zurückerstatten, die das Verständnis der wirkungsästhetischen Vorstellungen Lessings erweitert. Versteht man nämlich die gestische Darstellung als eine zeitliche Form, als "transitorische Malerei", wie es bei Lessing heißt, läßt sich das Theater als Schnittstelle zwischen der visuellen Raumkunst und der akustischen "Zeitkunst" begreifen, die im *Laokoon* bekanntlich der Malerei respektive der Poesie, der Erzählung, zugeordnet sind. Doch denkt Lessing die ästhetische Wahrnehmung nicht, wie man häufig unterstellt, als auf die äußere Wirklichkeit von Raum und Zeit bezogen; er begreift vielmehr Poesie und Malerei als Medium der Vermittlung der psychischen Realität des Menschen. Das Auge und das Ohr der Kunst sind auf die "seelische Wirklichkeit" gerichtet; sie betreffen eine kulturelle Aktivität, die man mit Aby Warburg "einverseelen" nennen kann.³⁰ Die exponierte Stellung des Theaters der Empfindsamkeit begründet sich entsprechend in seiner synästhetischen Funktion, die zwischen der gegenwärtig-leibhaften Wahrnehmungs- und der Erinnerungsfunktion, zwischen dem Raum und der Zeit, der Geschichte und der Gegenwart der "menschlichen Empfindungskräfte" vermittelt. Erst in dieser Vermittlungsfunktion wird verständlich, daß der Begriff des Mitleids ein wirkungsästhetisches Konzept der theatralen Erzeugung empfindsamer Seelen begründen kann.

Mit Blick auf solche Überlegungen ist im nächsten Schritt der Arbeit gleichsam die 'Ursprungskonstellation der melodramatischen Bühne' konstruiert. Die Lektüre von Rousseaus *Pygmalion*, dem Stück, das historisch als Erfindung des Melodramas gilt, wird zur Folie, auf der sich der dunkle Raum sentimentalen Genießens konturieren läßt. Die Sensation dieser Bühne ist freilich mit einem vielfältig beladenen und überschriebenen Begriff bezeichnet: dem des Ausdrucks. Ausgehend von Rousseaus Überlegungen zur Sprache und Musik wird in einer genealogischen Skizze entlang der Idee des Ausdrucks ein poetisches Konzept nachgezeichnet, dessen Zentrum die Komposition synästhetischer Interferenzen (Musik, Monolog, Pantomime) bildet, die das Melodrama als Darstellungsform definieren. Es wird sich zeigen, daß es sich auch hier um ein zeitliches Kompositum – ein Zeitbild, eine zeitliche Textur – handelt, in dem sich der Prozeß ästhetischer Wahrnehmung und der Akt der Darstellung verschränken. Die Verlebendigung der Statue Galathea, das "Wunder", das im Mittelpunkt des *Pygmalion* steht, ist gleichermaßen als die Realisierung eines solchen synästhetischen Zeitbilds wie als dessen poetologische Metapher lesbar: Denn dieses Wunder bezeichnet nichts anderes als eine Schauspielerin, die eine Statue spielt, die sich in eine lebendige Nymphe verwandelt; es bezeichnet die Dauer der gestischen Verwandlung von griechischem Marmor in eine Empfindung.

Anschaulich läßt sich dieser Gedanke an den Reflexionen Goethes zu einer späten Wiederaufführung seines Melodramas *Proserpina* nachvollziehen. Dort findet sich prägnant das Arsenal melodramatischer Verwandlungskünste und ihrer Wirkungen beschrieben, denen am Ende das Tableau vivant zur Seite gestellt wird. Damit ist ein letztes Element (neben der Musik, dem gestischen Spiel, der monologischen Rede) der Poetik melodramatischer Darstellung eingeführt: ein Bild, in dem die zeitliche Bewegung der schauspielerischen Verwandlung ihren Abschluß findet und das sich als Bild auf diese Zeit (den Prozeß der Aufführung) bezieht. Ausgehend von Diderots "Tableau vivant" über die Idee des "sentimentalischen Bilds"³¹ bis zu Georg Simmels "Ästhetik des Gesichts", ist eine Vorstellung von Ausdrucksbewegung zu rekapitulieren, die schließlich zu Plessners Begriff des "Bewegungsbilds" führt.

