

# **Liberal-Demokratische Wir-Gefühle?**

## **Medienästhetische Affektpoetiken**

### **für die Neugestaltung des Gemeinsamen**

Eine kulturvergleichende Untersuchung zum Liebesfilm in den Jahren 1950–1961  
in der Bundesrepublik Deutschland und der Republik Korea

#### **Dissertation**

zur Erlangung des Grades eines

*Doktors der Philosophie* (Dr. phil.)

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

**Hye-Jeung Chung**

Berlin, im Frühjahr 2021

Erstgutachter:

Prof. Dr. Hermann Kappelhoff  
Freie Universität Berlin

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Cornelia Müller  
Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)

Tag der Disputation: 04. Feb. 2022

Für meine Mutter, Gab-Yoon Park, die mir  
Riechen, Schmecken und das Imaginieren beigebracht.

„I raise this point, I begin with this point because in many countries there is a deep ambivalence about military action today, no matter what the cause. And at times, this is joined by a reflexive suspicion of America, the world's sole military superpower.

But the world must remember that it was not simply international institutions -- not just treaties and declarations -- that brought stability to a post-World War II world. Whatever mistakes we have made, the plain fact is this: The United States of America has helped underwrite global security for more than six decades with the blood of our citizens and the strength of our arms. *The service and sacrifice of our men and women in uniform has promoted peace and prosperity from Germany to Korea*, and enabled democracy to take hold in places like the Balkans. We have borne this burden not because we seek to impose our will. We have done so out of enlightened self-interest -- because we seek a better future for our children and grandchildren, and we believe that their lives will be better if others' children and grandchildren can live in freedom and prosperity.“

*Aus Obama's Nobel Remarks (am 11. Dez. 2009)*

# INHALT

VORWORT .....	4
I. EINLEITUNG .....	7
<b>II. KONZEPTUALISIERUNG DES GEMEINSAMEN IM KONTEXT DER LIBERAL-DEMOKRATISCHEN WIR-GESTALTUNG UND DER WIR-GEFÜHLE IM KINO .....</b>	<b>23</b>
<b>II.1. WIR-GESTALTUNG UND WIR-GEFÜHLE IM LIBERAL-DEMOKRATISCHEN KONTEXT .....</b>	<b>23</b>
II.1.1. Das moralische und politische Konzept der Liebe .....	25
II.1.2. Kommunikation als Re-/Neuordnungsprozess des Gemeinsamen .....	32
II.1.3. Liebesfilm als ein generisches Genre der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle .....	39
<b>II.2. KINEMATOGRAFISCHE INTERAFFEKTIVITÄT FÜR DAS GEMEINSAME .....</b>	<b>48</b>
<b>II.3. UNENDLICHE (RE-)MODELLIERUNG DER GEMEINSAMEN KULTUR: KULTUR- UND GESCHICHTSSPEZIFISCHE WIR- GESTALTUNG UND WIR-GEFÜHLE IN DER NATIONALKINEMATOGRAFIE .....</b>	<b>51</b>
<b>ERSTER TEIL: THEORETISCHE POSITIONIERUNG UND ANALYTISCHES SETTING .....</b>	<b>58</b>
<b>III. MEDIENÄSTHETISCHE WIR-GESTALTUNG UND WIR-GEFÜHLE IN DER RE-/NEUGESTALTUNG DES GEMEINSAMEN .....</b>	<b>59</b>
<b>III.1. WIR-GEFÜHLE ALS SUBJEKTIVIERUNGSEFFEKT IM GEMEINSAM-WERDEN .....</b>	<b>61</b>
<b>III.2. KINEMATOGRAFISCHE AFFEKTPOETIK FÜR WIR-GEFÜHLE .....</b>	<b>73</b>
<b>III.3. MEDIENÄSTHETISCHE GESTALTUNGSFORMEN FÜR DEN SENSE OF COMMONALITY .....</b>	<b>80</b>
III.3.1. Vergleichsprinzip – Re-/Neugestaltung des Gemeinbegriffs .....	80
III.3.2. Autopoietischer Rhythmus – (Re-)Orientierung in und an einer gemeinsamen Bewegung .....	85
III.3.3. Folgerichtiges Affekturteil mit den negativen Gefühle – Veranschaulichung des gemeinsam geteilten Moralbewusstseins durch Moralverletzung .....	88
<b>IV. METHODISCHE ASPEKTE ZUM LIEBESFILMGENRE UND ANALYTISCHES SETTING ZUR KOMPARATISTISCHEN ARBEIT .....</b>	<b>91</b>
<b>IV.1. DAS KONZEPT DER AUSDRUCKSBEWEGUNG ALS ANALYSEMETHODE .....</b>	<b>96</b>
IV.1.1. Genrespezifische Pathoszenen der Liebesfilme .....	98
IV.1.2. Auf qualitativer Empirie basierendes Affektskript: Affektdramaturgie (Makroebene) und Ausdrucksbewegungseinheiten (Mikroebene) .....	108
<b>IV.2. KULTURVERGLEICHENDE UNTERSUCHUNG .....</b>	<b>113</b>
IV.2.1. Singuläre Gestaltung(en): Kultur- und geschichtsspezifische Modifikation und Modulation der genrespezifischen Pathoszenen .....	115
IV.2.2. Kulturspezifik als stratifizierte Gestalt in Bewegung .....	119

<b>ZWEITER TEIL: ANALYSEN UND ERGEBNISSE DES KULTURVERGLEICHS</b> .....	<b>123</b>
<b>V. EXEMPLARISCHE LIEBESFILME IN DEN JAHREN 1950–1961 IN DER BRD UND ROK</b> .....	<b>124</b>
<b>V.1. DER POPULÄRE LIEBESFILM – MODELLIERUNG DES PROTOTYPS DES BEWUNDERNSWERTEN LIEBESPAARS</b> .	<b>125</b>
V.1.1. Sissi (Österreich 1955, R: Ernst Marischka) .....	127
V.1.1.1. Das exklusive Beisammensein des Liebespaars.....	127
V.1.1.1.1. Bildung des „intimen“ Wir in Abgrenzung zur Außenwelt (ABE 1) .....	129
V.1.1.1.2. Beziehungsetappen des Paares durch Anhäufung von Gemeinsamkeiten (ABE 2) .....	131
V.1.1.2. Der Vorrang der „romantischen“ Liebe (Sissi – Natur – ungestüm) vor der arrangierten Heirat (Néné – Kultur – moderat).....	134
V.1.2. Sung Chun-Hyang (ROK 1961, R: Sang-Ok Shin).....	136
V.1.2.1. Der flüchtige Glücksmoment im Annäherungsprozess zwischen den hierarchisch und geschlechtlich „Differierenden“ .....	138
V.1.2.2. Der langfristige Wiedervereinigungsprozess um gesellschaftliche Anerkennung .....	143
V.1.2.2.1. „Hartnäckiger“ Widerstand von Chun-Hyang gegen die „ungerechte“ Herrschaftsgewalt .....	144
V.1.2.2.2. Die „erfolgreichste“ Integration Mong-Lyongs in den monarchischen Machtapparat .....	145
<b>V.2. DER SKANDALFILM – GEMEINSAME (RE-)ORIENTIERUNG IM RHYTHMUS</b> .....	<b>147</b>
V.2.1. Die Sünderin (BRD 1951, R: Willi Forst) .....	148
V.2.1.1. Voice-over: Operation des intimen und geheimen (Mit-)Teilens .....	149
V.2.1.2. Affektdramaturgischer Auf- und Abschwung: Affektorientiertes Umbewerten in der Bewegungsträgheit.....	152
V.2.1.3. Wiederholter Umgang mit dem Schicksalhaften: Figuration der Unschuldigen .....	156
V.2.2. Madam Freiheit (ROK 1956, R: Hyung-Mo Han) .....	158
V.2.2.1. Multiple Synchronizität moral-sittlicher Überschreitungen: eine wuchernde Gesamtströmung der westlich-orientierten Kultur .....	159
V.2.2.2. Abrupter Konjunkturwechsel: Auftreten des moralischen Urteils .....	164
V.2.2.3. Frau Oh als melodramatische Heroine: Figuration von „zu spät“ .....	168
<b>V.3. DER LIEBESFILM ZWISCHEN EINHEIMISCHEN FRAUEN UND GIS – RECHTFERTIGUNG DER MORALISCHEN INTERVENTIONEN DURCH UNBEHAGEN</b> .....	<b>170</b>
V.3.1. Die goldene Pest (BRD 1954, R: John Brahm) .....	171
V.3.1.1. Die Übertragung der Krankheit auf die Dorfgemeinde.....	172
V.3.1.2. Vermehrung und Ausbreitung der Viren: Verfall der moralischen Werte.....	178
V.3.1.3. Das Liebespaar als Antikörper.....	180
V.3.2. Die Blume der Hölle (ROK 1958, R: Sang-Ok Shin) .....	182
V.3.2.1. Ökologisches Ungleichgewicht.....	184
V.3.2.2. Hitze und Schwüle: Sexuelle Erregung und Unerträglichkeit.....	191
V.3.2.3. Die automatisierten Regulierungsprozesse der Vergemeinschaftung: Scham und Schande .....	194
<b>VI. ERGEBNISSE DES VERGLEICHS: KULTUR- UND GESCHICHTSSPEZIFISCHE NEUGESTALTUNG DES GEMEINSAMEN IN DEN JAHREN 1950–1961 IN DER BRD UND ROK</b> .....	<b>197</b>
<b>VI.1. DAS PAAR-WERDEN ALS DAS KLEINE WIR-WERDEN</b> .....	<b>198</b>
VI.1.1. Man trifft Frau: Ausdruck eines <i>liebenswert</i> Frauenbildes.....	198
VI.1.2. Anbahnung einer (Liebes-)Beziehung: Modellierung eines Bildes von <i>Glücklich</i> -Liebenden .....	201

<b>VI.2. DAS PAAR-WERDEN IM RAHMEN DES GROßEN WIR-WERDENS IN DER GEMEINSCHAFT/GESELLSCHAFT .....</b>	<b>204</b>
VI.2.1. Unstimmige Verhältnisse des Liebespaares: <i>Dissonanz</i> -Figur des Gemeinsamen .....	204
VI.2.2. Wiedervereinigungsprozess des (Liebes-)Paars: <i>Sich-Arrangieren</i> für das Gemeinsame.....	207
VI.2.3. (Re-/Neu-)Ordnung eines größeren Ganzen vom Wir: <i>Vergegenwärtigung</i> und ( <i>Zurück-</i> ) <i>Besinnung</i> auf das Gemeinsame .....	212
<b>VI.3. KULTUR- UND GESCHICHTSSPEZIFISCHE AFFEKTPOETIK FÜR WIR-GESTALTUNG UND WIR-GEFÜHLE: DIE     ENTWICKLUNG DES POSITIVEN SELBSTWERTGEFÜHLS .....</b>	<b>216</b>
<b>VII. FAZIT – MEDIENÄSTHETISCHE WIR-GESTALTUNG UND WIR-GEFÜHLE AN DER     SCHNITTSTELLE VON KINO–KULTUR–GESCHICHTE .....</b>	<b>220</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>227</b>
<b>ANHANG – SZENENPROTOKOLLE .....</b>	<b>237</b>
<b>SISSI (ÖSTERREICH 1955, R: ERNST MARISCHKA).....</b>	<b>237</b>
<b>SUNG CHUN HYANG (성춘향, ROK 1961, R: SANG-OK SHIN) .....</b>	<b>241</b>
<b>DIE SÜNDERIN (BRD 1951, R: WILLI FORST) .....</b>	<b>245</b>
<b>MADAM FREIHEIT (자유부인, ROK 1956, R: HYUNG-MO HAN).....</b>	<b>249</b>
<b>DIE GOLDENE PEST (BRD 1954, R: JOHN BRAHM) .....</b>	<b>255</b>
<b>DIE BLUME DER HÖLLE (지옥화, ROK 1958, R: SANG-OK SHIN) .....</b>	<b>260</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG.....</b>	<b>264</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>266</b>

## Vorwort

Die jetzige Version meiner Dissertation entstand erst nach einer umfangreichen Überarbeitung meines ursprünglichen Dissertationsmanuskripts aus dem Jahr 2018. Die Entdeckung meiner alten Notiz über das Gemeinsame in meinem Zimmer im Elternhaus in Seoul brachte mich blitzartig in eine heiße Spur. Statt des Gemeinsamen/Gemeinschaftlichen benutzte Begriffe wie Moral, Ethik, Wert, Gemeinsinn, Kultur, Welt, Gemeinschaft/Gesellschaft, Geschichte, Immanenz, Affekt und Kommunikation konnten als ein zusammenhängendes Ganzes wahrgenommen und endlich ineinander übergehend argumentiert werden. Als eine heuristische Denkfigur verleiht das Gemeinsame meiner Arbeit mehr Kongruenz und Logik, sodass die über verschiedenen Ebenen hinweg entwickelten Themenkomplexe einheitlich in einer Struktur abgehandelt werden können. Auf diese Weise konnte die Idee, die mich über einen längeren Zeitraum in verschiedenen Ausdrucksformen implizit begleitete, nun in dieser konkretisierten Form zum Ausdruck kommen.

