

After the Melodrama

Zur Dynamik des Melodramatischen im kinofizierten Bildraum

Einleitung

After the Melodrama – das deutet für meine Untersuchung verschiedene Bestimmungen an. Zunächst ein zeitliches Danach. Das postmelodramatische Zeitalter, das sich in der Aussage Rainer Werner Fassbinders manifestiert, dass das Melodrama „totgeritten sei.“¹

Doch darunter verstehe ich, wie auch Fassbinder, keine Auflösung des Melodramatischen, sondern seine permanente Neu-Konfiguration; es ist die Spur des Melodramatischen dort, wo es sich hybridisiert und eine Präsenz erreicht – außerhalb fester Genre-Kategorien. *After the Melodrama* ist somit die Bewegung der immer schon existenten, sich aktuell aber verstärkenden Hybridisierung des Melodramas, wie ich deutlich machen werde. Denn schon immer war das Melodramatische zeitlich danach, weil es sich unaufhörlich an vorgefundenen Zeichen, Materialien und Ästhetiken *koboldhaft* anschmiegt. *After the Melodrama* erhält für meine Untersuchung noch eine weitere Codierung: Es ist die Zeit nach dem „Einschlag“ melodramatischer Bilder; somit die Zeit, wenn sich ein unbestimmbarer Affekt in eine Aktion verwandelt: In Wut, Trauer, Freude. *After the Melodrama* ist zugleich der Moment, wenn melodramatische Bilder andere Bilder affizieren und mitunter ikonografisch werden. Damit impliziert *After the Melodrama*, dass die nächste melodramatische Situation bevorsteht.

Fragestellung

Wenn ich im Folgenden die Dynamik kinofizierter Bilder im Modus des Melodramatischen untersuche, möchte ich das tiefe Misstrauen gegenüber Bildern in unserem bildbasierten Zeitalter nicht unterschlagen. Wenn Bilder des Krieges zugleich einen Krieg der Bilder produzieren, Bilder des Terrors sich klonen und sich virenartig ausbreiten, dann resultiert aus dem unbestimmten Affekt auch eine tiefe Abneigung und Resignation gegenüber Bildern. Georg Seeßlen hat in diesem Zusammenhang vor der Gefahr einer „Bilderfalle“² gewarnt, in der wir alle fassungs- und orientierungslos gefangen sind, wenn wir etwa mit den Enthauptungsvideos des Islamischen Staats konfrontiert werden. Alexander Kluge spricht

¹ Wolfgang Limmer/Fritz Rumler: „Alles Vernünftige interessiert mich nicht,“ in: Robert Fischer (HG.): Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews, Frankfurt am Main 2004, S. 540.

² Georg Seeßlen: „Die Bilderfalle“, in: Jungle World, 23.4. 2014, <https://www.jungle.world/index.php/artikel/2014/43/die-bilderfalle>, abgerufen am 10.1.2017.

