

Amadeus Haux

Melodramatischer Eskapismus

Affekt-Ökonomien und Exit-Optionen
bei Sirk, Fassbinder, Akin

SCHÜREN

Inhalt

1	Einleitung: Gefühlsbewegung	7
1.1	Melodram-Konstrukte: Sirks MAGNIFICENT OBSESSION (1954), Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF (1974), Akins GEGEN DIE WAND (2004)	8
1.2	Das Melodram: Konfiguration eines Genres	11
1.3	Melodramatischer Eskapismus	17
1.4	Affekt-Ökonomien und Exit-Optionen	21
2	Sirk: MAGNIFICENT OBSESSION	27
2.1	Produktion: Sirk in der Traumfabrik Hollywood	29
2.2	Offene Rechnungen – Schulddynamiken	33
2.3	Inszenierte Intimität – Mit blinden Augen sehen	36
2.4	Verdichtung der Gefühlsbewegung	38
2.5	Tomorrow – Wunschkonstrukte	41
2.6	Rezeption: Ein Raum zum Weinen	44
3	Fassbinder: ANGST ESSEN SEELE AUF	49
3.1	Produktion: Fassbinders schnulziger Widerstandskampf	50
3.2	Bewertungen und Beschämungen	55
3.3	Die Enge des Privaten	59
3.4	Blockierte Melodramatik	62
3.5	«Tja, viel Glück auf alle Fälle» – Jenseits der Enge	65
3.6	Rezeption: Verunsichernder Stil	69

4 Akin: GEGEN DIE WAND	73
4.1 Produktion: Aus der Innensicht	74
4.2 Unrecht/Schuldökonomien	78
4.3 Vertraute Fremdheit	82
4.4 Insistieren/Verdichten – <i>After Laughter Comes Tears</i>	85
4.5 Am anderen Ort/Aufschub	88
4.6 Rezeption: Authentische Einblicke	91
5 Schluss: Eskapistische Zuschauer	96
5.1 Bewertungsführung	97
5.2 In die Intimsphäre eindringen	101
5.3 Empathielenkung: Affekt-Überschüsse	105
5.4 ›Cinema seat traveller‹	112
5.5 Rezeptionsangebote	115
Anhang	
Filmverzeichnis	123
Literaturverzeichnis	124
Online-Quellen	133
Abbildungsnachweis	133

1 Einleitung: Gefühlsbewegung

«Motion is emotion».¹ Dieses prononcierte Diktum des Regisseurs Douglas Sirk gilt für kein Film-Genre so sehr wie für das Melodram, das er mit seinem Inszenierungsstil nachhaltig prägte. Seine wortspielerisch eingängige Gleichsetzung von Bewegung und Gefühl ist sowohl in Hinsicht auf den Film wie auch seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu verstehen. Das Melodram initiiert mit seiner Inszenierungsstrategie eine Gefühlsbewegung, die affizierend auf die Betrachter überspringt und sie in innere Bewegtheit versetzt. Für die Produzenten ist die Erzeugung von Affekten konzeptuelles Kalkül im Hinblick auf ökonomischen Profit. Seitens der Rezipienten, die in das Versprechen auf große Affekte investieren, lockt reziprok die Erwartung emotionalen Gewinns. Die Zuschauer beglaubigen die Wirkmächtigkeit der affektmobilisierenden Strategie durch ihr inneres Überwältigt-Sein, das sich nach außen durch ein Zu-Tränen-gerührt-Sein bemerkbar macht. Das Melodram zeichnet sich von daher nicht allein durch genrespezifische Plots und entsprechende ästhetische Mittel aus, sondern ist als sozio-historisch medial formiertes Konstrukt zu verstehen, das auch jeweilige Produktionsbedingungen und gegebene Rezeptionsvoraussetzungen mit umfasst. An epochemachenden Erfolgsfilmen – wie Sirks *MAGNIFICENT OBSESSION*, Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* und Akins *GEGEN DIE WAND* – mit denen sich das Genre in seiner ästhetischen Ausrichtung und politischen Positionierung umorientiert und teilweise auch neu erfindet, lässt sich dieser Konstrukt-Charakter des Melodrams besonders beobachten.