Hier nun erweist sich die Ausdrucksdimension des kinematografischen Bewegungsbilds explizit mit der Schauspielkunst verbunden: Jedenfalls zieht Béla Balázs eben diese Verbindung, indem er am Paradigma der Großaufnahme den "physiognomischen Ausdruck"

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

des filmischen Bilds unmittelbar auf die mimische Ausdrucksbewegung zurückführt. Seine aktuelle Modulation findet dieser Gedanke im Konzept des Affektbilds, wie es Deleuze thematisiert hat.

Eine analytische Skizze des Films *Magnificent Obsession* (1953) von Douglas Sirk arbeitet diese Dimension filmischer Inszenierung als ein synästhetisches Gewebe von gestischem Spiel, Dekor, Farbe und Musik heraus; daran anschließend endet der erste Teil der Arbeit mit einer Definition des Ausdrucks als eines ästhetischen Wahrnehmungsmodus. Der zweite Teil der Arbeit stellt das melodramatische Kino als eine Manifestation "sentimentaler Phantasie", als ein Phänomen "kultureller Phantasietätigkeit" heraus.

Die sentimentale Phantasie

Auch die feministische Filmtheorie hat ihre grundlegenden theoretischen Fragen bevorzugt am Melodrama diskutiert. Mit dieser Diskussion verschob sich die Aufmerksamkeit auf den "Woman's Film" der 30er und 40er Jahre. Wurde zunächst nach den Rollenmustern und Stereotypen der Frauenfiguren und den darin sich artikulierenden Wertvorstellungen und Ideologien gefragt, veränderte sich sehr bald die Perspektive. Die Diskussion bewegte sich nun um die Frage, was am visuellen Genuß des Kinos im zugerichteten Blick ideologisch vorgeformt und was den empirischen Zuschauerinnen an identifikatorischen Positionen möglich war. Inwieweit artikuliert sich im Melodrama ein weibliches Begehren, das das männliche Blickregime subvertiert; wie weit ist es durch dieses Regime lediglich kolonisiert?³² Im Anschluß an diese Diskussion stehen heute im Vordergrund sowohl die kulturelle Konstruktion der Geschlechteridentität wie die Frage nach dem unbekannt 'Weiblichen' und die der Schwierigkeit, eine feminine Subjektivität zu artikulieren.³³ Diese Fragen markieren den Ausgangspunkt der phänomenologischen Studie zur "sentimentalen Phantasie".

Bereits an Goethes Ausführung zur *Proserpina* wurde deutlich, daß mit der melodramatischen Heroine ein grundlegendes Phantasma der Weiblichkeit verbunden ist: Das rätselhaft changierende Bild einer sich verwandelnden Gestalt, die mal ein düsteres, mal ein freundliches Gesicht zeigt. Noch einmal zurückkehrend zu Rousseaus *Pygmalion* und den sich unmittelbar an dieses Vorbild anschließenden Melodramen des 18. Jahrhunderts, ist die Figur der Galathea mit Blick auf dieses Phantasma als poetologische Metapher zu diskutieren. Die melodramatische Heroine wird als ein Figurentypus verstanden, der sich aus der Idee der empfindsamen Schauspielerin, den Rollenstereotypen des Melodramas, der Rührstücke und des sentimentalen Romans sowie einem personalisierten Bild sich selbst darstellender Weiblichkeit zusammensetzt. In dieser Zusammensetzung entspricht sie dem, was sich heute mit dem Begriff der "Starpersona" verbindet, weit mehr als der Dualität von Schauspielerin und Rolle.³⁴ Die melodramatische Heroine ist so betrachtet ein entscheidendes Verbindungsglied zwischen dem melodramatischen Kino und dem Bühnenmelodrama des 18. und 19. Jahrhunderts; noch die Starimages und Figuren des klassischen Hollywoodmelodramas der 30er und 40er Jahre sind in dieser Linie zu sehen. In drei filmanalytischen Studien – zu Greta Garbo, Marlene Dietrich, Bette Davis – wird ein Spektrum der Erscheinungsweisen dieses Figurentypus aufgezeichnet, das sich sowohl auf die historische Entwicklung als auch auf die spezifische Ausprägung der melodramatischen Heroine im "Woman's Film" des klassischen Hollywoodkinos beziehen läßt. Dabei ist zu betonen, daß sich die vorgestellten Porträts weder auf die Schauspielerinnen noch auf die