davon, dass wir diesen Taten und Bildern die Wirklichkeit „abgraben“ müssen.³ Können also Bilder nicht nur manipulieren, korrumpieren, sondern gar töten? Nein. Aber sie können das Töten ästhetisieren, fetischisieren und unendlich zirkulieren lassen und damit zum Töten *verleiten*. An diesem Punkt könnte sich die Frage nach dem melodramatischen Bild demnach schon erübrigen. Ist es nicht Bestandteil dieser obszönen, perversen Bildtypen, welchen wir permanent ausgeliefert sind und die alltäglich durch den medialen Bildraum zirkulieren? Ist das melodramatische Bild nicht monströs, exzessiv und maßlos, weil es auf seiner Oberfläche alles ausstellt, uns absorbiert und keine Denkräume mehr kreiert? Das Melodramatische ist demnach *per se* verdächtig, diese Operationen des *Falschen* zuzulassen, weil es kein kritisches Bild ist. Auf der anderen Seite sind wir Zeugen von melodramatischen Bildpolitiken, die ein Affektgewitter produzieren, ein Begehren nach Bildern auslösen, die faszinierend und skurril sind. Bei der Abschlussfeier der Olympischen Spiele in London 2012 richteten sich im Stadion plötzlich riesige Videoleinwände wie Raketen-Rampen auf, um den verstorbenen Sänger Freddie Mercury zu zeigen, der nun, *post mortem*, als Pop- und Bild-Ikone wiederbelebt wird und in einem neu entstandenen Bildraum singt. Meine Fragestellung betrifft die Operationen des Melodramatischen als Aktivitätsträger daher auf zwei zentralen Ebenen: Wie lässt sich der disparate und changierende Status des Melodramatischen als *Mode of Excess* und wie lassen sich die divergierenden und vielfältigen Operationen des melodramatischen Bildes erfassen? Der kinofizierte Bildraum des Hier und Jetzt ist durchzogen von bizarren Bildbewegungen, vorbeihuschenden Momentbildern im Modus des Melodramatischen. Darin spielt das melodramatische Bild als implizit dynamisches und energetisches Bild eine herausragende Rolle. Sind nicht gerade die melodramatischen Bilder aufschlussreich für die affektiven Bild-Verkettungen unseres Zeitalters, das von einem Ineinanderwirken multipler Bildtypen und neu entstehender Ereignisräume, die Empfindungsblöcke produzieren, gekennzeichnet ist? Meine Frage ist demnach eine doppelte: Was ist der Status des Melodramatischen in seiner Dingfixierung und was ist der Status des melodramatischen Bildes? In meiner Untersuchung geht es einerseits um die Dynamik kinofizierter Bilder im globalen Bildraum, die nicht aus dem Kino kommen, andererseits liegt mein Fokus auf dem changierenden Status vermeintlich „überflüssiger Bilder“ im Bildraum des melodramatischen Films, der nicht mehr eindeutig die Register des klassischen Filmmelodrams erfüllt. In beiden Bildräumen offenbaren diese „überflüssigen Bilder“, dass sie die Dingwelt zwanghaft animieren und fetischisieren. Meine These ist damit, dass das Melodrama im Unterschied zur Tragödie auf das Verhältnis von

³ „Wir müssen ihnen die Wirklichkeit abgraben,“ Alexander Kluge im Gespräch mit Jan Küveler, in: Die Welt, 25.8.2014, <https://www.welt.de/kultur/article131557054/Wir-muessen-ihnen-die-Wirklichkeit-abgraben.html>, abgerufen am 7.11.2016.

Menschen und Dingen gerichtet ist. Ich behaupte außerdem, dass melodramatische Bilder klare, transparente und leuchtende Bilder sind, die nichts Inhaltliches verstecken. Es sind Bilder, bei denen sich nichts hinter dem Bild verbirgt beziehungsweise nichts hinter dem Bild zu sehen ist. Gerade weil das Melodramatische und seine operierenden Bilder spezifisch und unspezifisch sind, das heißt nahe an Repräsentation, Figuration, Klischee, und (Hyper)-Realismus, jedoch ohne darin tatsächlich aufzugehen, verweilen sie in einer Unbestimmtheit. Das liegt auch an ihrer klischeehaften Laminiertheit, die uns einen Zugang zu den Bildern mitunter versperrt, weil sie nicht dechiffrierbar sind.

Ich verstehe das melodramatische Bild als ein energetisches Bild. Es ist dynamisch, weil es mobilisiert, imitiert und fetischisiert. Es aktiviert darüber hinaus die Dingwelt. Ich definiere diese Bilder demnach im Sinne Bruno Latours und W.J.T. Mitchells als „Quasi-Akteure.“⁴ Gerade weil das Melodramatische auf das Verhältnis von Menschen und Dinge ausgerichtet ist, möchte ich dem Melodramatischen einen Status als Akteur von Ereignissen geben und zwar auf zwei zentralen Ebenen: Die erste Ebene betrifft, so meine These, den obsessiven Dingfetischismus. So erlaubt das Melodramatische in seiner Hybridität und Uneindeutigkeit, dass Dinge nunmehr Mitspieler und Akteur im Handlungsraum werden. Dinge können zum Beispiel jenseits narrativer Logiken einen rätselhaften und unbestimmten Status bekommen, die den Handlungsrahmen temporär suspendiert oder als „überflüssiges Bild“ sogar entgrenzt und erweitert. Die zweite Ebene betrifft das Bild selbst: Unter der Dynamik des melodramatischen Bildes verstehe ich nicht nur eine drastische Beschleunigung, sondern auch eine subtile Entfaltung unterschiedlicher Aggregatzustände des Bildes selbst, etwa in der Bewegung der Farben im melodramatischen Film.