In diesem unvorhergesehenen langen Prozess erlebte ich unerwartet viel Hilfe und Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen. Von der ersten Idee über den Wiederaneignungsprozess des Begriffs des Gemeinsamen bis hin zur Fertigung der Dissertation begleiteten mich viele Kollegen und Kolleginnen in Projekten, Kolloquien und Workshops und viele Freunde und Freundinnen in Deutschland und in Korea. Ohne sie hätte ich diese Arbeit in dieser Form so nicht realisieren können. Für ihren vielseitigen und intensiven Austausch möchte ich mich daher an dieser Stelle sehr herzlich bedanken. Die vielen, die hier leider nicht namentlich aufgeführt werden konnten, sind aber natürlich alle in diese Danksagung eingeschlossen. Bewusst und unbewusst bin ich durch diese unzähligen Bindungen so affiziert, dass ich überhaupt so denken, fühlen und handeln kann, wie diese vorliegende Arbeit gerade impliziert.

Mein bester Dank gilt zunächst Hermann Kappelhoff, meinem Doktorvater, der mir einen kritischen Zugang zu dieser Thematik eröffnete. Besonders danke ich ihm dafür, dass er mir die Augen öffnete, wie die Fähigkeit des Sehens und Hörens in der Empirieforschung zur audiovisuellen Kommunikation in Anwendung bringen kann. Die im Rahmen des von ihm geleiteten Colloquiums und der Projekte am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* an der FU Berlin diskutierten, zahlreichen wertvollen Ansätze bereicherten mich sehr, erweitert zu denken, wie das film- und medienwissenschaftliche Vermögen des Sehens, Hörens und Denkens vor allem in der heutigen interdisziplinären Forschung zur Sozialität in unserer globalisierten (Mit-)Welt agieren kann. Zudem bedanke ich mich bei ihm und seiner Kolleg-

Forschergruppe *Cinepoetics* für das großzügige Abschlussstipendium, das mir gerade zum richtigen Zeitpunkt wieder Lust und Freude am Experimentieren schenkte. Für die konstruktive Anregung und die fachlichen Hinweise danke ich ebenso Cornelia Müller, der Zweitgutachterin meiner Dissertation. Die lebhaften Diskussionen mit ihr, die im Rahmen des von ihr geleiteten interdisziplinären Promotionskollegs *Dynamic Multimodal Communication* an der Europa Universität Viadrina Frankfurt (Oder) stattfanden, waren für mich der konstruktive Austausch, um die gemeinsame Sprache unter Film-/Medienwissenschaft, Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft und Linguistik zu entwickeln und einen (Gemein-)Sinn und eine Struktur an einem gemeinsam erfahrenen und sogar gemeinsam erfahrenden Phänomen in der Face-to-Face Kommunikation zu bilden.

Des Weiteren möchte ich mich bei Pamela Fischer, Bernhard Groß, Hauke Lehmann, Judith Lehmann, Thomas Morsch, Naomi Rolef, Franziska Seewald und Thomas Vorwerk für die kritische Auseinandersetzung mit meinem Themenkomplex bedanken. Sie haben jeweils in einzelnen unterschiedlichen Bearbeitungsphasen auf ihre Weise dazu beigetragen, dass ich meine abstrakte Idee besser präzisieren und sprachlich klar auf den Punkt bringen kann. Besonderen Dank schulde ich Sarah Greifenstein, die mir viele Jahre den Rücken freigehalten hat und immer ein offenes Ohr hatte, wenn ich mal wieder an meiner Arbeit gezweifelt habe. Danken möchte ich zudem Christina Kreml, meiner Joggingpartnerin, die mich auf meinem mühsamen Weg durch die unvorhersehbar holpernde und stolpernde Überarbeitungsstrecke meiner Dissertation begleitete und mich jede Woche zum Weiterlaufen aufmunterte. Für die sprachliche Korrektur und das professionelle Lektorat bedanke ich mich ganz herzlich bei Bettina Bergmann, die durch die mehrfache Durchsicht dieser Abhandlung Stolpersteine wegräumte. Und ich danke Dorothea Böhme, die mich durch ihre Energie immer wieder ermutigte und den letzten Prozess der Veröffentlichung meiner Dissertation abzuschließen half.

Mein ganz spezieller Dank gilt weiterhin Malin Schmidt-Hijazi an der Senatsverwaltung für Gesundheit, Pflege und Gleichstellung in der Berliner Härtefallkommission. Ohne ihre Hilfe wäre die Anfertigung dieser langjährigen Promotionsschrift niemals zustande gekommen. Für eine ausländische Forscherin wie mich ist die Zeit, die den wissenschaftlichen Gedanken natürlich „in Ruhe“ reifen lässt, leider begrenzt. Durch ihre humanitäre Unterstützung konnte ich zum Glück die für das Experimentieren und Imaginieren nötige Zeit gewinnen, die den deutschen Staatsbürgern ohne großes Zutun selbstverständlich gegeben ist. Ihr moralischer Beistand gab mir große Kraft und Mut zur Durchsetzung und Vollendung meiner Dissertation und ich konnte als eine gleichberechtigte Mitbürgerin in Berlin „frei und anders“

denken und arbeiten.

Besonders möchte ich an dieser Stelle auch meiner Familie danken, die meinen Lebensweg ermöglicht und begleitet. Ich danke zuvorderst meinem Vater, Yong-Kil, für die wertvollen Ratschläge und die interessanten Anmerkungen. Fachlich überprüfte er die Argumentationslinie meiner Arbeit aus der politikwissenschaftlichen Perspektive und gab mir fruchtbare Anregungen. Zudem erweckte er mich immer wieder aus der ausschweifenden Fantasiewelt im Elfenbeinturm. Mein außerordentlicher Dank gilt weiterhin meiner Mutter, Gab-Yoon, ohne deren mühevollen Geduld und Verständnis in dieser beschwerlichen Zeit ein solcher Arbeitsumfang niemals hätte gelingen können. Wegen ihrer unermüdlichen Bindung und großzügigen Unterstützung gebührt ihr hier mein voller und besonders herauszustellender Dank. Ihre Werte wie Ausdauer, Freude am Anders-Denken und Mut zum Streiten sind, was sie mir lebenslang beibrachte. Meine Arbeit widme ich ihr von ganzem Herzen. Last but not Least möchte ich auch meiner lieben kleinen Schwester Yoon danken, die für mich der sichere Halt und die seelische Stütze ist, sodass ich bis heute so mutig die Zähne zusammenbeißen kann. Sie ist mir der beste Kamerad, mit dem ich mit Freude in die abenteuerliche Reise der Welt gehe.

# I. Einleitung

Die Bundesrepublik Deutschland (BRD) und die Republik Korea (d. i. Südkorea, im Folgenden als ROK abgekürzt) erlebten als die jeweils von den USA unterstützten, kapitalistisch geprägten Teile eines Landes einen vergleichbaren gesellschaftlichen Formationsprozess: Sie begannen, mithilfe der USA ein liberal-demokratisches Gemeinwesen zu verwirklichen. Individuelle Freiheit und freie Marktwirtschaft wurden gleichermaßen in den drei Ländern zu Leitfäden der liberal-demokratischen Vergesellschaftung, die sich bis heute – sogar ununterbrochen nach dem Zusammenbruch des Ostblocks in einem globalen Spektrum – fortsetzen. Dagegen blieben die Begriffe wie Kommune (*lateinisch* Communis, allen gemeinsam und allgemein) und Gemeinschaft in der BRD und der ROK lange Zeit, besonders in den 1950er-Jahren, im öffentlichen Diskurs ausgeblendet. Sicherlich liegt dies daran, dass sich die beiden Länder ideologisch selbstbestätigend an der liberal-demokratischen Ausrichtung orientieren mussten, einerseits in Abgrenzung zu dem jeweiligen anderen, kommunistischen Teil des Landes, und andererseits vor ihrem eigenen historischen Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit des totalitären Regimes in Deutschland und der kolonialen Vergangenheit der von konfuzianischen moralischen Werten beeinflussten Gesellschaft in Korea. Die beiden Länder mussten die unter diesen Umständen inzwischen äußerst „problematisch“ und „ungewöhnlich“ gewordenen Formen der Vergesellschaftung und des Zusammenhalts erneut denken und aushandeln, die jedem Nationalstaat für die Bildung einer eigenen Nationalidee und Nationalidentität zugrunde liegen. Hierbei mussten sie abermals Wir-Gefühle gestalten und entwickeln, die sich allerdings aus dem eigenen geschichts- und kulturspezifischen Affekthaushalt herausbilden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Reinhard Blomert, Helmut Kurzemics und Annette Treibel (Hrsg.): Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. In meiner Arbeit sind mit Wir-Gefühlen aber nicht nur starke Gruppengefühle gemeint, die sich an die Nation heften, sondern Gemeinschaftsgefühle im englischsprachigen Sinne vom „sense of commonality“, das ein breites Spektrum von Gefühlen umfasst, die eine Gruppe, eine Gemeinschaft und ein Kreis von Menschen aufgrund bestimmter *Gemeinsamkeiten* – z. B. gemeinsamer Interessen, Ziele, (Vergangenheits-/Gegenwarts-)Erfahrungen und Aktionen etc. – zusammenschließen. In erster Linie untersucht die vorliegende Arbeit aber Wir-Gefühle im medienästhetischen Kontext und lehnt sich insbesondere an Hermann Kappelhoffs Ansatz zu der ästhetisch-politisch operierenden Affektpoetik des Kinos an, die sich konkret als Zuschauererfühle realisiert; Wir-Gefühle entstehen erst aus dem affektorientiert realisierten multimodalen Kommunikationsprozess zwischen Welt, Film und Zuschauer und entwickeln sich als kollektiv auszubreitende ästhetische Erfahrung. Vgl. Hermann Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hrsg.): Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume. Berlin 2005, S. 138–149; Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauerergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 5, 2011, H.2, S. 78–96; Hermann Kappelhoff: Genre und Gemeininn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2016.

In den theoretischen Abhandlungen über die (Liberal-)Demokratie und Politik verurteilt Jacques Rancière aber von vornherein die Absenz der Frage der Gemeinschaft<sup>2</sup> in den liberal-demokratischen Ländern.<sup>3</sup> Gemeinschaft trete heute nur noch im Rahmen des Wiederaufbaus bzw. der (Wieder-)Vereinigung einer Nation oder einer verlorenen Gemeinschaft in Erscheinung, die lediglich durch das Wiedererkennen/Feststellen einer einzigen vorgegebenen und fundamental ideologisch verfestigten Identität erfolgt.<sup>4</sup> Ihm zufolge gelte Gemeinschaft, die neben Freiheit genauso ein wichtiger Wert der Demokratie ist, bis heute als ein totaler Widerspruch gegenüber dem Imago des souveränen Individuums in den liberal-demokratischen Ländern.<sup>5</sup> Für die Verwirklichung einer „genuinen“ (Liberal-)Demokratie postuliert er hingegen eine offene, also eine *sich endlos selbst-verbessernde* und gar *sich-selbst-widersprechende* Gemeinschaft,<sup>6</sup> die konsequent in sich einen neuen Bezug zwischen Einzelem/Individuen und *Gemeinsamem/Gemeinschaftlichem*<sup>7</sup>, also zwischen Ei-

---

<sup>2</sup> Im Vergleich zur französischen und angelsächsischen Tradition tauchte der Begriff der „Gemeinschaft“ nicht nur im deutschen sondern auch südkoreanischen Diskurs lange Zeit als Begriffsopposition zur „Gesellschaft“ auf. Die ursprünglich von Ferdinand Tönnies maßgebend definierte Dichotomie von Gemeinschaft und Gesellschaft dominierte insbesondere in gesellschafts- und sozialpolitischen Diskursen in Deutschland, die Gemeinschaft und Gesellschaft als zwei gegensätzliche Zusammenleben verstanden: Gemeinschaften, die wie Verwandtschaft, Nachbarschaft und Freundschaft in erster Linie auf Blut, Ort oder Geist basiert entstehen, und Gesellschaften, die sich größtenteils über Verabredung und Vertrag konstituieren. Eine solche Begriffsteilung führt aber aufgrund der geschichtlichen Verhältnisse in Deutschland tendenziell zur allgemeinen Skepsis der Gemeinschaft gegenüber, die meistens im Sinne einer völkischen, organischen, irrationalen, geschlossenen Gemeinschaft gebraucht wurde. Dagegen wird der Begriff der Gemeinschaft in Süd-Korea überwiegend als ein unabhängiges, eigenständiges und alternatives Zusammenleben im Gegensatz zu der modernen „Gesellschaft“ verwendet, die dann zwangsläufig den Rekurs auf das Begriffsverständnis der Gesellschaft von Tönnies beinhaltet, die u. a. für individualistisch, anonym, kalt, großstädtisch und kalkulierend gehalten wurde. Vgl. Ferdinand Tönnies: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt: WBG, 2005. (Urspr. 1887)

<sup>3</sup> Vgl. Jacques Rancière: The Uses of Democracy. In: Ders. (Hrsg.): On the Shores of Politics. London: Verso, 1995, S. 39–61.