³² Zu dieser Diskussion vgl. im Rückblick: Jackie Byars: *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, Chapel Hill 1991; Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*, Marburg 1996.

³³ Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/ London 1996.

³⁴ Vgl. dazu Gledhill: *Signs of Melodrama*.

repräsentierten Figuren oder auf das Starimage, sondern auf eine "Imago" beziehen, die sich letztlich allein in der Wahrnehmung des Publikums realisiert. An jedem Film ist die Inszenierung eines filmischen Wahrnehmungsprozesses zu skizzieren, der die Stilisierungen der Schauspielerinnen ebenso einschließt wie die parabolische Verrätselung des Raums, die Rhythmisierung der Montage, der Farbe und der Musik ebenso wie die erzählte Handlung.

Eine zweite Ebene, auf der sich die Erscheinungsweisen sentimentaler Phantasie konkret erfassen lassen, ist das Feld ihrer symbolischen Topoi und Stereotypen. Auch hier zeigt sich das Filmmelodrama mit den Melodramen, Rührstücken und Sittendramen der Bühne verbunden: Das gilt in besonderer Weise für den amerikanischen Stummfilm, läßt sich aber noch am "Woman's Film" der 30er Jahre und – psychoanalytisch rationalisiert – am Familienmelodrama der 50er Jahre nachvollziehen. Eine phänomenologische Rekonstruktion dieser historischen Perspektive kann hier nur in ihrer Fluchtlinie angedeutet werden. Angelehnt an die literaturgeschichtliche Konstruktion Leslie Fiedlers, der den historischen Zusammenhang zwischen dem europäischen Roman der Empfindsamkeit und amerikanischer Sentimentalität höchst zugespitzt thematisiert, läßt sich aber die heuristische Skizze einer solchen Recherche erstellen; entwirft Fiedlers *Love and Death in the American Novel* (1960) doch in der symbolischen und ikonischen Topografie sentimentaler Literatur den Parcours einer obsessiven Phantasietätigkeit. Dabei steht weder die Geschichte der amerikanischen Literatur noch die des sentimentalen Romans oder die ästhetische und historische Bewertung des einen oder anderen zur Diskussion. Ich lese Fiedlers Entwurf vielmehr als eine Landkarte des sentimental Bewußtseins, die gleichermaßen eine Kolonialisierungs- und Rekolonialisierungsbewegung zwischen der "alten Welt" der Empfindsamkeit und dem neuen Kontinent sentimentaler Unterhaltungskultur nachzeichnet wie auch das Spektrum ihrer parabolischen Stereotypen zur Geltung bringt.

Jedenfalls scheinen sich die narrativen Topoi, die dramaturgischen Schemata und die stereotype Personalisierung von aggressivem Trieb und empfindsamem Liebesverlangen, die mit den europäischen Briefromanen des 18. Jahrhunderts etabliert wurden, über die sentimental Romane und die melodramatische Bühne bis zu den Stummfilmen von D. W. Griffith, Cecil B. De Mille oder King Vidor fast unverändert zu erhalten. Damit aber stellt sich die Frage, welche Funktion diesen ebenso redundanten wie stabilen Mustern in der Ökonomie kultureller Phantasie zukommt.