Methode

Meine interdisziplinäre, kulturwissenschaftliche Untersuchung verortet sich konsequent zwischen den Disziplinen visueller Kultur und materieller Dingkultur. Methodisch grenze ich mich dabei im Feld der „Visuellen Kultur“ von einer Repräsentationskritik und Bildsemiotik ab, denn ich verorte das melodramatische Bild als handelndes und affizierendes Bild im Bereich der bildaktiven Phänomenologie. Wenn ich mit Aby Warburg die Frage der Affizierung und Ergreifung in den Mittelpunkt stelle, dann betone ich damit nicht nur die Fragilität des Zeichens, sondern formuliere damit zugleich eine Skepsis gegenüber einer generellen Lesbarkeit von

⁴ W.J.T. Mitchell: „Was will das Bild?“, in: ders.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München 2008, S. 66.

Bildern ohne in eine starre Opposition von Zeichen versus Bild-Ding zu verfallen. Ich folge hier Gottfried Boehm, der eine starre Demarkation von Bild-Ding und Bild-Sujet ablehnt. Boehm möchte die ikonische Differenz betonen, wenn er schreibt, dass es nicht hilfreich ist „den (materiellen) Bildträger vom stets immateriellen Bildobjekt zu unterscheiden. (...) Eine starre ontologische Demarkation, die das stumpfe Material von der in ihm zur Geltung kommenden „reinen Sichtbarkeit“ abgrenzt, weil doch nur darin das eigentlich Bildhafte liege, machen wir uns nicht zu eigen.“⁵

Nun ist die klassische Phänomenologie auf den materiellen Bildträger, auf das Bildobjekt fokussiert. Jean-Luc Nancy hat in einer dekonstruierten Onto-Phänomenologie das Verhältnis von Bild und Ding definiert. „Das Bild ist ein Ding, das dieses Ding nicht ist: es unterscheidet sich davon wesentlich. Was sich wesentlich vom Ding unterscheidet, ist ebenso dessen Kraft oder Energie, der Stoß, die Intensität.“⁶ Bilder, verstanden als eigentümliche dinghafte Nicht-Dinge, produzieren damit eine Intensität. Es ist Gilles Deleuze Aussage über genau diese Intensität des Bildes, die ich hier zum Ausgangspunkt meiner Untersuchung nehme: „Das Entscheidende beim Bild ist nicht sein kläglicher Inhalt, sondern die wahnsinnige Energie, die eingefangen wurde und jederzeit explodieren kann, so dass die Bilder nie lange andauern. Sie vermischen sich mit der Explosion, der Verbrennung, der Zerstreuung, ihrer kondensierten Energie.“⁷

Mir geht es somit um das Bild selbst, um seine Affektpotentialität. Mich interessiert die Oberfläche der Bilder, wenn das Bild sich als Bild ausstellt. Das betrifft zugleich die Dauer, das heißt die Zeitlichkeit seiner Erscheinung und seiner Verwandlungen. Doch das bedeutet nicht, dass ich das Zeichen aufgebe. Es ist nur schwierig, darüber einen Zugriff auf das melodramatische Bild zu bekommen, denn permanent entzieht es sich der eindeutigen Bestimmung. Nicht von ungefähr muss also der Horizont dieser Studie die Unbestimmbarkeit der Bilder sein, so wie sie Douglas Crimp für die Pictures Generation diagnostiziert hat.