<sup>4</sup> Vgl. Jacques Rancière: Politics, Identification, and Subjectivization. In: October, Vol. 61, Summer 1992, S. 58–64.

<sup>5</sup> Vgl. Jacques Rancière: The Community of Equals. In: Ders. (Hrsg.): On the Shores of Politics. London: Verso, 1995, S. 63–92.

<sup>6</sup> Vgl. „In order to approach perfection, each regime must therefore correct itself, striving to welcome opposing principles, to make itself unlike itself. There is never such a thing as a good regime, in fact, only regimes off course engaged in the perpetual work of self-correction – one might almost say of self-dissimulation.“ In: Rancière: The Uses of Democracy. A. a. O. S. 42.

<sup>7</sup> Das Gemeinsame/Gemeinschaftliche (*eng.* common, the common, commons, *franz.* le commun) ist sowohl in Deutschland als auch in Süd-Korea kein traditionell geläufiger Begriff. Es ist daher begrifflich schwer übersetzt zu bekommen: In Deutschland wird es häufig in unterschiedlichen Kontexten als *Kommune* oder das *Gemeingut* übersetzt, während es heute im südkoreanischen akademischen Milieu gleich in Anlehnung an den amerikanischen Begriff „the common“ angewandt wird. Der Begriff des Gemeinsamen kommt ursprünglich aus dem Lateinischen „communis“, das sich aus dem *com-* (zusammen) und dem *munis* (verbindlich) sowie auch aus dem *com-* und dem *unus* (einer) zusammensetzt. Raymond Williams stellt zudem anhand der Begriffsverwandlung in der englischen Kulturgeschichte fest, dass sich die Konnotationen vom politischen Begriff wie Protest gegen das Commonwealth im 16. Jh. („*common*“) über den revolutionären bürgerlichen Begriff gegen Adligen und Landlords („*the commons*“) bis hin zum Öffentlichen gegen das Private seit der Neuzeit variierte. Die Bestimmung des Begriffs sei aber insbesondere wegen seiner Alltagsverwendung wie „durchschnittlich, gängig, allgemein-gültig, gemein/unanständig“ umso mehr erschwert. Vgl. Raymond Williams: Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. Glasgow: Fontana 1981, S. 61–62. In der vorliegenden Arbeit wird das Gemeinsame aus den heutigen philosophischen Auseinandersetzungen übers demokratische Zusammenleben entlehnt, die größtenteils aus den Debatten des Politischen und der Gemeinschaft (u. a. Nancy, Rancière etc.) in Frankreich und aus dem kritischen Rekurs auf die „optimistisch“ tradierte Idee der Vergemeinschaftung und sozialer Bindungen (u. a. Cavell, Hardt, Berlant

genartigem/Singulärem und Gemeinsam/Gemeinschaftlich-Geteiltem (z. B. Sprache, Bedeutung, Gemeinsinn, Moral, raum-zeitliches Sensorium, (ökologische) Umwelt etc.) erschafft. (Liberal-)Demokratie laufe nach Rancière darauf hinaus, gleichberechtigt das eigene Gemeinsame<sup>8</sup> und das eigene Wir-Bild *für sich* und *von sich* selbst modellieren zu können und eine neue Form des Zusammenlebens in der gemeinsamen Welt überhaupt „demonstrativ“ aufzeigen zu können.<sup>9</sup>

In Anlehnung an Rancière steht aber in Frage, wenn er politische Praktiken als sich unendlich wiederholend aktualisierende und gar künftig zu realisierende Tätigkeitsformen der Gemeinschaft postuliert, die dem gängigen Sozialleben und Zusammenleben entgegenstehen: Konkret, in welcher Sozial- und Lebens-/Alltagsform der Gemeinschaft können die politischen Praktiken überhaupt „gemeinsam und egalitär“ verwirklicht werden?<sup>10</sup> Zumal, wenn er in seinen kunst-/filmbezogenen Schriften<sup>11</sup> den ästhetisch-politischen Praktiken der modernen Künste, darunter besonders dem Film, inhärent eine Möglichkeit zuschreibt, die Idee des sozialen Zusammenlebens durch anschauliche ästhetische Formen wahrzunehmen und gar neu zu gestalten, hätte es dann doch, anders als seine ursprüngliche kritische Annahme für die liberal-demokratischen Länder, die Poetiken und filmästhetischen Strategien, über Gemeinschaft und über sich selbst zu denken, schon längst in den Jahren 1950–1961 in der BRD und der ROK auch geben können?<sup>12</sup> Und wenn er weiterhin Politik und Kunst

---

etc.) in den USA besteht. Zumal das Gemeinsame nicht nur „materiell“ ist, sondern auch „immateriell“ gemeint. Das heißt, es beinhaltet *alles, was uns gemeinsam gegeben und geteilt ist*, z. B. Welt, Natur, (Lebens-/Erfahrungs-/Sozial-)Bedingung, gemeinsame Erinnerung, gemeinsames Wertesystem, gemeinsamer Feind, gemeinsame Interesse etc. Liberal-demokratisch wirksam wird es dann erst, wenn es von jedem von uns gleich *bedingt, geteilt, angeeignet* und zusammen „schöpferisch“ *neu hergestellt wird*.

<sup>8</sup> Im folgenden Text wird das Gemeinsame/Gemeinschaftliche einheitlich als das Gemeinsame geschrieben, da das Wort des Gemeinschaftlichen an sich im Deutschen einen Hang zur Bezeichnung der ursprünglich vorgegebenen und fundamental festgeschriebenen (Volks-)Gemeinschaft besitzt. Das Gemeinsame hört sich zunächst sehr weit gefasst aber es ist in der vorliegenden Arbeit als die kultur- und geschichtsspezifisch figurierte und konstituierte Form gemeint, die sich von dem „natürlich“ Gegebenen/Geteilten wie Welt, Luft oder Natur und dem „unfreiwillig-zwangsläufig“ Angebornen/Ererbten wie Sex, Rasse oder Nation etc. unterscheidet.

<sup>9</sup> „Not to found a counter power susceptible of governing a future society, but simply to effect a demonstration of *capacity* which is also a demonstration of *community*. Self-emancipation is not secession, but self-affirmation as a joint-sharer in a common world, with the assumption, appearances to the contrary notwithstanding, that one can play the same game as the adversary. Whence the proliferation in the literature of workers' emancipation – as also in that of women's emancipation – of arguments aiming to prove that those demanding equality have a perfect right to it, that they participate in a common world where they can prove their case and prove the necessity for the other to recognize it.“ In: Rancière: The Uses of Democracy. A. a. O. S. 49.

<sup>10</sup> Hardt und Negri stellen u. a. Liebe als die genuin politische Praxis des demokratischen Zusammenlebens fest, wobei alle einzelnen Menschen der Welt gemeinsam an der Entwicklung des Soziallebens und der Aufbau des Gemeinschaftlichen teilnehmen können. Vgl. Michael Hardt, Antonio Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 2004.

<sup>11</sup> Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. In: Maria Muhle (Hrsg.): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b\_books Verlag, 2006, S. 21–73; Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8, 2003, S. 230–246; Jacques Rancière: Die Filmfabel. Berlin: b\_books Verlag, 2014.

<sup>12</sup> Vgl. Hermann Kappelhoff, Bernhard Gross, Daniel Illger (Hrsg.): Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westdeutsche Nachkriegskino. Berlin: Vorwerk 8, 2010; Hermann Kappelhoff, Anja Streiter (Hrsg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin: Vorwerk 8, 2012.

miteinander verschränkt als notwendige demokratische Praxis ansieht, die zum einen die innewohnende gängige Paradoxie der Demokratie aufzeigt und zum anderen die „möglichen und künftigen“ Sozialformen veranschaulicht: In welchen konkreten ästhetisch-politischen Operationen und poetischen Konzeptionen konnten die Filme der Jahre 1950–1961 in der BRD und der ROK überhaupt am Prozess der Re-/Neuordnung des Gemeinsamen teilhaben, die bestehenden Machtverhältnisse und Lebens-/Sozialbedingungen in Frage stellen, gemeinsam über das Sozialleben verhandeln und ein schöpferisches Zusammenleben erschaffen?<sup>13</sup> In diesem Zusammenhang ist folglich zu fragen, auf welche Weise Wir-Gefühle dabei noch modelliert und mobilisiert werden? Und zum Schluss: Wie kulturunterschiedlich werden Wir-Gefühle in den Filmen der Jahre 1950–1961 in der BRD und der ROK realisiert?

Mit solchen Fragen geht die vorliegende Arbeit in erster Linie davon aus, dass die beiden jungen liberal-demokratischen Nationalstaaten BRD und ROK schon längst mithilfe der kultur-/geschichtsspezifischen Poetiken und ästhetischen Strategien die Möglichkeit hatten, über die Frage der Gemeinschaft nachzudenken und zu verhandeln. Somit stelle ich die zentrale Hypothese für meine Arbeit auf, dass die BRD und die ROK, anders als die üblichen Annahme des Kinos der Jahre 1950–1961 in der Filmgeschichtsschreibung in der jeweiligen Nation,<sup>14</sup> doch jeweils implizit für sich die eigenen ästhetisch-politischen Strategien und film-poetischen Konzepte hatten, über Gemeinschaft nachzudenken und eine mögliche Form des Sozial- und Zusammenlebens zu veranschaulichen. Somit stützt sich die vorliegende Arbeit auf Hermann Kappelhoffs Auffassung der ästhetischen Politik des Kinos, in der das Kino „per se eine kulturelle Praxis [bezeichnet], in der die gesellschaftliche Bedingtheit des

---

<sup>13</sup> Vgl. Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.

<sup>14</sup> Im Vergleich zu anderen Epochen wird das Kino der Jahre 1950–1961 in beiden Ländern tendenziell recht homogen und einheitlich beschrieben: Während die Filme der 1950er-Jahre in der BRD von einem kritischen Standpunkt aus immer wieder mit Wörtern wie „ideologisch, restaurativ, konventionell, künstlerisch uninteressant und zerstreut unreflektiert“ belegt werden, gelten die Filme der Jahre 1950–1961 in der ROK oft als eine einzigartig „positive“ Filmepoche, in der die in unterschiedlichen Lebensbereichen erlangte Freiheit intensiv zu spüren ist. Aber die Diskussion gerät jeweils zu schnell in die Fahrinne einer ideologiekritischen Textkritik oder einer gesellschaftlich-psychoanalytischen Interpretation: Ein kulturkritisch negatives Urteil über die Unterhaltungskultur wird leichtfertig gefällt; die Rekonstruktion oder der Wiederaufbau der nationalen Identität wird in an der Psychoanalyse orientierten kulturwissenschaftlichen Ansätzen diagnostiziert. Solche Ansätze gehen wiederholt davon aus, dass das Kino der 1950er-Jahre in der BRD und der ROK im Prinzip unfähig war, über Gemeinschaft nachzudenken und ästhetisch-politisch das „mögliche“ Zusammenleben im demokratischen Kontext zu veranschaulichen. Vgl. Die Standardwerke zur Geschichtsschreibung zum 1950er-Jahre-Kino in beiden Ländern sind u. a. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Aufl. Stuttgart: Springer Verlag, 2003; Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1985. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2004; John E. Davidson, Sabine Hake (Hrsg.): Take Two. Fifties Cinema in Divided Germany. Berlin 2007; Mi-Hyun Kim (Hrsg.): The History of Korean Cinema. From the Enlightenment to the Flourishing. Seoul: CB, 2006 (Koreanisch); KOFA (The Korean Film Archive): Traces of Korean Cinema from 1945 to 1959. Seoul: Munhak Sasangsa, 2003 (Koreanisch und Englisch); Young-Sook Oh: Die 1950er-Jahre, das koreanische Kino und kultureller Diskurs. Seoul: Somyung Verlag 2005 (Koreanisch).