Im Ergebnis wird ein Konzept des parabolischen Bildraums absehbar, das sich nicht, wie das des "mode of excess", auf die Darstellungsstruktur, sondern auf die Modellierung der ästhetischen Wahrnehmung bezieht. Während man in der Theorie des Melodramas die redundante Parabolik meist dem hyperbolischen Ausdruck subsumiert, ist sie hier als eine spezifische Art der Raumbildung zu entfalten. Die sukzessive Verkehrung des 'realistischen' Raums in eine parabolische Welt allseitiger Bedeutsamkeit bildet einen wesentlichen Aspekt der Modellierung der Wahrnehmungsprozesse der Zuschauer. Sie bezeichnet die Bewegung, in welcher die Phantasietätigkeit des sentimental Publikum auf die immer gleiche Szene – den Konflikt von Liebe und Sexualität – trifft, während die Art und Weise der Verrätselung dieser Szene, ihre Vergegenständlichung in einem parabolischen Raum, scheinbar unendlich variiert. Es handelt sich um die Szene der bürgerlichen Familie, die mit Diderots *Fils naturel* zur Ursprungsfiguration des empfindsamen Theaters geworden ist und in der Psychoanalyse ihre moderne Deutung als Identitätskonzept gefunden hat.

Die anschließende filmanalytische Studie zu den empfindsamen Helden Hollywoods führt, mit Blick auf die Figur des Jugendlichen und den neuen Typus des männlichen Schauspielers im Kino der 50er Jahre, die Stränge der sentimental Phantasie – die Imagines der Weiblichkeit, die Familienszene und die Funktion parabolischer Räume – noch einmal zusammen. Mit *A Place in the Sun* (1951) ist dabei ein Film ausgewählt worden, dessen Romanvorlage – *An American Tragedy* von Theodore Dreiser – in Fiedlers Topografie einen Wendepunkt sentimentaler Phantasie bezeichnet. Zugleich eröffnet sie damit auch die Perspektive auf die psychoanalytische Rationalisierung sentimentaler

Phantasien, wie sie für das "Familienmelodrama" des Hollywoodkinos der 50er Jahre kennzeichnend ist und leitet damit auf den letzten Teil der Arbeit über, der der Frage nach der psychoanalytischen Konzeption sentimentaler Phantasietätigkeit gilt.

Zuvor aber wird analog zum Abschluß des ersten Teils zur Genealogie des sentimental Genießens noch einmal die paradigmatische Funktion der Großaufnahme thematisiert. Dieses Paradigma ist nun nicht mehr auf die Darstellungsform, den Bildtypus, sondern auf die Wahrnehmungsweise des Zuschauers zu beziehen: Die Großaufnahme wird als Initial einer "affektiven Lesart" des Films diskutiert. Das führt auf die eingangs gestellte Frage zurück: Was ist das für ein Publikum, das für Dinge und Bilder Gefühle entwickelt, als seien sie menschliche Wesen? Was bindet die Zuschauer so sehr, daß sie manchmal sogar einen phantasmaftigen Abschiedsschmerz erleben, wenn der Film endet und sie in die Realität außerhalb des dunklen Raums entläßt? Was schließlich ist das Genießen des Kinopublikums, und wie läßt es sich mit Blick auf die Filme analytisch darstellen?

Zur Psychoanalyse sentimentaler Phantasie

Von Anfang an hat die Frage nach dem Genießen des Publikums, nach der Art seiner Lust und deren Befriedigung, das Kino begleitet. Im Begriff des "visual pleasure" ist sie zum Ausgangspunkt einer weitreichenden Diskussion der psychoanalytischen Filmtheorie geworden. Auch wenn die konkret analytischen Konzepte dieser Diskussion heute eher von historischem Interesse sind³⁵ und die Geschichte der Filmtheorie als einen politischen Sachverhalt dokumentieren, ist doch die Grundfrage weiterzuentwickeln.