Die zweite methodische Säule meiner Untersuchung besteht in der materiellen Dingkultur. Ich möchte den Soziologen Bruno Latour darin als einen Protagonisten verorten, wie auch der Kulturwissenschaftler Malte Völk hervorhebt: „Das wohl radikalste Verständnis von materieller Kultur findet sich in der durch Bruno Latour geprägten Akteur-Netzwerk-Theorie, nach der sich Gegenstände in die Rolle von eigenständig handelnden Akteuren in zunächst

⁵ Gottfried Boehm: „Glossar. Grundbegriffes des Bildes. Ikonische Differenz“, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik 2011, S. 175. Abgerufen am 30.4. 2017.

https://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/glossar-boehm.pdf

⁶ Jean-Luc Nancy: Am Grund der Bilder, Zürich 2006, S. 10/11.

⁷ Gilles Deleuze: „Erschöpft“ in: Samuel Beckett. Filme für den SDR. Fernseharbeiten, Begleitheft, filmedition suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, S. 19.

ephemerer und unter Umständen gefestigten Netzwerken mit Menschen zusammenschließen."⁸ Unter materieller Dingkultur verstehe ich demnach nicht eine Aufmerksamkeit für die Dingwelt aus einer menschlichen Perspektive. Ich möchte die Dinge als Operatoren der Handlung in den Bildräumen des Melodramatischen verstehen. In der Dingfixierung des Melodramatischen entfaltet sich eine Assoziation aus menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Ich begreife Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) daher als eine experimentelle ästhetische Versuchsanordnung, um den Raum von Menschen und Dingen in ihrer Interaktion zu beschreiben und zu vermessen. Dabei interessieren mich für meine Fragestellung vornehmlich die instabilen Netzwerke und ihre *crack-ups*, die erst den Anteil der Dinge an der menschlichen Handlung zum Vorschein bringen. Erst in der Kollision von Mensch und Ding tritt das Melodramatische auf die Szenerie. Die Dynamik des Melodramatischen erlangt über die Dysfunktion von Mensch und Ding seine Intensität.

Es geht also in meiner Diskussion um eine Engführung von Ding- und Bildtheorie, die notwendig zu einem prismatischen Theoriemodell führt. Die Basis meiner Diskussion bleibt die Melodram-Forschung, doch nicht in ihrer modernistischen Perspektive auf das Melodramatische als Flucht- und Errettungsphantasie vor einer entfesselten kapitalistischen Ordnung, die dem Menschen das Melodramatische als Kompensationsmöglichkeit eines „modernen Weltverlusts“ aufzwingt. Vielmehr möchte ich das Soziale des Melodramatischen im Sinne Gilles Deleuze', Felix Guattaris und Bruno Latours erweitern – als Assoziologie und Mikrosoziologie. Da die Melodrama-Forschung zu sehr auf das Genre und das Kino fokussiert ist, folge ich dem Begriff Melodrama weniger in seiner Definition als „Genre des Gefühls,“ sondern ich verstehe in Abgrenzung dazu das Melodramatische als a-subjektiven Aktivitätsträger, der ein affektives In-der-Welt-Sein produziert. Das Melodramatische ist in dieser Perspektive von einer Subjekt-Objekt-Konstellation befreit, in der ein empfindsames Subjekt auf das Empfindungsvermögen eines Dings stößt. Dieser subjektive Erfahrungsmodus, der die Frage der ästhetischen Erfahrung zugleich andeutet, ist nicht meine Stoßrichtung. Stattdessen folge ich in meinem Forschungsprojekt einer Definition von Peter Brooks: “The melodramatic mode is a ‘mode of excess’.”⁹

Eine Neubewertung sentimentaler Unterhaltungskultur, die sich gegen die vermeintliche Realitätsflucht des Melodramas richtet, setzt in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts

⁸ Malte Völk: Ästhetik der Dingwelt. Materielle Kultur bei Jean Paul, Aby Warburg und Walter Benjamin, Berlin 2015, S. 13.