physisch-sinnlichen Grunds der alltäglichen Lebenswelt den Individuen erfahrbar und verhandelbar wird.“<sup>15</sup> Das Kino bringt uns laut Kappelhoff sinnlich-materiell in dynamische, relationale Verhältnisse zwischen Welt, Film und Zuschauer und ermöglicht uns, die einzelnen Zuschauer durch sinnlich-leibliche Rezeption in die gemeinsame Lebenspraxis/-welt einzubinden. So kann man sich dann in der einzelnen sinnlich-leiblichen Filmerfahrung selbst fühlen, denken und begreifen, in welchem Prozess und in welcher Struktur der gemeinschaftlich geteilte (Sinn-/Wert-/Erfahrungs-)Horizont der Welt zu gestalten und zu mobilisieren ist.<sup>16</sup> Das Kino bietet somit einen paradigmatischen Bezugspunkt an, das gemeinschaftliche Zusammenleben und Wir-Gefühle im demokratischen Kontext neu zu denken und wahrzunehmen und zugleich „mögliche“ Formen des Wir-Gefühls als ästhetisch-politisch realisierte Bilder des Zusammenlebens zu modellieren.<sup>17</sup>

So betrachtet haben insbesondere Liebesfilme, so meine Hypothese, einen besonderen Stellenwert im liberal-demokratischen Kontext, da uns jeder Liebesfilm durch die ihm innewohnenden ästhetisch-politischen Operationen und poetische Konzeption veranschaulicht, wie das Sozialleben und Wir-Gefühle modelliert und aktualisiert werden können. Es ist vor allem Stanley Cavell, der anhand der amerikanischen Liebesfilme wie Screwball-Komödien und Melodramen feststellt, dass uns Liebesfilme den Weg zum Idealbild einer geglückten Demokratie, und zum - in Cavells Sinne - „moralischen“ Leben veranschaulichen, „a step that turns us not from bad to good, or wrong to right, but from confusion and constriction toward self-knowledge and sociability.“<sup>18</sup> In Anlehnung an Emersons Begriff des „moral perfectionism“<sup>19</sup> verknüpft er das wiederholte Streben nach einer noch nicht erreichten Demokratie mit dem persönlichen Streben des Individuums nach eigenem Glück sowie auch mit der auf Gleichheit und gegenseitiger Anerkennung basierenden, kommunikativen und reziproken Sozialität in der Gemeinschaft.<sup>20</sup> Auf dieser Linie stellt jeder einzelne Liebesfilm

---

<sup>15</sup> Kappelhoff: Realismus. A. a. O. S. 13.

<sup>16</sup> Vgl. Kappelhoff: Genre und Gemeininn. A. a. O.

<sup>17</sup> Vgl. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film.* Cambridge, London: Harvard University Press 1979.

<sup>18</sup> In: Stanley Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life.* Harvard University Press: Cambridge, London, 2005. S. 13.

<sup>19</sup> Cavell schreibt, „[t]he issues the principal pair in these films confront each other with are formulated less well by questions concerning what they ought to do, what it would be best or right for them to do, than by the question of how they shall live their lives, what kind of persons they aspire to be. This aspect or moment of morality – in which a crisis forces an examination of one’s life that calls for a transformation or reorienting of it – is the province of what I emphasize as moral perfectionism.“ In: Cavell: *Cities of Words.* A. a. O. S. 11.

<sup>20</sup> Vgl. Stanley Cavell: *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage.* Cambridge: Harvard University Press, 1981; Stanley Cavell: *Contesting Tears: The Hollywood Drama of the Unknown Woman.* Chicago: University Chicago Press, 1996. Die Konzepte der Screwball Komödie und des Melodramas sind nach Cavell zwei Seiten einer Medaille des

nach Cavell einen neuen Bezug zwischen Individuellem und Gemeinschaftlichem her und veranschaulicht eine Sozialform als eine *mögliche*.<sup>21</sup> Inhaltlich, medienästhetisch und genrespezifisch treten einzelne Liebesfilme schließlich als genuine Form der soziokulturellen Kommunikation der (Liberal-)Demokratie hervor, wobei das glückliche Zusammen-/Sozialleben durch die wiederholt neu realisierten filmischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen veranschaulicht, reflektiert und verwirklicht wird. Somit ist insbesondere an Liebesfilmen zu eruieren, auf welchen ästhetischen Strategien und auf welchen filmpoetischen Konzepten überhaupt das Gemeinsame und gar Wir-Gefühle im (liberal-)demokratischen Kontext modelliert, mobilisiert und ausgearbeitet werden.

Im Besondern wendet sich die vorliegende Arbeit in kulturvergleichender Perspektive Liebesfilmen aus der BRD und der ROK aus den Jahren 1950–1961 (vor dem Mauerbau in Deutschland und vor dem Putsch des Militärs in Südkorea) zu, dem Zeitraum, in dem aus geschichtlicher Perspektive besonders evident scheint, dass die beiden Länder gewissermaßen einen „freien“ Setzungscharakter für die (Neu-)Bildung und Weiterentwicklung eigener Nationalideen und -identitäten besitzen. Hierbei halte ich wieder in Anlehnung an Rancières Auffassung fest, dass die Idee des (liberal-)demokratischen Zusammenlebens und Wir-Gefühle von vornherein mit dem unendlich erfolgenden Subjektivierungsprozess des eigenen Wir einhergeht. Wir-Identität kann nicht vorausgesetzt und fundamental vorgegeben werden, sondern wird endlos wiederholend in politisch-ästhetischen Praktiken von Fiktionen re-/neugestaltet.<sup>22</sup> Auch Richard Rorty schreibt insbesondere zum Liberalen, dass die genuine Gemeinschaftspraxis der Liberaldemokratie jedenfalls in der poetisch-experimentellen Gestaltung des Selbstbildes operiert werden soll.<sup>23</sup> „Liberal“ heißt es bei Rorty

---

Demokratisierungsprozesses, indem die Screwball Komödie als ein Genre der Wiederheirat trotz der anfänglichen Betonung der individuellen Werte doch schließlich Vergemeinschaftung/Vergesellschaftung bejaht, während die bereits in der zugehörigen Gemeinschaft bzw. Gesellschaft sozialisierte Protagonistin im Melodrama erst in ihrem schöpferischen Verwandlungsprozess endlich zu eigener Selbsterkenntnis und -vertrauen gelangen wird.

<sup>21</sup> So bilden eine Vorstellung von Gerechtigkeit und eine Bereitschaft, für das Gute zu handeln, die Leitlinien in der Philosophie Cavells, der seine Hypothese, performative Bündnisse zweier Individuen stellten zugleich eine verbindliche und verantwortungsbewusste Haltung gegenüber der Demokratie dar, explizit an Liebesfilmen entwickelt. Vgl. Elisabeth Bronfen: Stanley Cavell zur Einführung. Hamburg: Junius, 2009.

<sup>22</sup> Vgl. Rancière: Politics, Identification, and Subjectivization. A. a. O. Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak weisen auch auf die womöglich heraufzubeschwörende Gefahr in der kollektiven Selbstbestimmung/-Gesetzgebung, die möglicherweise vom nationalistischen bzw. (regional-)autoritären „Verfahren der Souveränität, das nach Belieben depoliert oder Rechte vorenthält“ (S. 70), erfolgen würde. Daher sei es „notwendig, gegen sie [die Ausübung nationaler Souveränität, H.J.C.] zu opponieren“ (S. 71) und weiterhin die „Anrufung einer Souveränität als verhandelbares Moment zur Diskussion [zu] stellen.“ (S. 71) In: Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak: Sprache, Politik, Zugehörigkeit. Zürich, Berlin: diaphanes, 2007.

<sup>23</sup> Richard Rorty: Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989. Rorty schreibt: „We need a redescription of liberalism as the hope that culture as a whole can be ‚poeticized‘ rather than as the Enlightenment hope that it can be ‚rationalized‘ or ‚scientized‘. That is, we need to substitute the hope that chances for fulfillment of idiosyncratic fantasies will be equalized for the hope that everyone will replace ‚passion‘ or fantasy with ‚reason‘.“ (S. 53)

dann, wenn wir uns immer wieder neu beschreiben können“<sup>24</sup> und zugleich ein „solidarisches“ Selbstbild von uns selbst herstellen können.<sup>25</sup> Allerdings grenzt er sein poetisch-experimentelles Konzept der Wir-Gestaltung strikt von exzentrischen Selbstentwürfen und idiosynkratischen Akten der Subjektivierung ab und unterstreicht dagegen den solidarischen Zusammenhalt, der insbesondere in „frei von uns selbst“ und gar „leidenschaftlich selbst zustimmenden“ Wir-Gefühlen zu erschaffen ist.<sup>26</sup>

Meine Arbeit stützt sich einerseits auf Rancières Überlegungen zum Politischen, das in Bezug auf Demokratie entwickelt wurde, und andererseits auf die Erkenntnisse Rortys über das Liberale, um die Theorie zur Gestaltung des Selbstbildes vom Wir spezifisch in Bezug auf das Gemeinsame zu bilden. In der vorliegenden Arbeit werden deshalb liberal-demokratische Wir-Gefühle aus dem pluralistisch-konkurrierend gestalteten *Selbstbild vom Wir* her gedacht, das insbesondere in drei unterschiedlichen Verhältnissen zum Gemeinsamen operiert wird:

1. Das Wir, also ein „mögliches“ Selbstbild wird insgesamt aus vielfach neu geschaffenen Bezüge zwischen „frei – singulär, dissensual und kontingent“ realisierten Einzel-nem/Individualistischem und dem (bis dato geteilten – gültigen und verfügbaren) Gemeinsamen (nicht nur materiell geteilter Welt wie Güter, Natur (Luft, Wind), sondern auch gemeinschaftlich geteiltes Immaterielles wie Idee, Wissen, Bedeutung, Kultur, Moral, Gemeinsinn, Hoffnungen, Werte usw.) erschaffen und *unser* Gemeinsames wird folglich daraus neu (mit-/auf-)geteilt, koordiniert und gar qualitativ erneuert.
2. Das kulturell und geschichtlich voneinander variierend entwickelte, aber sich auch entwickelnde Gemeinsame bestimmt und entscheidet über *unsere* Handlungs-/Aus-

---

<sup>24</sup> „[L]iberal culture needs an improved self-description rather than a set of foundation.“ (S. 52) Somit stellt Rorty schließlich fest, „a liberal utopia would be a *poeticized* culture.“ (S. 65) A. a. O.

<sup>25</sup> Rorty schreibt, dass *unser* solidarischer Zusammenhalt doch gerade dadurch frei – ohne gewaltsamen, totalisierenden Zugriff von außen – realisiert werden kann, „urging us to *create* a more expansive sense of solidarity than we presently have. The wrong way is to think of it as urging us to *recognize* such a solidarity, as something that exists antecedently to our recognition of it.“ A. a. O. S. 196.

<sup>26</sup> „I want to see freely arrived at agreement as agreement on how to accomplish common purposes (e. g., prediction and control of the behavior of atoms or people, equalizing life-chances, decreasing cruelty), but I want to see these common purposes, of the radically poetic character of individual lives, and of the merely poetic foundations of ‚we-consciousness‘ which lies behind our social institutions.“ A. a. O. S. 67–68.

drucks-/Erfahrungs-/Verständigungs-/Rede-/Deutungsformen im Sinne des „Dispositivs“,<sup>27</sup> das insbesondere den Kommunikationsprozess und die Bedeutungskonstitution beeinflusst.

3. Das Gemeinsame wird konkret im „gemeinsamen“ Prozess wie im kommunikativen Interaktionsprozess in der Lebens-/Sozial-/Kulturpraxis neu gestaltet, in dem das Wir überhaupt „spontan und kontingent“ entstehen kann.

Somit verketteten sich diese drei Bezugsebenen insgesamt in einer Schleife, die sich endlos wie eine Spirale fortsetzt.<sup>28</sup> Die fiktional-fabelhaft (Rancière) und poetisch-experimentell (Rorty) rekonstruierte und konfigurierte Wir-Gemeinschaft im liberal-demokratischen Kontext ist dabei nichts anderes als die schöpferische *Erneuerung* des Gemeinsamen selbst,<sup>29</sup> das immer wieder neu bestätigt, belebt, erweitert, in Erinnerung gerufen wird, aber auch gegen Neues ausgewechselt, ausgebessert und aufgelöst wird: Das Gemeinsame gestaltet sich immer wieder ohne Ende neu. Aber nicht zu vergessen ist, dass das erneute Gemeinsame auch zeitweilig andauernd strukturiert, koordiniert und stabilisiert werden soll, sodass wir es überhaupt als unser Gemeinsames in der (Lebens-/Sozial-/Alltags-)Welt begreifen, uns aneignen und artikulieren können: Das Gemeinsame soll unendlich neu modelliert und (re-)aktualisiert, aber auch in unser eigenen Sozial-/Kulturpraxis wiederholt angeeignet, abgestimmt und etabliert werden.

