

Empfindung oder in der Nähe der Fehler liegen die Wirkungen

AUGARTEN  
contemporary

Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang, heißt es in Alexander Kluges Film *Die Macht der Gefühle* aus dem Jahr 1983. Noch vor dem eigentlichen Film drückt auf der DVD eine kleine Aufziehpuppe wahllos auf den Auslöser – allerdings kopflos. Eine Kamera hängt um ihren metallischen Rumpf und macht Bilder ohne das *Ding* Mensch. Das Verhältnis von Mechanismus und Vitalismus präsentiert sich als etwas Puppenhaftes – auch in *Superstar*, Todd Haynes' Barbie-Melodrama, ist das zu beobachten. Während Kluge sich den Gefühlen in filmischen Miniaturen analytisch nähert, werden wir bei Todd Haynes mit einer besonderen melodramatischen Strategie konfrontiert – nicht nur mit dem opernhafte Vorführeffekt und den historisch und kulturell tradierten Gefühlswelten. In seinem Film *Safe* (1991) beginnt jenseits des privilegierten Status der Gefühle, der viel zitierten ‚besonderen‘ Gefühlswelten, die durch die kinematografische Performanz entstehen, ein anderes melodramatisches Kino, das Operationen der Kritik im Bildraum forciert, ohne allein romantische Motive zu reinszenieren. Empfindung, verstanden als Struktur, deutet in *Safe* etwas anderes an: einerseits bedingt durch den besonderen Bildstatus, der nicht nur auf ein Entfalten der Emotionen insistiert, andererseits durch das Eigenleben der Bilder. Die Bilder schauen uns an, stimulieren unbelebte Objekte und organische Körper, handeln von beständiger Materie und Spektralimagos, die mit widerstreitendem Verlangen beladen sind.<sup>1</sup> Das Gegenteil der Gefühle sind demnach nicht die Dinge. Darüber hinaus werden in *Safe* aus dem Lebensstrom Bilder generiert – als Imitationen des falschen und richtigen Lebens – und somit Ununterscheidbarkeiten konstruiert. Auffällig ist, dass bei Carol White die „Erdung“ locker ist. Ihr „Lebenstrack“ ist gestört. Nicht dass sie dadurch schweben würde – vielmehr ist sie eine Figur radikaler Durchlässigkeit, die nichts filtern kann.

### *Subjects and emotions*

Es ist bekannt, dass keine andere Kunstform so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen produziert wie das Kino, und es ist evident, dass das Melodrama das Genre der Rührung ist. Der *emotional turn* der Film- und Kulturwissenschaft möchte andere Subjektivierungsweisen verdeutlichen. Laut Bellours Definition ist „die Emotion jene Falte, die im perzeptiven Zwischenraum zwischen Unbewusstem und Bewusstem den von den Organen erhaltenen Eindruck in der Seele fixiert“<sup>2</sup>. Nur wie wird in neueren melodramatischen Formen „Emotion“ an das Leben selbst gekoppelt? Von Interesse ist daher vor allem die Mobilisierung und Modellierung von „Leben“ im Bildraum.<sup>3</sup> Wenn wir jede metaphysische Operation idiosynkratischer Gefühlswelten für einen Augenblick vergessen, dann wird deutlich: Carol White ist in einem Tracking-Prozess, in einem unsoliden Lebensstrom gefangen, der eine „normale Erdung“ anruft und doch nie erreichen kann. Es wird ein Leben vorgeführt, das ein tätiges Leben ist, aber kein politisches. Haynes

inszeniert kein „entfremdetes“ Leben; auch nicht die in der Rezeption des Films vorherrschende thematische Übercodierung von *Safe* als metaphorischer Film über die AIDS-Krise ist von Interesse, oder die primäre Konzentration auf die atmosphärische Verdichtung einer neobürgerlichen Enge im amerikanischen Vorort San Fernando Valley. Die entgrenzte melodramatische Form in *Safe*, welche Dimensionen des Postmelodramatischen aufschimmern lässt, deutet auf etwas anderes: Es ist eine genreimmanente Verschiebung – sowohl eine Erinnerungsarbeit in Bezug auf das klassische Melodrama als auch eine Reflexion des unzureichenden kulturkritischen Paradigmas eines „entfremdeten Lebens“. Es will im Bildraum Leben sein, das nur sich selbst kennt, tatsächlich jenes oft zitierte „unterhintergehbare Eingelassensein ins Ausgesetztsein des Lebens selbst“ (Agamben), das uns eine Spur des Politischen vor Augen führt.