Auf der Basis einer Rekapitulation der Ansätze psychoanalytischer Filmtheorie werden deshalb zunächst die Begriffe der Identifikation, der Regression und der Phantasietätigkeit präzisiert. Der Film selbst sei für den Zuschauer ein Objekt der Liebe, schreibt Christian Metz, um zu fordern, daß die Analyse dieses Objekt zerstöre, um den Film als Text entziffern zu können. Doch wäre nicht zuvor nach den Strukturen zu fragen, die den Zuschauer überhaupt erst in diesen Zustand der "Verliebtheit" versetzen?³⁶ Zwar gibt es zahlreiche Ansätze psychoanalytischer Filmtheorien, die das Kino mit bestimmten Formen der Phantasietätigkeit verbinden. Doch ist, wenn von der Inszenierung einer hysterischen, einer masochistischen oder einer narzißtischen Phantasie gesprochen wird, meist der filmische Text – die Ebene des Dargestellten (die Analyse der fiktionalen Figuren, der Handlung etc.) oder die poetische Logik der Darstellungsstruktur –, nicht aber die Aktivität des Zuschauers gemeint. Doch der melodramatische Film ist mindestens ebenso ein Objekt affektiver Besetzungen wie ein symbolischer Text. Tatsächlich läßt sich die Poetik melodramatischer Filme – etwa die Darstellung masochistischer, narzißtischer oder hysterischer Phantasien – auch als Inszenierung "innerer" Prozesse verstehen, die der Zuschauer durchläuft.

Die Kritik der bisherigen Diskussion und die Präzisierung des psychoanalytischen Begriffs der primären Identifikation mit Blick auf Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* und seine Studie zu Leonardo Da Vinci führt im Ergebnis auf ein Konzept "kulturellen Erlebens", wie es Winnicott im Zusammenhang seiner Theorie des Spiels als "potential space", als Raum der Spannung und der Möglichkeit von Subjektivität entworfen hat. Dieser Möglichkeitsraum bezieht sich nicht mehr auf das Paradigma der "Triebnatur", auch nicht auf eine ursprüngliche Affektivität vor der Sprache, sondern auf die "Keimzelle" aller sozialen Beziehungen, das "Spiel" als Interaktionsfeld zwischen Mutter und Kind.

³⁵ Die Frage nach der visuellen Lust mündet in Rezeptionsmodellen, die den Prozeß filmischer Wahrnehmung auf eine Theorie des Blicks reduzieren, die der Komplexität kinematografischer Wahrnehmungsprozesse nicht entsprechen konnte.

³⁶ In diesem Sinne verbindet Heide Schlüpmann den Begriff der "Liebe" mit einer Form von Wahrnehmung. Heide Schlüpmann: *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M./ Basel 1998.

Der "potential space" bezeichnet das Spannungsfeld und den Spielraum der individuellen Existenz, einen Raum der permanenten Verwebung von "innerer" und "äußerer", materieller und psychischer, somatischer und symbolischer Realität. Es ist der Raum, in dem sich das Subjekt genau so weit zur Geltung bringt, als es ihm gelingt, die gegebene Welt seiner Wahrnehmung mit der seiner Empfindungen zu verbinden und die äußere Objektwelt zu einer "inneren" Welt umzuformen. Der "potential space" meint die Möglichkeit, die sich zwischen der affektiven Matrix und der sprachlichen Realität eines "ich empfinde" eröffnet. Auf diesen Raum beziehen sich die Schauspiele der Empfindungen, seien es die des Theaters der Empfindsamkeit oder des Melodramas, sei es die Oper des 19. Jahrhunderts, seien es die Filme des melodramatischen Kinos. Der dunkle Raum des Publikums bezeichnete dann das 'Spielfeld des Übergangs', auf dem sich eine individuelle Phantasietätigkeit als eine kulturelle Aktivität organisiert.

Auf dieser Linie lassen sich die melodramatischen Filme analytisch als offene Muster einer Subjektivierung des Zuschauers verstehen, die weder auf das Konzept des identifizierenden Blicks, festgelegt sind noch den starren Mustern pathologischer Phantasiebildungen folgen. Die Filme selbst entfalten den dunklen Raum des Empfindens als eine verdichtete, gedehnte und rhythmisierte Zeitlichkeit, eine Ausdrucksbewegung, die der Zuschauer durchläuft. Was man leichthin „Identifikation“ nennt, wäre die Übersetzung solcher Zeitstrukturen in eine synchrone Rhythmik der wechselnden Zustände, die der Zuschauer an sich selbst hervorbringt. Man könnte in einem buchstäblichen Sinn von der leibhaften Vergegenwärtigung eines fiktiven emotionalen Zustands durch das Publikum des Kinos sprechen.