Gilles Deleuze und Félix Guattari benennen es in diesem Zusammenhang explizit als Immanenzebene<sup>30</sup>, die wiederholt neue Ebene(n) in sich selbst entwirft, zusammenfügt, übereinanderschichtet, ausbreitet, krümmt und die in einer hinreichenden Periode andauernd und konsistent angeordnet und koordiniert wird, in der die neu erschaffenen (Gemein-)Begriffe und -sinne überhaupt in unser (Lebens-/Sozial-/Alltags-)Welt praktifiziert – also gemeinsam erfahren, begriffen, ausgedrückt und gedacht – werden können. Das Gemeinsame ist laut Deleuze und Guattari bereits immanent in unser Lebenswelt vorhanden,

---

<sup>27</sup> „Wir gehören Dispositiven an und handeln in ihnen.“ (S. 159) Deleuze schreibt zum immanent vorhandenen, „bewegenden“ Dispositiven im Sinne vom „wiederholend neu zu gestaltenden“ Gemeinsamen: „Somit ist jedes Dispositiv eine Vielheit, in der solche im Werden befindlichen Prozesse wirken, die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken.“ In: Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153–162, hier S. 157.

<sup>28</sup> Ähnlich meiner Auffassung zu drei Bezugsebenen zum Gemeinsamen verweisen Negri und Hardt auch hinsichtlich der sprachlichen Performativität auf „die dreifache Beziehung zum Gemeinsamen: Unsere Fähigkeit zu sprechen; jede sprachliche Handlung schafft das Gemeinsame; und der Sprechakt selbst vollzieht sich im Gemeinsamen, im Dialog, in der Kommunikation.“ In: Hardt und Negri: Multitude. A. a. O. S. 227.

<sup>29</sup> Kappelhoff hebt diese ästhetisch-politische Tätigkeit mit seinem Begriff „poetischen Machens“ hervor. Vgl. Kappelhoff: Genres und Gemeinsinn. A. a. O.

<sup>30</sup> Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 42–69.

überwiegend in Formen der (sich unendlich entwickelnden) gemeinsamen Sprache(-regeln), der (soziokulturell und geschichtlich bedingten) gemeinsamen (Sozial-)Strukturen und der gemeinsamen (Lebens-)Welt, zu der man aber erst in der eigenen sinnlich-leiblichen (Körper-)Erfahrung Zugang hat. Das Gemeinsame sei das komplexe, offene und dynamische Gefüge, das größtenteils aus semiotischen, strukturalistischen und phänomenologischen Ordnungen zusammengesetzt ist. Aber solche Ordnungsformen schließen sich nicht aus, sondern operieren zusammen in einer Immanenzebene, um das Gemeinsame wiederholt „in gewisser Dauer“, „unter soziokulturell und geschichtlich konkretisierter Bedingung“, „zusammen“ aber „von einzelnen von uns selbst“ neu zu generieren, zu koordinieren und zu stabilisieren.<sup>31</sup>

Nun bleibt die Frage, wie *unser* Gemeinsames *trotz* des jederzeit von Natur aus dissensuellen und wiederholt „spontan-kontingent“ divergierenden Gemeinsamen überhaupt eine Einheit bilden und weiterbestehen könnte. Darauf antwortet Stanley Cavell mit unserer angeborenen menschlichen Widersprüchlichkeit („human doubleness“<sup>32</sup>), indem er die sich-kreuzenden Argumentationslinien von Wittgenstein und Heidegger als einen Hinweis zitiert: „Wittgenstein perceiving our craving to *escape* our commonness with others, even when we recognize the commons of the craving; Heidegger perceiving our pull to *remain* absorbed in the common, perhaps in the very way we push to escape it.“<sup>33</sup> Man schwanke im Grunde immer wieder zwischen der Konvergenz zum Gemeinsamen und der Divergenz vom Gemeinsamen. Aber, damit das Gemeinsame in uns zustande kommt und fortwährt, sieht Cavell die Notwendigkeit, das Gemeinsame wiederholt „attraktiv“ zu modellieren, nach Wordsworth „to make the incidents of common life *interesting*“<sup>34</sup>. Das heißt, wir sollen immer wieder unser Wir-Bild so „attraktiv“ gestalten, sodass wir uns „ungezwungen“ dem Gemeinsamen zuwenden und gar Wir-Gefühle empfinden können. Im Anschluss an Cavells Verständnis des Gemeinsamen von Wordsworth geht die vorliegende Arbeit nun grundsätzlich davon aus, dass die kinematografische Kommunikation die ästhetisch-politische Möglichkeit hat, das Gemeinsame unendlich so „attraktiv“ wie möglich erneut zu modellieren, sodass man ungezwungen in der ästhetischen Erfahrung des Gemeinsamen die Wir-Gefühle sinnlich-leiblich selbst empfinden kann: „Reviscerating the commons.“<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin: Merve Verlag, 1992.

<sup>32</sup> Stanley Cavell: *Emerson, Coleridge, Kant (Terms as Conditions)*. In: Ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988, S. 29–49, hier S. 32.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] Ebd.

<sup>35</sup> Laurent Berlant: *The commons: Infrastructures for troubling times*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*. 2016, Vol. 34(3), S. 393–419, hier S. 408.

Für die „liberal-demokratische“ Wir-Gestaltung hält Rorty auch in diesem Zusammenhang das eigene Selbstwertgefühl<sup>36</sup> gerade deswegen für notwendig, da jeder von uns mithilfe dessen überhaupt unbezungen und intrinsisch – „energetic and effective“<sup>37</sup> – im gemeinsamen Prozess verhandeln und selbstüberzeugt und selbstsicher mit anderen vereinigt werden könne. Insofern müsste das Selbstbild vom Wir durchaus „inspirierend“<sup>38</sup> und attraktiv wirken, sodass jeder Einzelne ohne totalitäre (Fremd-/Außen-)Gewalt, doch mit einem gewissen Optimismus<sup>39</sup> mobilisiert wird und gemeinsam als ein Wir handelt. Somit operieren die liberal-demokratische Wir-Gefühle als ein Akt, in dem man sich einer solchen schöpferisch imaginierten Welt bzw. Gemeinschaft „frei – von sich selbst“ zugehörig und eingebunden fühlt. In diesem Zusammenhang ist daher noch mal mit Nachdruck hervorzuheben, dass es gerade in der Modellierung und Mobilisierung der liberal-demokratischen Wir-Gefühle immer wieder darum geht, wie das von uns imaginierte, also unser durchaus „attraktives“ Selbstbild überhaupt „pluralistisch konkurrierend“ so gestaltet werden kann,<sup>40</sup> an dem wir uns freiwillig (ohne Außenzwang und Gewalt) „eingebunden“ fühlen, im eigenen Sozialleben „hoffnungsvoll“ zukünftig aufrichten und gar zeitweilig enthusiastisch und selbstsicher in der gemeinsamen Handlung orientieren können.<sup>41</sup>

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt aber nicht, zu argumentieren, dass es ein einziges liberal-demokratisches Liebeskonzept oder ein einzigartiges Wir-Gefühl gibt, das ausschließlich

---

<sup>36</sup> Rorty hält „national pride as a necessary condition for ‚self-improvement‘“ und schreibt: „Too much national pride can produce bellicosity and imperialism, just as excessive self-respect can produce arrogance. But just as too little self-respect makes it difficult for a person to display moral courage, so insufficient national pride makes energetic and effective debate about national policy unlikely.“ Richard Rorty: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998, S. 3.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> „[T]rying to construct inspiring images of the country“ sei die besonders wichtige Aufgabe der Politiker. A. a. O. S. 99

<sup>39</sup> Die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Laurent Berlant hebt den fortwährend wiederkehrenden Optimismus angesichts sozialer Bindungen in den USA (sowie auch in den anderen „liberal-demokratisch“ orientierten westlichen Ländern) nach dem zweiten Weltkrieg hervor, der seit den 1950er-Jahren als eine erfreuliche Aussicht auf eine glückliche neue Welt, genauer gesagt, auf einen liberal-demokratischen Zugang zum „guten“ Leben konsolidiert wurde. Sie schreibt: „All attachment is optimistic, if we describe optimism as the force that moves you out of yourself and into the world in order to bring closer the satisfying *something* that you cannot generate on your own but sense in the wake of a person, a way of life, an object, project, concept, or scene.“ (S. 1–2) Im Hinblick auf solche optimistisch verfärbten Impulse zur Einbindung mit dem normierten Lebensstandard verweist sie aber auf die Gefahr gemeinschaftlich geteilter „the good life“-Fantasien und zugleich aber auf die Gefahr ihres Verlusts. Sie schreibt: „Whatever the *experience* of optimism is in particular, then, the *affective structure* of an optimistic attachment involves a sustaining inclination to return to the scene of fantasy that enables you to expect that *this* time, nearness to *this* thing will help you or world to become different in just the right way.“ In: Laurent Berlant: *Cruel Optimism*. Durham, London: Duke University Press, 2011, S. 2.

<sup>40</sup> Massumi bemerkt eine ähnliche Logik im Kontext der kapitalistischen Affektpolitik. Er schreibt: „Th[e] loosening of normality is part of capitalism’s dynamics. It’s not a simple liberation. It’s capitalism’s own form of power [...] to produce variety – because markets get saturated. Produce variety and you produce a niche market. [...] capitalism starts intensifying or diversifying affect, but only in order to extract surplus-value. It hijacks affect in order to intensify profit potential.“ In: Brian Massumi: *Politics of Affect*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2015, S. 20.

<sup>41</sup> Das heißt aber nicht, dass wir nur „besser“ werden sollen, sondern, dass wir uns andauernd gegenüber der aktuellen Wir-Subjektivität (im Idealfall jedoch „selbstverbessernd“) verändern können. Hierbei kann jeder von uns sich zu dem gemeinsamen Wir-Werden grundsätzlich „widersprüchlich“ fühlen oder konträr dazu handeln. Was an dieser Stelle betont werden soll, sind die erschaffenen Wir-Gefühle, die in der (Re-/Neu-)Ordnung des Gemeinsamen „spontan und zeitweilig“ entstehen.

in den 1950er-Jahre in der BRD und der ROK zu finden ist, und auch nicht, dass es sich um die Politisierung des Liebesfilms (als das Produkt der liberal-demokratischen Ideologie wie auch als Produkt der ideologiekritischen Machtverhältnisse) oder um die gesellschafts-politische Funktionsbestimmung des Liebesfilmgenres handelt. Vielmehr stelle ich anhand der westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilme der Jahre 1950–1961 eine Parallele zwischen den Entwicklungslinien des Liebesfilmgenres (einschließlich der philosophischen, soziokulturellen und politischen Liebesdiskurse) und der liberal-demokratischen Konzepte des Gemeinsamen fest. Diese Parallele besteht darin, dass die liberal-demokratische Idee des glücklichen und „attraktiven“ Zusammenlebens und der Wir-Gefühle vordergründig an der Re-/Neugestaltung des „eigenen“ Gemeinsamen in der kinematografischen Kommunikation verwirklicht wird, die insbesondere auf der soziokulturellen, also vorab affekt-orientiert realisierten ästhetisch-politischen Erfahrungsebene des Liebesfilmgenres veranschaulicht wird.

Insofern stelle ich in der vorliegenden Arbeit fest, dass wir als Zuschauer liberal-demokratischen Wir-Gefühlen erst dadurch gewahr werden können, wenn, erstens, ein „mögliches“ Idealbild von *unserem* eigenen Zusammenleben und Wir-Werden „pluralistisch konkurrierend“ in einzelnen Liebesfilmen gestaltet und sinnlich-materiell als bestimmte Bilder figuriert und erfahrbar gemacht wird, zweitens, wenn wir uns durch all unsere Kommunikationen zwischen (Lebens-/Sozial-)Welt, Film(-bilder) und Zuschauer(-körper)n überhaupt miteinander, untereinander und füreinander (ver-)handeln, uns einigen und zusammenhalten können,<sup>42</sup> und drittens, wenn wir „Wir-Gefühle“ sinnlich-leiblich als eigene Zuschauergefühle erfahren können, die aber nicht ausschließlich passiv, zwanghaft und manipulativ sind, sondern gewissermaßen freiwillig und intrinsisch<sup>43</sup> und – nach Rorty – aus dem eigenen Selbstwertgefühl hervorgehen.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Aufgabe anhand der Liebesfilme zu zeigen, auf welche Weise Wir-Gefühle in liberal-demokratischen Ländern wie der BRD und der ROK modelliert und mobilisiert werden konnten. Anhand der filmanalytischen

---

<sup>42</sup> Es heißt aber nicht, für immer vereint zu bleiben oder monolithisch zu Einem zu verschmelzen!