⁹ Peter Brooks: The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess, New Haven 1976, Yale 1995, S. 9.

ein.¹⁰ Ich beziehe mich im Folgenden auf neuere Studien des Melodramas, unter anderem auf Hermann Kappelhoffs Studie „Matrix der Gefühle“ (2004), Christoph Deckers Studie „Hollywoods kritischer Blick“ (2003), Ben Singers Buch "Melodram and Modernity"¹¹ (2001) sowie Linda Williams Buch "Playing the Race Card" (2002).

Der eigentliche theoretische Impuls meines Forschungsprojekts ist von unterschiedlichen Theoriepositionen des Poststrukturalismus bestimmt. Das hat zur Konsequenz, dass ich eine subjekttheoretische Matrix für die Bestimmung des Melodramatischen ausschließe, weil es spekulativ bleibt, ob ein „Subjekt“ die Affektpotenzialität der glänzenden Bildoberflächen aufnimmt und realisiert. Das melodramatische Bild stellt in melodramatischen Situationen diese Möglichkeit allein bereit. Ich werde demnach Elemente poststrukturalistischer Positionen produktiv machen, die mir in der Skepsis gegenüber dem Subjekt folgen, aber gleichzeitig eine Sache vereint: Ein Desinteresse, ein Argwohn und eine bestimmte Verachtung gegenüber dem Melodramatischen.¹² Gilles Deleuze ist auf zwei Ebenen für meine Auseinandersetzung wichtig: Es ist seine Bestimmung von Bildtypen wie dem Bewegungsbild und dem Affektbild, die nicht an eine „natürliche“ Wahrnehmung im Sinne eines Bildbewusstseins oder „eines Bewusstseins von etwas“ der klassischen Phänomenologie gebunden werden. Deleuze interessiert die Bilder in ihrem Werden. Mit Deleuze markiere ich damit zugleich den Übergang vom Kino in die Sphäre des Filmischen außerhalb des Kinos, wie der Begriff kinofizierter Bildraum veranschaulicht. Darüber hinaus folge ich Deleuze in seiner Bestimmung des Affekts, die auch von Brian Massumi aufgegriffen wird und für meine Perspektive auf das Melodramatische eine wesentliche Differenz zu Emotionstheorien oder einer Philosophie der Gefühle markiert.¹³ „Um von Affekt auf Intensität zu schließen, muss man verstehen, dass ein

¹⁰ Die Untersuchungen akzentuieren seitdem eine Potentialität sentimentaler und melodramatischer Erzählformen. Im Zentrum des Interesses steht dabei, wie das Melodrama Gesellschaft im Namen des individuellen Glücks, das nichts als sich selber will, kritisiert, und wie demnach Nebenhandlungen Einblick in Gesellschaft gewähren. In diesen Diskurs fallen unter anderem Thomas Elsässers Essay „Tales of Sound and Fury“ (1972) und aber auch Rainer Werner Fassbinders Text „Imitation of Life“ (1971).

¹¹ Vgl. Ben Singer: Melodram and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Kontexts, New York 2001. In Singers Forschung über das Melodrama ist der Begriff des Sensationalismus und des Urbanismus entscheidend. Nach Singer ist Sensationalismus der Genuss dieser spezifischen Wahrnehmungskonstellationen.

¹² Sei es bei Jacques Rancière, der in seinem progressiv-optimistischen Modell einer „Aufteilung des Sinnlichen“ oder eines „Ästhetischen Regimes der Künste“ dem Melodramatischen keine Beachtung schenkt. Oder bei Gilles Deleuze, der in seinen Kinobüchern weder Andy Warhol noch Rainer Werner Fassbinder einen angemessenen Status gibt und sowohl Rancière als auch Adorno in ihrer Verachtung für Kitsch folgt. Auch Bruno Latour, als Vorreiter der Akteur-Netzwerk-Theorie widmet sich nicht explizit der Frage des Melodramas. Und schließlich ist der Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell kein Theoretiker des Melodramas.