Die Protagonistin Carol White (Julianne Moore) ist die materialistische Erdung selbst, die wir als Empfindung lesen. Die unheimliche Dimension ist die allgemeine Referenzlosigkeit; keine eindeutige Ursache ist auszumachen, die dieses Leben hervorbringt, keine Politik offenbart sich, die dagegen aufzubringen wäre. Was also ist das für ein Leben, das den Namen Carol White trägt? Eine Allegorie auf das moderne Leben? Es ist zunächst der Prozess des Verschwindens, in dem ein Empfindungsvermögen vorgeführt und filmisch ausstaffiert wird. Carol durchquert nicht nur Orte, sondern geistert auf schimmernden Oberflächen, schließt sich an die Atmosphären des Lebens selbst an.

### Zonen zwischen Leben und Tod

Im Sog des Bildraums führt uns *Safe* ein bedrohtes Leben vor. Mal ist es ein psychisch-visueller Raum, mal ein irrealer, dinghafter Bildraum, der Weltzugänge reguliert. Immer ist etwas aus den Fugen geraten und glänzt in den Montagen von *Safe* als zeitlos-lebendiges Ding.

Die Verknüpfung des Elixiers Leben mit dem, was sich wie von Geisterhand lebt, ist keine Ebene der Narration. Haynes akzentuiert einen für das Melodrama typischen *mode of excess* auf eine subtile Art und Weise. Jenseits der Figurenkonstellation ringt das Leben, das den Namen Carol White trägt, nach Luft. Nie sind die Dinge an der richtigen Stelle angeordnet. Das Sofa hat die falsche Farbe. Es ist strapaziös, dieses Leben der Carol White. Sie wird im Laufe des Films immer unsichtbarer. Als Figur radikaler Durchlässigkeit ist sie nahezu schutzlos dem Realen und der technisierten Welt ausgeliefert.<sup>4</sup> Einerseits offenbart ihr Prozess des Verschwindens einen biopolitischen Mechanismus, Leben zu differenzieren und zu hierarchisieren,<sup>5</sup> andererseits verweist ihr Prozess der Deterritorialisierung auf das Thema des Todes.

Es sind Vervielfältigungen des Todes, welche als Ereignisse des Lebens und innerhalb von diesem auf Fluchtlinien liegen und den Status quo des Lebendigen deterritorialisieren und das Leben folglich bedrohen. Carol ist dieser Körper, der sich deterritorialisiert, dem Fluchtpunkt des Todes zustrebt und umgekehrt zugleich auch den Tod fliehen macht.

Sie agiert an der Grenze ihrer Mächtigkeit, indem sie die Grenze, die sie selbst ist, aktiv ausdehnt. Das Melodrama ist dabei die Bühne ihres Lebens, auf der sich der ewig wiederkehrende Code der Empfindsamkeit stetig neu entfaltet und neu programmiert.