<sup>43</sup> In Anlehnung an Hans Joas' Abhandlung über die Entstehung der Werte argumentiere ich, dass das Wir-Gefühl auch wie „das scheinbar paradoxe Gefühl einer nicht wählbaren und doch freiwilligen Bindung an Werte“ (S. 16) aus gemeinsamen Erfahrungsprozessen resultiert, die wir zusammen an der Selbstbildung und Selbsttranszendenz *von uns selbst* und *für uns selbst* erleben. Joas betont ebenfalls nach Rorty, dass Werte erst durchs „kreative“ Handeln an der eigenen Wir-Gestaltung entstehen. Er schreibt: „Wertbindungen entstehen offensichtlich nicht aus bewussten Intentionen, und doch erleben wir das ›Ich kann nicht anders‹ einer starken Wertbindung nicht als Einschränkung, sondern als höchsten Ausdruck unserer Freiwilligkeit.“ (Ebd.) Hans Joas: Die Entstehung der Werte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.

Vergleichsstudien von zwei sich parallel entwickelnden, aber auch geschichtlich und kulturell stark unterschiedlichen Ländern wie der BRD und der ROK werden die kultur- und geschichtsspezifische Filmpoetik und ästhetisch-politische Operationalisierbarkeit der Wir-Gefühle untersucht. Dabei werden die soziokulturell bedingten, aber auch ästhetisch-politisch voneinander differierenden Ausdrucks- und Erfahrungsformen für das Gemeinsame analysiert, die insbesondere aus der inhärent vorhandenen (geschichtlich akkumulierten), potenziellen Gestaltungskraft sowie auch aus dem eigenen bewegenden Dispositiv heraus zustande kommenden Handlungs-/Gestaltungsmöglichkeiten hervorgehen.<sup>44</sup> Wir-Gefühle werden in dieser Hinsicht weder vom politischen System noch von der Ideologie determiniert, sondern erst in der Kommunikation zwischen (gemeinsam geteilter) Welt, filmischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n sinnlich-materiell als eine bestimmte dynamische Gestalt figuriert und als solche erfahrbar gemacht.<sup>45</sup> Somit versucht die vorliegende Arbeit zu zeigen, auf welcher Weise und in welchen filmästhetischen Ausdrucks-/Erfahrungsformen diese sinnlich-leiblich empfundenen eigenen Gefühle<sup>46</sup> überhaupt für jeden einzelnen Zuschauer als Wir-Gefühle erfahrbar werden.

Ziele der vorliegenden Arbeit sind nun:

1. Ein theoretischer Ansatz wird entwickelt, der greifbar macht, auf welche Weise Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle im Kino modelliert werden können.

---

<sup>44</sup> Dieser Versuch geht auch mit der Perspektive der heutigen kulturwissenschaftlich orientierten Geschichtsschreibung einher, die „die verhaltenssteuernde Rolle von Gefühlen und deren soziale Konstitutionsprozesse“ der Lebens-/Alltagspraxis in die Geschichte einzubeziehen versucht, da das menschliche Verhalten und die Handlungsweisen „entscheidend durch kulturelle und kulturspezifische Faktoren geprägt [werden]: durch Weltbilder, Wertideen, Diskurse, Wahrnehmungen und Körperpraktiken.“ Ute Frevert: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen? In: Geschichte und Gesellschaft. 35, 2009, S. 183–208, hier S. 198.

<sup>45</sup> Vgl. Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8, 2004.

<sup>46</sup> Gefühl, Emotion und Affekt werden in der vorliegenden Arbeit unterschiedlich verwandt. Zunächst wird Gefühl aus dem „Ich fühle“ vom Standpunkt eines Subjekts her verstanden, also was Damasio in seinem Buch im Sinne der Selbstreflexion von der (affektiven/somatischen) Veränderung des Ich in der bestimmten gegebenen Situation definiert. Dagegen ist Emotion, anders als das in den psychoanalytisch orientierten Emotionsforschungen herrschende Verständnis als Gemütsbewegungen eines Individuums vielmehr aus dem physischen und sinnlich-materiellen Charakter (*e-motion*) abgeleitet, also etwas, dass das einzelne Individuum auf ein „bestimmtes“ Objekt ausgerichtet empfindet. Anders als Gefühl und Emotion versteht die vorliegende Arbeit Affekt nach Deleuze und Guattari in Anlehnung an Spinozas' Terminologie von *affectus* (*l'affect*: die Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden) und *affection* (*l'affection*: die Bindung zwischen Affizieren und (affiziertem) Körper) als einen gemeinsam zu entwickelnden „dynamischen, komplexen und nicht vordefinierten“ relationalen Prozess von Affizieren und Affiziert-Werden zwischen zwei fremden Körpern. Er zirkuliere immer wieder zwischen den beiden Seiten und gehöre auch nicht zum Subjekt und auch nicht zum Objekt, sondern konstituiere sich im Dazwischen, im Kommunikationsprozess, also im gemeinsamen Werden: „Affekte sind Arten des Werdens“ (S. 349) und „zirkulieren und verändern sich innerhalb des Gefüges“ (S. 350). In: Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag, 1992. „Affect is born in-between-ness and resides as accumulative beside-ness.“ In: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg: An Inventory of Shimmers. In: Dies. (Hrsg.): The Affect Theory Reader. Durham, London: Duke University Press. 2010, S. 1–25, hier S. 2. Vgl. Eric Shouse: Feeling, Emotion, Affect. In: A Journal of Media and Culture. Vol. 8, Issue 6, Dec. 2005. Im Internet: <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>; Antonio R. Damasio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das Menschliche Gehirn. München: dtv, 1997; Deleuze, Guattari: Was ist Philosophie? A. a. O. S. 191–237.

2. Die Verhältnisse der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle werden anhand der kultur- und geschichtsspezifischen Gestaltungsformen des Gemeinsamen in ausgewählten Liebesfilmen der Jahre 1950–1961 aus der BRD und ROK analysiert.
3. Kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetiken für das Gemeinsame werden vor dem Hintergrund der Analyseergebnisse vergleichend identifiziert und veranschaulicht.

Bevor ich auf den Theorieteil zur Wir-Gestaltung und zu den Wir-Gefühlen im Kino eingehe, ist es jedoch notwendig, das Gemeinsame im Kontext der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle zu konzeptualisieren. Im II. Kapitel wird das Gemeinsame in vielerlei Hinsicht reflektiert, um den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit präziser zu fassen. Die Konzeptualisierung des Gemeinsamen ermöglicht zugleich, die von mir aufgestellten Hypothesen zu rechtfertigen, da die folgenden grundlegenden Fragen mithilfe des Konzeptes des Gemeinsamen besser beantwortet werden können: Inwiefern ist der Liebesfilm ein Filmgenre für liberal-demokratische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle? Inwiefern ist das Kino bzw. die kinematografische Interaffektivität<sup>47</sup> die adäquate Kommunikationsform für liberal-demokratische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle? Und inwiefern ist die Nationalkinematografie das kultur- und geschichtsspezifische Affektprogramm, das eine gemeinsame/gemeinschaftliche Kultur unendlich aktualisiert und erneut modelliert?

Im Kapitel III werden die medienästhetische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle entwickelt, die im Rahmen der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen stattfinden. In der kinematografischen Interaffektivität operiert das Gemeinsame dreifach: erstens, als die kinematografische *Kommunikation* selbst, in der das Affizieren und das Affiziert-Werden gerade hier und jetzt im spezifischen Gemeinsam-Werden stattfindet; zweitens, als Verständigungsmittel, also gemeinschaftlich geteilte und für eine Weile konstant angeeignete und periodisch konsistent ausgebreitete spezifische *Ausdrucksformen*; und schließlich drittens, als der immanent vorhandene gemeinschaftliche (*Moral-/Werte-/Sinn-/Erfahrungs-*)*Horizont*, der den einzelnen Zuschauer(-körper), also jeden an der kinematografischen Kommunikation Beteiligten dabei hilft, einen spezifischen (Gemein-)Sinn zu konstituieren. Dieses dreifache Gemeinsame ist grundsätzlich, was wir hier und jetzt gleich teilen und uns aneignen. Aber es wird auch *durch unsere eigene Affektivität* selbst entwickelt und neu erschafft. Wir-Gefühle entstehen erst, wenn die einzelne Zuschauer(-körper) in der kinematografischen Interaffektivität, also in der kinematografischen Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen selbst

---

<sup>47</sup> Den Begriff „Interaffektivität“ verwende ich, um den Affektbegriff von Deleuze und Guattari (u. a. *dem relationalen Austauschprozess von Affizieren und Affiziertwerden zwischen zwei Körpern*) klarer von dem in der Alltagssprache üblichen Verständnis des Wortes „Affekt“ zu unterscheiden.

wahrnehmen können, dass sie *gemeinschaftlich werden*, also *gemeinsam im Wir-Werden sind* (= koexistieren, interagieren, (Gemein-)Sinn erschaffen und sich in eine gemeinsame Richtung bewegen). So wird im Kapitel III. die spezifische medienästhetische Komposition der kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder theoretisch dargelegt, die den einzelnen Zuschauer(-körper) veranlassen, den Sinn des Gemeinsamen, also den *Sense of Commonality* zu konstituieren, sinnlich-leiblich zu erfahren und neu wahrzunehmen und zu denken.

Um die kultur- und geschichtsspezifischen medienästhetischen Gestaltungsformen des Gemeinsamen analytisch zu untersuchen, wird eine Methode benötigt, um diese Form des Sinns zu beschreiben, die notwendigerweise erst interaffektiv in der kinematografischen Kommunikation zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n erschaffen wird. Das Konzept der Ausdrucksbewegung,<sup>48</sup> das von Hermann Kappelhoff und seinem Team entwickelt wird, macht es möglich, diesen qualitativ konkretisierten, spezifischen Sinn systematisch zu beschreiben. Im Kapitel IV. wird anhand des Konzepts der Ausdrucksbewegung die Analysemethode dargelegt, die die genrespezifischen Standardszenen von Liebesfilmen als Grundformen vorstellt: Die jeweils in einzelnen Liebesfilmen durch spezifische medienästhetische Expressivität modifizierten Standardszenen helfen dabei, die singulär entwickelten, spezifischen Qualitäten zu vergleichen und folglich daraus bestimmte, zeitweilig konsistente und kongruente Kultur- und Geschichtsspezifika zu induzieren. Diese Methodik unterscheidet sich von üblichen kulturvergleichenden Untersuchungen in der Filmwissenschaft, die größtenteils von einem unveränderlichen, essenziellen und traditionellen Kulturverständnis ausgehen. Dagegen werden Kultur- und Geschichtsspezifika in der vorliegenden Arbeit als *stratifizierte Gestalt* verstanden, die die diversen einzeln-singulären (Teil-/Sub-/Gegen-)Kulturen versammelt, die zeitweilig konsistente und kongruente Kultur als eine spezifische Schicht/Gruppe einheitlich (aufeinander-geschichtet) anordnet, jederzeit abrupt und spontan in Bezug auf die Außen- und Innenkraft (um-/re-)formiert wird, aber sich auch unendlich in der geschichtlichen Kontinuität entwickelt.

Im Kapitel V. werden medienästhetische Gestaltungsformen für das Gemeinsame anhand der sechs ausgewählten Liebesfilme der Jahre 1950–1961 in der BRD und ROK dargestellt,

---

<sup>48</sup> Vgl. Kappelhoff, Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. A. a. O.; Thomas Scherer, Sarah Greifenstein, Hermann Kappelhoff: Expressive Movement in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer (Hrsg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Handbooks of Linguistics and Communication Science 38.2., Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 2081–2092; Cornelia Müller, Hermann Kappelhoff: Cinematic Metaphor. Experience-Affectivity-Temporality. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2018; Hermann Kappelhoff: Cognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2018.

die sich in drei zeittypische Formen von Liebesfilmen, d. h. den populären Liebesfilm (Kapitel V.1.), den skandalösen Liebesfilm (Kapitel V.2.) und den Liebesfilm zwischen einheimischen Frauen und GlS (Kapitel V.3.), gliedern.<sup>49</sup> Diese drei zeittypischen Formen sind zwar in beiden Ländern zu finden, aber jeweils durch die eigene kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetik für die Re-/Neugestaltung des eigenen Gemeinsamen qualitativ unterschiedlich konkretisiert und modifiziert. So werden die Filme dreifach analysiert, um zu veranschaulichen, in welchen kultur- und geschichtsspezifischen medienästhetischen Gestaltungsformen das Gemeinsame, z. B. der Gemeinbegriff für die romantische Liebe (Kapitel V.1.), der gemeinsame Moral-/Werte-/Sinn-/Erfahrungshorizont (Kapitel V.2.) und das gemeinsame Moralbewusstsein (Kapitel V.3), überhaupt in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK vergegenwärtigt, aktualisiert und gar neu modelliert wird.