1 Jon Halliday: *Sirk on Sirk*. New York 1972, S. 43.

1.1 Melodram-Konstrukte: Sirks **MAGNIFICENT OBSESSION** (1954), **Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF** (1974), **Akins GEGEN DIE WAND** (2004)

Im Hollywood der 1950er Jahre wird Douglas Sirk, der zuvor in Deutschland als UFA-Regisseur mit erfolgreichen Rührfilmen wie *DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF* (1935) und *ZU NEUEN Ufern* (1937) reüssiert hat, ein Hauptakteur im Geflecht melodramatischer Filmproduktion. Das Genre erfreut sich in dieser Zeit besonderer Popularität und entwickelt sich zu einer der lukrativsten Sparten des Hollywoodkinos. Die Produktionsfirmen werben für Melodramen mit dem Versprechen auf «große Gefühle» und fahren damit zuverlässig hohe Gewinne ein. Zuschauermassen strömen in die Kinos, um sich von den auf der Leinwand dargestellten Gefühlsausbrüchen mitreißen zu lassen. Sie haben bezüglich ihrer eigenen emotionalen Reaktion eine hohe Erwartungshaltung («*to look forward to a good cry*») und sind enttäuscht, wenn der Film nicht genug anbietet, um die Schleusen der Rührung zu öffnen. Sirk weiß diese Erwartungshaltung seitens der Zuschauer und Produzenten mit hoher Professionalität zu bedienen und landet mit dem Film *MAGNIFICENT OBSESSION* (1954) nicht nur in den USA, sondern weltweit einen Kassenschlager, der die Zuschauer nach allen Regeln der Kunst in seinen Bann zieht. Auch mit den folgenden Filmen fährt Sirk für *Universal Pictures* hohe Gewinne ein und etabliert sich als *der* Erfolg garantierende Melodram-Spezialist. Die avancierte Filmkritik steht dem populären Melodram allerdings äußerst skeptisch gegenüber und moniert, dass die Filmindustrie zu offensichtlich nach gewinnversprechendem Kalkül agiert und Emotionalisierungsstrategien einsetzt, um an konservative Rollenmuster und Wertvorstellungen zu appellieren. Melodramen werden von dieser Seite als «Schmachtfetzen» geschmäht, die lediglich auf Entertainment und schnelles Geld aus sind und kaum gesellschaftskritisches Potential oder gar künstlerischen Mehrwert produzieren.

Vor diesem Hintergrund ist zunächst erstaunlich, dass sich im Deutschland der 1970er Jahre Rainer Werner Fassbinder – und damit ausgerechnet einer der Hauptvertreter des gesellschaftskritisch orientierten Autorenkinos – für Sirks Melodramen interessiert. Denn unter Berufung auf die französische *Nouvelle Vague* lehnen die Regisseure des Neuen Deutschen Films gefühlige Formate und *mainstream* Hollywood-Produktionen als sentimental Kitsch und manipulatives Genusskino entschieden ab. Nach ihrer programmatisch formulierten Überzeugung sollen die Zuschauer im Kino gerade *nicht* dem Alltag entfliehen, sondern im Hinblick auf aktive Einmischung politisiert werden. Die jungen Regisseure wollen keine Dienstleister in einem Produktionszusammenhang sein, sondern unabhängige Autoren. Sie fordern die Umstrukturierung des Filmmarkts wie auch eine filmästhetische Wende. Innerhalb dieser Erneuerungsbewegung ist Fassbinder eine maßgebliche Leitfigur. Bereits mit seinem Spielfilmdebüt *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (1969)

kann er sich einen Namen machen und produziert fortan in dichter Folge größtenteils ästhetisch Aufsehen erregende Filme mit besonderem Augenmerk auf bundesrepublikanischen Sozialproblematiken. In seinen Inszenierungsstil, maßgeblich durch Brechts episches Theater beeinflusst, integriert er nach einer ihn faszinierenden Sirk-Retrospektive (1970) melodramatische Mittel des Hollywood-Kinos.