### Melo-Avantgarde

Das „Kraftwerk der Gefühle“ ist nach Kluge die entstehende Maschine des 19. Jahrhunderts, die auch maßgeblich von der Form des Melodramas vorangetrieben wird: Es sind Bilder der Empfindsamkeit, Bilder des *mode of excess*, Bilder, die den Affektgehalt in sich tragen und übertragen und zugleich ihre eigene Künstlichkeit ausstellen. In den Filmen von Douglas Sirk wird die dargestellte Natur, wie Frieda Grafe treffend schreibt, mit einem Kunstfirnis überzogen. Im Hintergrund, im Negativ sozusagen, handeln Sirks Filme davon, wie durch die Möglichkeiten der bewegten Bilder, die Realität immer wirklichkeitsgetreuer wiederzugeben, wahre von falscher Natur nicht mehr zu unterscheiden ist.<sup>6</sup> Komponierte Kitschbilder schreiben das Leben als Imitation, Spiegelung und Stilisierung ein, jedwede dokumentarische Folie wird entgrenzt. Das Melodrama kann als Gegenmodell zur Avantgarde gelesen werden und hat doch ein ähnliches Begehren. Auch das Melodrama will das Leben. Es ist aber nicht wie bei Dziga Vertov, der ausrief: „Es lebe das Leben, so wie es ist!“ Aus der Perspektive des Melodramas wäre zu fragen: Welches Leben meint Vertov auch, etwa das „authentische“ und „wirkliche“ Leben? Die Bilder des Melodramas enthalten einen anderen Bezug auf das Leben. Der melodramatische Film stellt Leben nicht nur artifiziell dar, seine Möglichkeit liegt vielmehr auch darin, sich den Begriffen des „authentischen“ Lebens zu entsagen, der in Avantgardemodellen eine zentrale Stelle einnimmt. Das Melodrama enthüllt keine Mythen, sondern betreibt selbst Mystifikation und überfrachtet Klischees. Der besondere Bildtypus des Melodramas enthält somit einen anderen Begriff des Lebens, der Ununterscheidbarkeiten vorführt und sich von Avantgardemodellen unterscheidet, „wo das Reale nie real genug ist, um nicht doch als Schein verdächtig werden zu können“<sup>7</sup>.

Die spezifische Politik der Fetischisierung von Bildern veranschaulicht das Artificielle und Lebensnahe zugleich. Das Melodrama entsagt sich einem kritischen Begriff. Des Melodramas perverse Aufnahme von Vertovs Realismus liegt darin, dass es das Leben ebenfalls so will, wie es ist – ein anderes kann sich das Melodrama gar nicht vorstellen. Die Vermutung, dass das klassische Melodrama das entfremdete Leben kritisiert, ob es einen solchen „kritischen“ Begriff („entfremdetes Leben“) in Anschlag bringt – oder gerade darauf verzichtet –, ist daher zweifelhaft. Sein Gehalt ist etwas anders. Das Melodrama eröffnet nicht eine spezifischere bzw. anders geartete Tür in ein authentischeres Leben. Es verpflichtet sich nicht dazu, ein anderes Leben als das Melodrama zu denken. Ist das eine eigentümliche Überwindung der Kritik? Problematisch ist daher, dass eine mögliche Linie der Kritik, etwa bestehend aus Arendt und Agamben, sich

letztlich dazu verpflichtet, das Melodrama als Krisenphänomen zu verstehen und demnach ein anderes Leben als das im Melodrama zu denken, zu fordern oder gar herstellen zu wollen. Was für ein Bild des Lebens könnte das sein? Carols „tätiges Leben“ im melodramatischen Modus kann diese Tür in ein anderes Leben nicht öffnen. Hier verabsolutiert das Melodrama seine Immanenz und damit einen Weltzugang. Es ist eine Form der Überwindung von „Kritik“, die zum Hyperkritizismus des Melodramas führt. Und doch bleibt das Melodrama eine der großen skeptischen Künste. Der Sturz ins Bild lässt sich nicht auflösen durch eine bessere Welt. Jede Teleologie, die auf ein endlich besseres Leben zielt, ist dem Genre fremd. Das deutet einen immanenten Wiederholungscharakter an: Das Melodrama ist immer skeptisch aus intimer Vertrautheit. Überall (lebende) Bilder – und wer in Bildern lebt wie Carol White, dadurch auf eine entrückte Art und Weise im Bilde ist, der/die ist verloren für das Leben, von dem die anderen sprechen. Die Zeit des Melodramas deutet an, dass Kritik kein Rettungsring ist. Man wird nicht von Bildern aufgesogen, löst sich nicht darin auf. Die Sperrung des Bildes bleibt; der Spiegel ist, wie von Zauberhand, immer klar und rein. Das Melodrama bei Haynes forciert keine Unterwerfung unter ein visuelles Regime, sondern eine Interaktion mit den Bildern. Genau das ist es, was am Melodrama so interessant ist – dass es als Kunstform zugleich eine Oberfläche anbietet, die selbst wieder Bild ist.