Aus den Analyseergebnissen wird nun die jeweilige Kulturspezifik der medienästhetischen Formen der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle induziert. Im Kapitel VI. werden die kultur- und geschichtsspezifischen Re-/Neugestaltungsformen des Gemeinsamen anhand der fünf Standardszenen von Liebesfilmen herauskristallisiert, die jeweils eine spezifische Dimension des Gemeinsamen re-/neuaktualisieren. Die Bilder der „liebenswürdigen Frau“ (Kapitel VI.1.1), der „glücklichen Paarbeziehung“ (Kapitel VI.1.2.), der „Dissonanz“ (Kapitel VI.2.1.), des „möglichen Verhandlungsprozesses“ (Kapitel VI.2.2.) und eines gewissen „harmonisierten Zusammenlebens in der Gemeinschaft/Gesellschaft“ (Kapitel VI.2.3.) werden qualitativ unterschiedlich in zwei divergenten Serien von Modifikation konkretisiert. Und diese Serien konkretisierter Bilder der verschiedenen Modi vom Wir-Werden drücken die gewissen Kulturspezifiken der BRD und ROK aus. Außerdem zeigen diese qualitativ konkretisierten Bilder vom Liebenswürdigen, dem Glücklichen, dem Unstimmigen, dem Aushandlungsprozess und dem Harmonisierten, dass der gemeinschaftliche Moral-/Werte-/Sinn-/Erfahrungshorizont sinnlich-materiell *in den, durch die und als* die affektorientiert realisierten spezifischen Formen von *Bewertung und Sinngebung* bestätigt, bejaht, aufgeteilt, erneuert, erweitert, stabilisiert und offenbart wird. Schließlich wird vergleichend aufgezeigt, inwieweit und auf welche Weise das eigene Wir-Bild in Liebesfilmen in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK gerade im liberal-demokratischen Kontext überhaupt re-/neugestaltet und

---

<sup>49</sup> Ich habe insgesamt 71 westdeutsche Liebesfilme und 31 südkoreanische Liebesfilme gesichtet, die im Zeitraum zwischen 1950–1961 entstanden sind. Daraus habe ich aus dem jeweiligen Land drei exemplarische Liebesfilme ausgewählt, die jeweils den drei zeittypischen Typen von Liebesfilmen entsprechen. *Sissi* (Österreich 1955, R: Ernst Marischka) und *Sung Chun-Hyang* (ROK 1961, R: Sang-Ok Shin) als populäre Liebesfilme der 1950–1961; *Die Sünderin* (BRD 1951, R: Willi Forst) und *Madam Freiheit* (ROK 1956, R: Hyung-Mo Han) als Skandalfilme; *Die goldene Pest* (BRD 1954, R: John Brahm) und *Die Blume der Hölle* (ROK 1958, R: Sang-Ok Shin) als Liebesfilme zwischen einheimischen Frauen und GlS.

medial ein Selbstwertgefühl entwickelt wird. (Kapitel VI.3.)

Die kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetiken für die Re-/Neuordnung des Gemeinsamen werden aus den Ergebnissen der vergleichenden Filmanalysen der vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet. Im Kapitel VII. werden abschließend die kultur- und geschichtsspezifischen Verhältnisse der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle anhand der analytisch belegbaren Affektpoetiken der Liebesfilme in der BRD und ROK zwischen 1950–1961 identifiziert und nachvollziehbar gemacht. Daraus ergibt sich, dass die liberal-demokratische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle nicht einfach von den USA, also durch Amerikanisierung, identisch gestiftet sind, sondern sich vielmehr im je eigenen Kommunikationsprozess der BRD und ROK, insbesondere in der je eigenen kinematografischen Expressivität und Interaffektivität im Wir-Werden selbst realisieren. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt nicht, zu argumentieren, welches Land liberal-demokratischer ist, oder ob beide Länder in den Jahren 1950–1961 aus liberal-demokratischer Sicht noch unterentwickelt sind. Und auch nicht, welches Land dem besseren Idealbild vom Wir entsprach und welches Land „mehr“ Wir-Gefühle gestalten und erfahren konnte. Dagegen zeigt die vorliegende Arbeit, dass der liberal-demokratische Apparat für die Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle vielmehr darin liegt, durch die sich unendlich wiederholenden und offen realisierten medienästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen der Liebesfilme das eigene Affektvermögen zu bilden, zu fördern und zu entwickeln, sodass das Gemeinsame pluralistisch-konkurrierend, poetisch-experimentell, spontan-kontingent und vor allem *gemeinsam – kommunikativ und interaffektiv – re-/neugestaltet* wird.

## II. Konzeptualisierung des Gemeinsamen im Kontext der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und der Wir-Gefühle im Kino

### II.1. Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle im liberal-demokratischen Kontext

Wer ist *unser* Wir? Aus wem besteht es? Wie ist es von ihnen, bzw. von *ihrem*, bzw. einem anderen Wir abzugrenzen? Womit fängt es an, als Wir hervorzutreten und fortzudauern? Und womit hört es auf, Wir zu werden und zu sein? Diese Fragen hängen immer wieder mit der folgenden zusammen: auf welche Weise *unser* eigenes Gemeinsames re-/neugeordnet werden könnte. Die Wir-Gestaltung hängt grundsätzlich davon ab, in welcher Form und bis zu welchem Maß, von wem, aus welcher Perspektive und wie weit das (vorläufig bestehende) Gemeinsame überhaupt *zugänglich*, *verfügbar* und *veränderbar* gemacht wird. Zu analysieren sind in diesem Zusammenhang die „kultur- und geschichtsspezifisch“ realisierten Figurations- und Erfahrungsformen des (mit-/auf-)geteilten Gemeinsamen, unter *dem* (der gemeinsamen „Lebens-/Sozialbedingung“) man soziale Bindung(en) eingeht, in *das* (das gemeinsame „Anliegen“) man sich „freiwillig“ einbindet und *das* („als eigene Instanz, insofern verbindend oder kollektiv“<sup>50</sup>) man mit jemand anderen zusammen (um-/neu-) gestaltet.

Die vorliegende Arbeit schließt sich zunächst der aktuellen soziologischen Auffassung von Emotionen an, dass Gefühle nicht einfach aus der kategorial vorgefassten Sozialstruktur „abgeleitet“ werden können.<sup>51</sup> Meine Arbeit versucht vielmehr zu zeigen, dass „normativ“ und auch „ästhetisch-politisch“ operierende Affektprogramme die einzelnen Individuen und das Gesellschaftliche zusammen in der Kultur-/Sozial-/Lebenspraxis verbinden und sogar wechselseitig beeinflussen können.<sup>52</sup> Hierbei geht meine Arbeit davon aus, dass Wir-Gefühle erst in relationalen Verhältnissen in der Kultur-/Sozial-/Lebenspraxis, also in jeder „affektorientiert“ realisierten Kommunikation erfahrbar, feststellbar, gestaltbar und erfassbar

---

<sup>50</sup> Jean-Luc Nancy: Singulär plural sein. Berlin: Diaphanes, 2004, S. 155. Aus seiner ontologischen Perspektive beschreibt Nancy „drei mögliche Modi des ‚Gemeinsamen‘: banales Zusammenvorkommen (gemeinsam im Sinne von gemein, gewöhnlich), das Gemeinsame als geteilte Eigenschaften (Beziehungen, sich Kreuzendes, Mischungen), das Gemeinsame als eigene Instanz, insofern verbinden oder kollektiv.“ Ebd.

<sup>51</sup> Vgl. Rainer Schützeichel (Hrsg.): Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2006; Christian von Scheve: Emotionen und soziale Strukturen. Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2009; Christian von Scheve: A social Relation account of affect. In: European Journal of Social Theory, Vol. 21, issue 1, 2017, S. 39–59.

<sup>52</sup> Vgl. Raymond Williams: The Long Revolution. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1961. Er schreibt: „It is then not a question of relating the art to the society, but of studying all the activities and their interrelations, without any concession of priority to any one of them we may choose to abstract.“ (S. 45)

gemacht werden können. Und gerade die in dieser interagierenden Kommunikation eingetretenen Gefühle operieren „als integraler Teil sozialer Figurationen, auf die sie selbst wiederum aber auch einen gestaltenden Einfluss nehmen.“<sup>53</sup> Jeder Mensch erfährt (eigene) Gefühle als (je aktuelle) Bewertungen der „bestimmten“ eigenen (Lebens-/Sozial-)Verhältnisse im Kommunikationsprozess,<sup>54</sup> in dem sich der einzelne Mensch allein, aber auch die (alle) beteiligten Menschen zusammen *in/mit/nach* der gegenseitig interagierenden, einander beeinflussenden, gemeinsam orientierten und zusammen aufeinander abgestimmten Affektbewegung/-erfahrung transformieren, verwandeln und eventuell zusammen zum Wir vereinigt werden könnte(n). Hierbei veranschaulichen uns die verschiedenen Gefühlsmodi und Erfahrungsmodalitäten, welches Gemeinsames gerade „hier und jetzt“ auf welche Weise verfügbar, gültig, bedingt, zugänglich, angeeignet, ausgewirkt, orientiert, bewertet, konstituiert und kommunikativ (mit-/auf-)geteilt ist.

Zur Wir-Gestaltung ist besonders anzumerken, dass das Wir grundsätzlich soziokulturell und geschichtlich bedingt imaginiert, konfiguriert und erfahrbar gemacht wird. Man wird Wir-Gefühlen in Bezug auf das aktuell-geläufige kultur- und geschichtsspezifische Gemeinsame gewahr, das unsere gegenwartsbezogenen „normativen“ Handlungs-/Ausdrucks-/Denkpotenziale, Erfahrungsformen und Deutungsbestände beeinflusst und den bestimmten (gemeinsamen) Sinn „konstant und stabil“ in der Lebens-/Sozialwelt zirkuliert, weiterleitet und übermittelt.<sup>55</sup> Wir-Gefühle können aber auch immer wieder „neu und singulär“ zutage treten, indem der neue Bezug auf das aktuell-geläufige Gemeinsame und daraus ein „mögliches“ Affektprogramm wiederholt „frei und kontingent“ entwickelt wird. Somit handelt es sich insgesamt um die Kommunikation in der Lebens-/Sozialpraxis selbst, in der das Gemeinsame „normativ, sozialmoralisch“ und auch „ästhetisch-politisch“ neugeordnet wird. Somit gehen Wir-Gefühle Hand in Hand mit den zeitgenössischen philosophischen, kultursoziologischen und politischen Liebesdiskurse einher, die ebenfalls anhand des Gemeinsamen den „normativen, sozialmoralischen“ und „ästhetisch-politischen“ Prozess der Ver-

---

<sup>53</sup> Sighard Neckel: Kultursoziologie der Gefühle. Einheit und Differenz – Rückschau und Perspektiven. In: Rainer Schützeichel (Hrsg.): Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2006, S. 124–139, hier S. 136.

<sup>54</sup> Georg Simmel sieht Gefühle grundsätzlich als „wertgebundene“ Formen der Weltaneignung und schreibt: „So sehr unser Leben durch den Mechanismus und die Sachlichkeit der Dinge bestimmt scheint, so können wir in Wirklichkeit keinen Schritt machen und keinen Gedanken denken, ohne dass unser Fühlen die Dinge mit Werten ausstattete und ihnen gemäß unser Tun dirigierte.“ In: Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999, S. 63.

<sup>55</sup> „It is not hard, then, to understand the attraction, the continually renewed dream, of community as a body united by some principle of life (love, fraternity or work) having currency among the members of that body or serving as a yardstick in the distribution of functions within it.“ In: Rancière: The Community of Equals. A. a. O. S. 88.

gemeinschaftung/Vergesellschaftung und den Sinn des Zusammenlebens im (liberal-)demokratischen Kontext ausführen.

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden erläutert, wie die „liberal-demokratischen“ Wir-Gefühle theoretisch kontextualisiert werden können. Zunächst wird der inhärent dualistische Charakter der Wir-Gefühle mithilfe des moralischen und politischen Liebeskonzepts geschildert (II.1.1.) und folglich gezeigt, wie die Wir-Gefühle an der Re-/Neuordnung des Gemeinsamen im liberal-demokratischen Sinn konstituiert, figuriert und operiert werden (II.1.2.). Zuletzt wird Liebesfilm im Kontext der ästhetisch-politisch realisierten Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen als ein liberal-demokratisches Genre par excellence dargestellt, das Wir-Gefühle wiederholt neu zirkuliert, konstituiert und organisiert (II.1.3).