Bisher hatte Fassbinder mit seinen Filmen tendenziell eher kleinere Gruppen aus dem intellektuellen Milieu erreicht, die im Hinblick auf die Handschrift eines Regisseurs oder eine aktuelle Thematik gezielt ins Kino gehen, um über gesellschaftliche Veränderungsmöglichkeiten zu diskutieren. Im Rahmen dieses medien-politischen Dispositivs verdichtet Fassbinder künstlerische Ansprüche und gesellschaftskritische Positionen zu einer filmischen Erzählform, mit der er auch ein breiteres Publikum erreichen und emotional erfassen kann. Dies gelingt ihm bereits mit HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN (1971), doch international Furore macht er vor allem mit seinem melodramatisch-gesellschaftskritischen Film ANGST ESSEN SEELE AUF (1974). Auch wenn linksgerichtete Kritiker seine Brecht-Sirk-Mischung skeptisch betrachten, gewinnt Fassbinder mit diesem zeitgeschichtlich brisanten Melodram renommierte Preise und gibt dem Genre eine dezidiert politische Ausrichtung.

Mit einer ebenfalls von sozialkritischem Impetus getragenen, jedoch ästhetisch geradezu konträren melodramatischen Inszenierungsstrategie erlebt dreißig Jahre später der Regisseur Fatih Akin während einer Hochphase der Migrations- und Integrationsdebatte in Deutschland seinen Durchbruch. Bereits mit seinem ersten Spielfilm KURZ UND SCHMERZLOS (1998) zieht der junge Regisseur die Aufmerksamkeit auf sich und kann sich mit dem *road movie* IM JULI (2000) und dem Gasterbeiter-Drama SOLINO (2002) als Hoffnungsträger des sogenannten deutsch-türkischen Films etablieren. Doch insgesamt erreichen Produktionen zur ‚Ausländerproblematik‘ in Deutschland nur einen kleinen Zuschauerkreis. Sie sind meist mit Hilfe staatlicher Fördergelder finanziert, werden oftmals nur in Nischenkinos gezeigt und im Dienste pädagogisierender Aufklärungsarbeit zielgerichtet eingesetzt. In Politik und Medien ist zwar eine kontroverse Debatte über die gesellschaftlichen Folgen von Immigration in Gang und in die Schlagzeilen geraten spektakuläre Fälle zur Sozialproblematik von Einwanderung, doch spielt das ‚Migranten-Kino‘ in der öffentlichen Wahrnehmung kaum eine Rolle.

Das ändert sich schlagartig, als Fatih Akin mit seinem Film GEGEN DIE WAND (2004) bei der Berlinale den Goldenen Bären gewinnt und damit über Nacht zum führenden Vertreter des ‚deutsch-türkischen Films‘ avanciert. Der Überraschungserfolg katapultiert den Regisseur wie auch das ‚Migranten-Kino‘ insgesamt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Rezensionen großer Tageszeitungen bewerten den Film als authentischen Beitrag zur *culture-clash*-Problematik einer jungen Einwanderergeneration und im Ausland wird er als beeindruckendes Zeugnis eines veränderten Deutschlands rezipiert, das sich mit Fragen zur Integration auseinandersetzt. Akins effektiv gesetzte Gewaltdarstellungen werden im Sinne einer neuen

Filmästhetik diskutiert, wohingegen die melodramatische Konzeption des Films kaum Beachtung findet. Offenbar orientiert sich die Vorstellung über das Melodram noch so sehr an einer durch Sirk geprägten Filmästhetik – und so wenig an deren Transformation, wie sie insbesondere Fassbinder betrieben hat – dass Akins Inszenierungsstil unter diesem Aspekt erst gar nicht interpretiert wird.² Der Blick auf die Entwicklung des Melodrams bleibt offensichtlich verkürzt, wenn er sich allein auf genrespezifische Merkmale richtet, die anhand vorbildgebender Filme kanonisiert wurden.

So eint Sirk, Fassbinder und Akin zwar unbestreitbar, dass sie mit ihren filmischen Narrationen, ästhetischen Mitteln und Wirkungsintentionen ein melodramatisches Gefühlskalkül verfolgen. Doch bestehen zwischen ihren bahnbrechenden Erfolgsfilmen, die über einen Zeitraum von 50 Jahren (1954–1974–2004) erscheinen, erhebliche Differenzen, wenn sie als marktförmige mediale Kommunikate betrachtet werden,³ die von einem Produktionszusammenhang aus für ein Zielpublikum hergestellt sind. Denn über die Situierung ihrer Filme im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext und medialen Feld bedienen sich die drei Regisseure ganz unterschiedlicher Emotionalisierungsstrategien und sind Akteure in jeweiligen Melodram-Konstrukten, die sie selbst mit ihrer Filmkunst ganz wesentlich prägen. Sirk, Fassbinder und Akin entwickeln mit ihren individuellen Regiehandschriften zeittypische Melodramen und gerade damit das Genre weiter. Um das Ausmaß der innovativen Schübe beschreiben zu können, die von den Filmen der drei Regisseure ausgehen, ist allerdings zunächst zu fragen, von welchen Grundlagen die Forschung zum Melodram ausgeht, welche Setzungen sie für die Genreanalysen vornimmt und ob diese für die Erklärung der sich verändernden Kommunikat-Funktion des Genre hinreichen.