### *What's wrong with Carol?*

Stellen wir das Leben Carol Whites für einen Augenblick neben das des Models Ruslana Korshunova, um uns einen Modus des Melodramatischen außerhalb des Kinos anzusehen: Was ist nur falsch gelaufen bei Ruslana?<sup>8</sup> Die Spurensuche nach dem „Warum“ als Motor der Boulevardmedien, das scheinbar Unfassbare fortwährend zu mystifizieren, bleibt ein dominierender melodramatischer Modus in der Kultur.

In *Safe* reagiert Carol White auf etwas: Sind es unsichtbare biochemische Reaktionen? Es ist keine eindeutige physische Krankheit, keine eindeutige psychische Störung. Es gibt bei Carol eine toxische Bewegung, eine toxische Dimension des Lebens, des *still ill*, die immer auch *still life* bedeutet: Carols „Gestell“ ist eine portable Sauerstoffflasche, die sie mit einem Handkarren durchs Leben zieht, manchmal gar mit ihrem Mercedes spazieren fährt. Nachts wandelt sie durch den Garten, erstarrt neben den leuchtenden Kunstrosen – *all wonders of life*, die als lebendige, oftmals mediale TV-Ikonografien ihren unmarkierten Weg mitbestimmen. Sie verfällt in einen eigentümlichen Trancezustand. Abwesend und anwesend zugleich, schwingen Traumebenen und Realitätszustände im Bild der Palmen, im Bild des Meeres, im Bild des Lichts als toxische Grundierung tatsächlich als Elemente des Lebens ohne „wirkliches Leben“ durch sie hindurch. Eine Errettung der äußeren Realität durch das Spukhafte der Dinge macht alles erfahrbar und sinnlich. Die atmosphärischen Bilder in *Safe* erzählen nicht, sondern sind Verbindungsachsen

zwischen dem Leben und dem Leben der Dinge. Mitchells These ist daher so weit relevant, dass auch Bilder durch „Begierden und Sehnsüchte angetrieben“ werden, dass sie Wünsche haben, kurz: dass sie etwas von uns wollen. In *Safe* ist neben der Frage nach Macht und Bedeutung der Bilder und jenseits der Beschreibung, was Bilder bewirken, die lebende Existenz der Bilder auffällig. In der Perspektive einer Ontologisierung der Bilder und ihrer Politik reguliert das Melodramatische den Lebensstrom, d. h. Carols *affective mapping*. Ihr Wandeln durch die Architekturen und Aborte des modernen Lebens radikalisiert Vorlagen des modernen Films, etwa Monica Vittis Leben in Antonionis Film *Die rote Wüste*. Das Melodrama kann daher nicht reine Kritik sein, operiert es doch auch auf seiner Oberfläche mit einem immer schon gefake-ten Bild der Welt.<sup>9</sup> In *Safe* werden über die Suche nach einer rettenden Apparatur die Unterscheidungen zwischen dem Puppenhaften und dem Leben aufgehoben. Das Melodrama schmiegt sich nicht nur an eine Krise an, vielmehr wird hier das „Welt-Werden der Welt“<sup>10</sup> als formender Selbstbezug verhandelt: Das Puppen- und Dinghafte lässt keine Rückschlüsse auf ein richtiges Leben zu. *The time is out of joint* – schon immer und immer wieder. Carol sucht darin allein nach Schutzräumen und erfindet immer neue Möglichkeiten, das Leben zu filtern, um schließlich in einem bunkerähnlichen futuristischen Iglu in der Wüste jene *safeness* vor einem Spiegel zu spüren, die ein *mirror of life* bleibt.