In diesem Sinne verstehe ich die filmische Darstellung als Modellierung des Spiels der Übergänge von den äußeren Bildern zu den "inneren" Objekten des Empfindens; ich verstehe sie als die Inszenierung – im Unterschied zum Begriff der *Mise en Scène*, wie er in der Filmtheorie gebräuchlich ist – eines "empfindenden Ich" im dunklen Raum des Kinos. Sowohl für den Filmwissenschaftler wie für den Zuschauer wären die Filme also das, was Walter Benjamin die "apriorischen Gegenstände des Gefühls" genannt hat. Dem einen übersetzen sie sich in ein Gefühl, dem anderen in die Geschichte des Gefühls.

Gerade das Stereotype, das aller Sentimentalität anhaftet, die Wiederholung der immergleichen Szene, weist auf eine affektive Gedächtnisfunktion zurück, die den Ausgangspunkt des "Spielraums" der Subjektivität bildet. In der direkten Anbindung an solche regressiven Erinnerungsprozesse unterscheidet sich das Sentimentale von den anderen Formen der Unterhaltungskultur und der Kunst. Wie tief aber eine so verstandene Sentimentalität im ästhetischen Fundament bürgerlicher Kultur verwurzelt ist, kann eine letzte Überblendung andeuten: Auch Herders Interpretation des Pygmalion-Wunders der Galathea, seine Studie zum plastischen Kunstwerk, läßt sich in der hier entwickelten Perspektive eine neue Lesart als Theorie eines affektiven Gedächtnisses abgewinnen. Sie begründet keine sensualistische Poetik, sondern eine Theorie des 'Einverseelens der affektiven Erbmasse' der Antike qua Rezeption ihrer Kunstwerke. Mit dieser letzten Überblendung der Bühne der Empfindsamkeit mit dem melodramatischen Kino wird das sentimentale Genießen als eine kulturelle Aktivität verständlich, in der sich der individuelle und der kulturelle Prozeß der Identitätsbildung bürgerlicher Individuen verschränkt.

Eine Analyse des Films *Titanic* stellt die veränderte Lesart heraus, die sich für die Filmanalyse aus dem bisher Dargelegten ergibt: Sie versucht den Film als eine zeitliche Komposition deutlich werden zu lassen, die der Zuschauer als ein "inneres Zeitempfinden", als eine Figuration affektiver Reminiszenzen verwirklicht.

Sentimentale Phantasie und melodramatische Darstellung – Eine Begriffsdefinition

Ein kulturgeschichtlicher Versuch, der für sich nicht in Anspruch nehmen kann, das Medium der Geisteswissenschaft, die verstehende Interpretation, hinter sich zu lassen, bleibt auf höchst ambivalente Weise an die Funktion seiner Begriffe gebunden. Sind sie am Anfang nicht viel mehr als Definitionen, Abgrenzungen und Verweise, müssen sie sich am Ende, angereichert mit dem Bedeutungsspektrum des genealogischen Schnittfelds, daran messen lassen, wie weit sie die Vielzahl der entfalteten Bezüge in wenigen sinnfälligen Bündelungen fassen können. Das gilt in diesem Fall nicht nur im Sinn der historischen Semantik für die kulturgeschichtliche Fragestellung,³⁷ sondern auch mit Blick auf die Konzeption einer systematischen Filmanalyse. In diesem Sinne vorläufig ist der Gegenstand dieser Untersuchung wie folgt zu präzisieren.