¹³ Der vorherrschende Zugang ist oftmals nicht die Frage des Affekts, sondern sich mit Emotionalität im Kino zu befassen, wie die HerausgeberInnen von Kinogefühle dokumentieren: Es gehe darum „die

Affekt etwas anderes ist als ein persönliches Gefühl.“¹⁴

Schließlich binde ich Jacques Rancière für die Fragen der ästhetischen Theorie an meine Untersuchung. Auch wenn das Melodrama keinen Ort in seinem „ästhetischen Regime der Künste“ erhalten kann, so möchte ich seine Bestimmung vermeintlich „überflüssiger Bilder“ in Gustav Flauberts Roman „Madame Bovary“ für meine Diskussion produktiv machen. Walter Benjamin ist für meine Untersuchung die Verbindungsachse zwischen der Rekonstruktion des Trauerspiels, dem Status des „fatalen Requisites“, und einer ästhetischen Faszination für Dingwelten. Auch Roland Barthes integriere ich als Referenz in meine Forschungsarbeit, um den Status der Bilder in ihrer Faszination zu systematisieren.

Als eine leitmotivische Klammer fungiert in meiner Untersuchung Georg Lukács, der in seinem Essay „Erzählen oder Beschreiben?“ nach „dem intensiven Leben der Gegenstände, nach der Poesie der Dinge“ im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts fragt. Auch wenn Lukács diese Frage im Modus negativer Kritik anders beantwortet als ich, möchte ich seine Fragestellung für meine Diskussion über das Melodramatische aufnehmen. Damit markiere ich eine weitere methodische Abgrenzung. Eine Untersuchung des Melodramatischen im ideologiekritischen Modus ist unproduktiv. Mir geht es nicht darum, dem Melodramatischen seine Regression, seinen hohen Entfremdungsgrad, seinen impliziten Fetischismus und seine „Ideologie“ vorzuhalten beziehungsweise diese zu entlarven. Visuelle Kultur im Sinne W.J.T. Mitchells bedeutet ganz im Gegenteil, ohne bequemen Ikonoklasmus Kritik zu betreiben, inmitten der Bilder. Eine Untersuchung des Melodramatischen muss sich somit einer Entscheidung entziehen, inwieweit das Melodramatische progressiv oder regressiv, gut oder böse ist. Ich möchte einer normativen Setzung des Melodramatischen entgehen. Wenn ich mich auf die Seite des Melodramas schlage, dann nur als Fürsprecher seiner Existenzweise und seiner Ambivalenz.

Modellierungen des Filmerlebens aufzuspüren, die sich dem Diktat der Vernunft entziehen, wobei Emotion nicht als Gegensatz der Vernunft verstanden wird – als das Irrationale, Ungeordnete des Erlebens –, sondern vielmehr als ein Anderes, Vorgängiges der Vernunft, wozu insbesondere auch die Dimensionen des Sensomotorischen und des Haptischen zählen.“ Vgl. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg 2005, S. 11.