Mit Dank an David Weber

## Anmerkungen

1 Vgl. W. J. T Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 143–149.

2 Raymond Bellour, „Das Entfalten der Emotionen“, in: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hrsg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 51–101.

3 Der mittlerweile vorherrschende Zugang, sich mit der Emotionalität des Films zu befassen, ist laut den Herausgeber(inne)n von *Kinogefühle*, „die Modellierungen des Filmlebens 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. In der filmischen Wahrnehmungssituation unterhält der Zuschauer über das Moment des Visuellen, das sich von der Repräsentation und dem Narrativen abhebt und sozusagen ‚vor‘ diese tritt, eine emotionale Beziehung zum Film in seiner immateriellen Materialität (das Filmbild als An- und Abwesendes zugleich) ... In der Bildkomposition und Dynamik des audiovisuellen Flusses entwickelt das Filmische ein ‚sinnliches Denken‘ (Aumont) oder die Kraft von ‚Körperfiguren‘ (Brenez), die den Zuschauer emotional affizieren. Laura Marks wiederum verortet die haptische Beziehung des Zuschauers zur sensuellen audiovisuellen Oberfläche des Films in einer phänomenologisch orientierten Filmtheorie, die an Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze anknüpft.“ Siehe Brütsch, Hediger, von Keitz, Schneider, Tröhler (Hrsg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, a. a. O., S. 7–20.

4 Mary Ann Doane, „Pathos and Pathology. The Cinema of Todd Haynes“, in: Amelie Hastie (Hrsg.), *Todd Haynes. A magnificent Obsession, Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies* 57, Durham/N. C. 2005, S. 1–21.

5 Auch Todd Haynes' erster Film *Superstar – The Story of Karen Carpenter* (1987), der bis heute verboten ist, handelte bereits von diesem Prozess.

6 Vgl. Frida Grafe, *Filmfarben*, Berlin 2002.

7 Vgl. Hito Steyerl, „Kunst und Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit“, in: dies., *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, S. 209. Steyerl kritisiert den überzogenen Lebensbegriff der dokumentarischen Form und zitiert Alan Badiou: „Das Reale ist nie real genug, um nicht doch als Schein verdächtig werden zu können.“

8 Kerstin Kohlenberg, „Tod eines Models. Warum stürzte das Topmodel Ruslana Korshunova in den Tod? Eine Spurensuche in New York“, in: *Zeit-Magazin*, 27. 11. 2008.

9 Peter Geimer kritisiert in der *FAZ* die Unschärfen Mitchells: „Entweder erscheint das ‚Leben der Bilder‘ als eine rein metaphorische Redeweise, die nicht viel zu bedeuten hat, oder aber der Autor nimmt dieses Leben so wörtlich, dass am Ende ein ungebrochener Animismus herauskommt. Weitaus problematischer als die kunsthistorisch tradierte Vorstellung vom Eigenleben der Bilder ist eben Mitchells viel weiter gehender Zusatz, dass Bilder einen eigenen Willen besitzen, ihren ‚Trieben‘ folgen und ‚Begierden‘ haben. So heißt es beispielsweise von einem gemalten Porträt, es warte in seiner abgelegenen Bildergalerie darauf, dass ihm jemand seine Aufmerksamkeit schenkt. Sind Bilder demnach auch nachts aktiv, wenn niemand sie anblickt? Und müssen wir damit rechnen, dass sie sich eines Tages gegen uns verbünden werden?“ Peter Geimer, „Was tun die Gemälde nachts im Museum?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 12. 2008.

10 Vgl. Jacques Derrida, „Marx' Gespenster. Abnutzungserscheinungen (Bild einer alterslosen Welt)“, Kapitel 3 in: ders., *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main 1996, S. 111.