2 Akin wird am 27. September 2014 beim Filmfest Hamburg der Douglas-Sirk-Preis verliehen. Vielleicht verändert diese Auszeichnung den Blick auf das melodramatische Potential seiner Filme.

3 Zur Filmanalyse als «Kommunikatanalyse», bei der auch Rahmenbedingungen extrapoliert werden: Thomas Kuchenbuch: *Filmanalyse – Theorien – Methoden – Kritik*. Wien u. a. 2005, S. 27–29.

1.2 Das Melodram: Konfiguration eines Genres

Um die Zuschauer affektiv anzusprechen, rekurrten Film-Melodramen auf tradierte wirkungsästhetische Prinzipien und machen sich dabei, wie in der Forschung vielfach betont, ein Instrumentarium der Affektstimulierung zunutze, wie es bereits in den empfindsamen Briefromanen⁴ und Bühnenwerken des 18. Jahrhunderts Einsatz fand.⁵ Als Prototyp des Melodramas gilt Jean-Jacques Rousseaus Einakter *Pygmalion* (1762) und dementsprechend wurden an ihm grundlegende Charakteristika des Genres ausgemacht. Im Hinblick auf spätere Medienwechsel des Melodramas ist festzuhalten, dass die *Scène lyrique* des Aufklärungsschriftstellers selbst schon eine stoffliche und mediale Transformation darstellt. Rousseau übersetzt Ovids mythische Erzählung über den Bildhauer Pygmalion – der sich in Abkehr von einer als lasterhaft bewerteten Welt mit göttlicher Hilfe eine weibliche Skulptur erschafft – in eine musikdramatische Szenenfolge über die Wirkmacht der Imagination. Ist im antiken Prätext Pygmalions Verlebensdingung seiner künstlerischen Schöpfung als frevlerische Überschreitung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion gefasst («Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst»⁶), so überwindet im aufklärerischen Dramolett der Skulpteur seine monopatisch ausgestaltete Schaffenskrise, indem er – durch die überwältigende Wirkung seiner Statue zutiefst bewegt – in imaginären Dialog mit ihr tritt und sie vitalisiert. Bei Rousseau geht es somit sowohl um einen künstlerischen Produktionsprozess, mit dem versagende Realitätserfahrungen überwunden werden, wie auch einen Rezeptionsprozess, bei dem das Affiziert-Sein durch die Kunst neue «Wirklichkeit» generiert.

Die literaturwissenschaftliche Forschung zur *Scène lyrique* hat die Variation des Mythos' im Vergleich zu Ovids Text und nachfolgenden Bearbeitungen untersucht,⁷ wie auch seine Fortschreibungen in anderen Genre wie Musiktheater und Ballett.⁸ In den Fokus des Interesses rücken dabei Einzelaspekte, wie die Gender- und

4 Kittler führt die Affektstimulierung auch auf die Alphabetisierung durch die Lautiermethode zurück, bei der die «mechanische Tortur» der Entzifferung durch die Stimme der Mutter ersetzt ist. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1995, S. 93 u. 145. Vgl. auch: Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, 2. durchgesehene Aufl. 2003, S. 462.

5 Vgl. Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1988. Zur Weiterentwicklung des Genre: Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodramas im Schauspiel und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen 2001. Vgl. für die Geschichte des Melodrama bis zum Hollywood-Kino: Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

6 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Übers. u. hg. v. Hermann Breitenbach, mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Stuttgart 1993, S. 324.

7 Vgl. hierzu den Großteil der Beiträge in: Matthias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997.

8 Gabriele Brandstetter: Der Tanz der Statue. Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts. In: Mayer, Neumann: *Pygmalion*, S. 393–422. Hermann Danuser: Vom