¹⁴ Brian Massumi: „Bewegung navigieren. Brian Massumi im Interview mit Zary Zoumazi“, in: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen, Berlin 2010, S. 27.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Kapitel 1: Melo-Revolutionen. Die „Moderne“ und das Melodramatische	18
1.1 „Magische Moderne“ und das Melodramatische	20
1.1.2 <i>Visualisierungsschübe</i> : Die Magie der Fotografie und die Intensität des Melodramatischen Bildes	27
1.1.3 Automatismus, Maschinismus und die Autonomie der Fotografie	34
1.1.4 Aufblitzende Details im Bildraum: Das energetische Bild	38
1.1.5 Das Kodak-System	42
1.2. „Das ästhetische Regime der Kunst“ (Rancière) und der Status des Melodramas	47
1.2.1 Das Melodramatische und das Tragische	53
1.2.2 What’s wrong with Madame Bovary? Zur Frage „überflüssiger Bilder“	59
1.3. Das Melodramatische zwischen Politik der Form, melodramatischen Modus und <i>Mode of Exzess</i>	68
1.3.1. Zur Dynamik des Melodramatischen	70
1.3.2 <i>Life is a Melo</i> : Szenen des sozialen Melodramas	76
1.3.3 Gabriel Tardes Entgrenzung des Sozialen	79
1.3.4 <i>Imitationen</i> : Kunst, Leben und das Melodramatische	82
1.4 Urbanisierung, Sensationalismus und das Melodramatische	83
1.4.1 Intensivierung: Affekträume der Moderne und das Melodramatische	85
1.4.2 <i>Electrifying Life</i> : Urbanität – ein Film-Set	87
1.4.3 <i>Electric Bathing</i> in Coney Island	90
Kapitel 2. Die Poesie der Dinge	92
2.1. Die leuchtende Blume	94
2.1.2 Und die Dinge leuchten aus sich selbst? Bergson, Deleuze und die Frage der Phänomenologie	97
2.1.3 <i>Imitationen</i> : Kitsch und das Melodramatische	104
2.1.4 <i>Far from Heaven</i> . Farbspiele des Melodramatischen	110
2.1.5 Kitsch und Tod: „Ästhetisierung“ und das Melodramatische	128
2.1.6 Kitsch und Ambivalenz: Die Poesie der Dinge	133
Kapitel 2.2: Menschen, Dinge, Netzwerke. Das Melodramatische und die Frage nach dem Ding	136
2.2.1 Das Spektrum der Akteure erweitern: Der Status der Dinge	136
2.2.2 Das filmische Monstrum <i>Leviathan</i>	150
2.2.3 Mensch-Ding-Konstellationen. Spielzeuge im Vergleich: Holzspielzeug, Tamagotchi, Puppe	158
2.2.4 <i>Das Spiel der Puppen</i> : Todd Haynes’ Film	

<i>Superstar. The Karen Carpenter Story</i>	163
2.2.5 Vom Objekt zum Ding: Die Dynamik des Melodramatischen im Angesicht der Katastrophe	175
Kapitel 2.3. Fetisch, <i>faitiche</i>, Fetischismus und die Dimensionen des Melodramatischen	190
2.3.1 Das Melodramatische zwischen Idolatrie und Fetischismus	191
2.3.2 Was ist ein Fetisch? Latours Begriff <i>faitiche</i>	192
2.3.3 Das Melodramatische und der Warenfetischismus	199
2.3.4 Die Serie <i>Mad Men</i>. Fetischismus fetischisieren: Die lebendigen Waren	203
2.3.5 Anti-Ödipus und Fetischismus: Der Status der Partialobjekte in der Psychoanalyse	210
2.3.6 The Life of Carol White: Todd Haynes' Film <i>Safe</i>	216
Kapitel 3: Der Status melodramatischer Bilder im kinofizierten Bildraum	223
3.1 Artifizielle Präsenz I: Das „flache Bild“ als melodramatisches Bild	226
3.1.2 Artifizielle Präsenz II: Das Bild als Ding, die Sprachlosigkeit der Bilder und die Fragilität des Zeichens	230
3.1.3 Artifizielle Präsenz III: Das <i>Waco</i>-Bild. Das melodramatische Bild zwischen Evidenz, Präsenz und Fiktion	234
3.1.4 Andy Warhols <i>Death and Disaster</i>-Serie	241
3.1.5 Die Bilder der Pictures Generation	244
3.1.6 Das melodramatische Bild und die Frage des Affekts	247
3.1.7 Das melodramatische Bild und die Frage des Bildakts	254
3.1.8 Pathosformeln im kinofizierten Bildraum: Der Exzess melodramatischer Bilder	259
3.1.9 Kinofizierter Bildraum: Einzelbild versus Formation von Bildern	267
Kapitel 3.2: Das Melodramatische und die Postkinematografie	273
3.2.1 „Kinematografische Performanz“ zwischen Livestream und Miniaturen des Melodramatischen	275
Conclusio	288
Literaturverzeichnis	292
Filmografie	308
Abbildungsnachweis	311