Das '**sentimentale Genießen**' knüpft einerseits an den Begriff der 'Unterhaltungskultur' und damit an die Dichotomie von U- und E- Kultur, von Low and High Culture an. Zugleich bezieht sich der Terminus auf einen zentralen Begriff psychoanalytischer Filmtheorie, den des "visual pleasure", mit dem die Lust des Zuschauers vor allem als Bestätigung seiner Subjektmächtigkeit beschrieben wurde. Drittens aber rückt der Terminus ein Genießen in den Blick, das in der psychoanalytischen Medientheorie Formen lustvoller Selbstausschöpfung meint.³⁸ Schließlich nimmt der Begriff die gängige Definition des Sentimentalen und des Kitschs in sich auf, nämlich den lustvollen Genuß künstlicher Gefühle.³⁹

Zur Diskussion steht ein Typus "kultureller Phantasietätigkeit", die **sentimentale Phantasie**. Sie bezeichnet eine psychische Aktivität, die sich in einer konkreten kulturellen Praxis manifestiert: der **sentimentalen Unterhaltungskultur**. Diese Praxis bezieht sich auf ein begrenztes symbolisches Feld, das sowohl ein Gegenstand ästhetischer Bearbeitung wie der ästhetischen Rezeption ist.

Die manifesten Gegenstände sentimentaler Phantasie (melodramatische Darstellungen und sentimentale Erzählungen) sind primär Gegenstände eines ästhetischen Genießens. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie dem Zuschauer den Genuß der eigenen Gefühlskräfte, daß sie Medien seines Selbstempfindens sind. Im Unterschied zum Konzept des Sensationalismus beziehe ich mich dabei auf die sentimentalen und melodramatischen Darstellungen in ihrer Spezifik, d.h. mit Blick auf die Empfindungen der Rührung, des Mitleids, der Traurigkeit.

Auch die sentimentale Unterhaltungskultur im engen Verständnis umfaßt eine ganze Reihe verschiedener Darstellungsweisen, von denen hier der **Modus melodramatischer Darstellung** im Zentrum steht, während die entsprechenden Darstellungsformen der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst nur zur vergleichenden Erörterung herangezogen werden. Der Begriff **melodramatische Darstellung** ist dabei nicht durch die Gattungen bestimmt, die sich mit dem "Melodrama" verbinden (das Melodrama des Musik- und des Sprechtheaters, die Rührstücke, das Filmgenre Melodrama), sondern bezieht sich auf ein bestimmtes Muster ästhetisch vermittelter Wahrnehmungsprozesse. Diese Muster lassen sich an der Struktur der Darstellung – in diesem Fall in der Filmanalyse –

³⁷ Auch eine diskursanalytische Untersuchung setzt, um das Netz diskursiver Korrespondenzen zu entfalten, die interpretierende Lektüre voraus, muß sie doch die Bedeutungen zunächst herstellen, um sie dann als Feld eines bestimmten Wissens zu organisieren. Vgl. dazu Karlheinz Stierle: Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung, in: Historische Semantik und Begriffsgeschichte, hg. v. Reinhard Kosseleck, Stuttgart 1978, S. 154-189.

³⁸ Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991; ders.: Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes, Köln 1993.

³⁹ Vgl. die Definition des Kitschs bei Ludwig Giesz: Phänomenologie des Kitsches, Frankfurt/M. 1994.

herausarbeiten, sofern man diese Strukturen als Basis einer zeitlichen Modellierung der Zuschauerwahrnehmung begreift. Die melodramatische Darstellung strukturiert den Prozeß des Zuschauens als Entfaltung einer artifiziiellen Innerlichkeit. In diesem Sinne meint der dunkle Raum des Kinos also letztlich eine Bewußtseinswelt des Publikums, die im Prozeß des Films entsteht.⁴⁰

Die Kultur des Sentimentalen bezeichnet daher im engen Sinn die Gesamtheit der Produktion und des Genießens von "Empfindungsbildern", die den sentimental Roman mit der Bühne der Empfindsamkeit und mit dem melodramatischen Kino verbindet – ein Vorgang, der eine wechselseitige Transformation der sentimental Bildwelt wie der Konsumenten dieser Bildwelt einschließt. Die Praxis sentimental Genießens läßt sich in dieser Perspektive als Teil kultureller Subjektivierungsprozesse verstehen, die permanenten Modulationen unterworfen sind.

⁴⁰ In ihrer Studie *The Address of the Eye* hat Vivian Sobchack ein phänomenologisches Modell der Kinorezeption entwickelt, das wichtige Aspekte dieser Relation analysiert; Vivian Sobchack: *The Address of The Eye – A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.