### **II.1.1. Das moralische und politische Konzept der Liebe**

Man trifft jemand Fremdes und setzt sich auf unterschiedliche Weise in Beziehung. Und erst in der geschlossenen Bindung fesseln wir uns, halten zusammen als ein Paar fest und fühlen uns intensiv gebunden. Hierbei wird ein gemeinschaftlich geteilter (Sinn-/Wert-/Erfahrungs-)Horizont der Welt durch vielfache Kommunikation und gemeinsames Handeln geschaffen und organisiert, die immer wieder im dualistischen Verhältnis vorgeht: zum einen der uns geläufigen Gesellschafts-/Gemeinschaftsordnung zu dienen und zum Anderen sie zu brechen und zu verändern. Aber die anfangs ewig fortzubestehen scheinende Liebesbeziehung kann auch jederzeit zu Ende gehen, wenn die Bindung insbesondere durch „krisenhafte – gestörte, unterbrochene“ Mit-Teilung unseres eigenen Gemeinsamen schwächer, loser und nicht mehr haltbar wird, z. B. wegen der fehlenden, misslungenen bzw. missbrauchten Kommunikation miteinander bzw. untereinander, wegen eines unerfüllten Versprechens, wegen verloren gegangenen Vertrauens oder wegen der mangelnden Aussicht auf die gemeinsame Zukunft. Im Grunde operiert Liebe insgesamt sowohl als ein Akt als auch eine Forderung, deren Wirkungen sich dann mit der Zeit „moralisch“, aber auch „politisch“ entfalten.

Zum modernen Vergesellschaftungsprozess stellt Georg Simmel fest, dass die Einheit einer Gesellschaft auf verschiedenen „minimalen“ sozialen Beziehungen (inklusive Liebesbeziehungen) basiere, die fortwährend das individuelle Handeln und Erleben in alltäglichen Interaktionen miteinander verketteten und schließlich eine Gesellschaftsstruktur/-ordnung bilden.<sup>56</sup> Hierbei seien Gefühle – darunter auch Liebe – ein unerlässlicher Teil der Sozialität,

---

<sup>56</sup> Vgl. Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

der zunächst in Wechselwirkungen zwischen Individuen im sozialen Alltagsleben zum Einsatz kommt und folglich den Zusammenhalt ihrer sozialen Beziehungen noch „dauernd und eng“ fördert und sichert.<sup>57</sup> Nach Simmel operiere Liebe wie ein „geheimnisvolles (alias metaphysisches alias religiöses)“ Bindeglied zwischen einzelnen Individuen und Gesellschaftsstruktur/-ordnung, sodass die verschiedenen minimalen Sozialbeziehungen „spontan und zufällig“ angebahnt werden können, aber auch ein Zusammenhalt der Gesellschaft und Wirkgefühle „befestigt und angedauert“ werden können.<sup>58</sup> Liebe werde bei Simmel zu einem grundlegendsten affektiven Mittel zum Bestand des Sozialen per se, dessen Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Beziehungsfäden im Alltagsleben überhaupt zu Gewohnheit und Kultur werden könnte,<sup>59</sup> aber gleichzeitig doch noch zur Erschaffung des „beweglichen“ Sozialen, das nicht durchs ideologische Top-down, sondern erst durch die viel verschiedenen „minimalen“ sozialen Alltagspraktiken den gesamten Prozess der Vergesellschaftung transformieren und gar in Weite eröffnen lässt.

Anhand der Simmelschen soziologischen Auffassung zur Liebe ist ein Modell des dualistisch vorgehenden Vergesellschaftungsprozesses zu erkennen, das zum einen ein gewöhnliches, aber auch schöpferisches Zusammenleben in der affektorientiert zu realisierenden Alltagspraxis, und zum anderen eine gewisse „Stabilität und Ordnung“ innerhalb der Gesellschaft erklärt, die sich aber jederzeit zur „Transformation bzw. Erweiterung“ bewegt. Für ihn ist die Gesellschaft keineswegs als eine unveränderlich festzulegende Gestalt zu verstehen, sondern ein „zeitweilig“ stabiles und „vorübergehend“ funktionsfähiges Sozialsystem, das eng von einzelnen „beweglichen und divergenten“ sozialen Beziehungen in der Alltagspraxis abhängt. Somit erklärt er anhand der Liebesbeziehungen das „demokratie-politische“ Grundprinzip des Zusammenlebens: Der Prozess der Vergesellschaftung, dessen produktiver Antrieb eigentlich von der Macht von unten (minimalen Sozialbeziehungen wie einzelnen/individuellen/singulären Sozial-/Paarbindungen) kommt, entwickelt sich weiterhin offen ohne Ende. Liebe wird bei Simmel somit als eine der grundlegendsten und universell gültigen Sozialformen der menschlichen Lebenswelt festgehalten, sodass jede/r von uns durch Liebe das Sozial- und Zusammenleben „demokratie-politisch“ praktiziert und reflektieren

---

<sup>57</sup> Vgl. Georg Simmel: Fragment über die Liebe. In: Ders.: Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 224–282, besonders S. 255–257.

<sup>58</sup> Vgl. Simmel: Fragment über die Liebe. A. a. O. S. 250. Simmel macht deutlich, dass die Liebe den Individuen trotz ihrer anfänglichen „spontanen und zufälligen“ und sporadisch angebahnten Bindungsmomente über längere Zeitdauer hinweg durchaus „als ein Halt, ein Wert und eine Erlösung“ dient.

<sup>59</sup> Vgl. Neckel: Kulturosoziologie der Gefühle. A. a. O. Besonders S. 125–126.

kann. Für ihn wird der Begriff der Liebe schließlich zu einem weiten Begriff der Weltbeziehung des Ich.<sup>60</sup>

Als liberal-demokratisch gilt Liebe zunächst, wenn jede/r von uns lieben kann und jede Liebesbeziehung sich voneinander unterscheidet. Besonders liberal-demokratisch ist Liebe, wenn jede einzelne Liebesbeziehung veränderlich, singulär und heterogen erfolgt.<sup>61</sup> Zudem operiert Liebe insbesondere in relationalen Verhältnissen, aus denen sich die (Liebes-)Beziehungen ohne festgeschriebenen (Ablaufs-/Entwicklungs-)Plan „frei“ entwickeln. Vor diesem Hintergrund wird der politische Aspekt der Liebe besonders im liberal-demokratischen Kontext des Zusammenlebens immer wieder vordergründig herausgestellt, der sich aber unerwünscht in zwei „gegensätzliche“ argumentative (Entwicklungs-)Richtungen spalten lässt: einerseits in ein „konservativ-moralisches“ bzw. „polizeilich-politisches“ Mittel zur Selbsterhaltung und andererseits in ein „revolutionär-politisches“ Konzept, um ein „kreativ-schöpferisches“ Zusammenleben zu gestalten.<sup>62</sup> Somit wird der kultur- und geschichtsspezifisch organisierte „normative“ und zeitweilig „stabil und kohärent“ ausgestaltete und eingerichtete Aspekt der Liebe in geläufigen Liebesdiskursen vernachlässigt, da Moral und Politik in den meisten traditionellen geisteswissenschaftlichen Kontexten komplett voneinander unterschieden werden.<sup>63</sup>

Insbesondere im zeitgenössischen abendländischen Liebesdiskurs in der Philosophie wird Liebe überwiegend im Kontext des Politischen diskutiert, die gleichsam erzielt, der totalitären Gemeinschaft entgegenzusetzen und die Normativität der Gemeinschaftsbildung zu negieren. Hierbei sind zwei paradigmatische Diskussionen über Liebe zu benennen: zum einen die langjährigen, intensiven Debatten zur Gemeinschaft in Frankreich, in deren Zentrum Jean-Luc Nancy und Maurice Blanchot für die unterschiedliche Auslegung der Ba-

---

<sup>60</sup> Vgl. Simmel schreibt: „Ich hatte darauf aufmerksam gemacht, einen wie weiten Begriff der Weltbeziehung des Ich der Begriff der Liebe deckt.“ In: Simmel: Fragment der Liebe. A. a. O. Hier S. 253.

<sup>61</sup> Vgl. Lauren Berlant: A Properly political concept of Love: Three Approaches in Ten Pages. In: Cultural Anthropology, Vol. 26, Issue 4, 2011, S. 683–691. Sie schreibt: „[...] a properly transformational political concept would open spaces for really dealing with the discomfort of the radical contingency that a genuine democracy – like any attachment – would demand; a properly transformational political concept would release courage and creativity about how to make resources for living available to all objects in their thatness.“ (S. 690)

<sup>62</sup> Vgl. Eleanor Wilkinson: On love as an (im)properly political concept. In: Environment and Planning D: Society and Space, Vol. 35(1), 2017, S. 57–71.

<sup>63</sup> Rancière schreibt in diesem Zusammenhang explizit, „[d]ie Politik ist nicht, wie man oft sagt, der Moral entgegengesetzt. Sie ist ihre Spaltung.“ Anschließend stellt er fest, dass Politik erst im Rahmen der moralischen Praxis in der Gesellschaft operieren soll. Moral ist nach Rancière als notwendige Sozialbedingung sowie auch Ausdruck der Sozialität zu verstehen. In: Jacques Rancière: Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik. In: Ders.: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen Verlag 2007, S. 125–151, hier S. 128.

taillischen „»negative[n] Gemeinschaft« [...]»: die Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“<sup>64</sup> stehen,<sup>65</sup> und zum anderen die Abhandlung über Politik der Multitude bei Antonio Negri und Michael Hardt, wobei der Liebe eine potenziell „konstitutive Kraft“ fürs Kollektivhandeln zugewiesen wird.<sup>66</sup> In beiden Fällen ist doch klar zu erkennen, dass von der Liebe als ein unerlässlicher Teil des Politischen im Kontext des demokratischen Zusammenlebens gesprochen wird, aus dem eine neue kollektive Subjektivität erschaffen wird. Aber sie unterscheiden sich in ihren Einstellungsformen und operieren in einem unterschiedlichen Verständnis des Gemeinsamen: Zum einen setzen sie sich der immanent vorhandenen Gemeinschaft entgegen – mal durch Entwerkung [*désoeuvrement*] der gegebenen Gemeinschaft und existenzielle Grenzerfahrung durch Liebe und Tod (Nancy) und mal durch Aussetzung der zugehörigen Gemeinschaft durch „*ex-positionierende*“ (außer-sich-seiende) Gemeinschaft der Liebenden (Blanchot); zum anderen argumentieren sie, dass sich die Gemeinschaft/Gesellschaft erst durch Liebe fortwährend moralisch „gut und positiv“ transformieren kann (Negri und Hardt).

Somit wird das politische Liebeskonzept einerseits als das „Exponieren“<sup>67</sup> einer „exzentrischen“ Paarbildung verstanden, das uns den eigenen Widerspruch der immanenten „totalitären“ Gemeinschaft durch bestimmten Medien wie Künste verkündet<sup>68</sup> und ihre ganzheitlich organisierte Einheitsordnung „unterbricht und stilllegt“<sup>69</sup> (Nancy und Blanchot), und an-

---

<sup>64</sup> Maurice Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Berlin: Matthes & Seitz, 2007, S. 47.

<sup>65</sup> Vgl. Jean-Luc Nancy: The inoperative community. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991 (Org. La communauté désœuvrée. Paris: Christian Bourgois, 1983); Maurice Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Berlin: Matthes & Seitz, 2007 (Org. La communauté inavouable. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983); Jean-Luc Nancy: Die herausgeforderte Gemeinschaft. Zürich, Berlin: diaphanes 2007 (Org. La Communauté affrontée. Paris: Gailée, 2001).

<sup>66</sup> Negri und Hardt schreiben: „Konstituierende Macht [...] ist eine institutionelle Form, die einen gemeinsamen Inhalt entwickelt; sie ist die Einsetzung einer Kraft, die den historischen Fortschritt von Emanzipation und Befreiung verteidigt; kurz: sie ist ein Akt der Liebe.“ (S. 386) „Liebe heißt ja gerade, dass unsere sich ausweitenden Begegnungen, unsere fortwährende Zusammenarbeit uns Freude verschaffen.“ (S. 387) Sie verstehen Liebe somit insbesondere „als Basis unserer gemeinsamen politischen Projekte und der Schaffung einer neuen Gesellschaft. Denn ohne diese Liebe sind wir nichts.“ In: Hardt und Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire. A. a. O. S. 387.

<sup>67</sup> Vgl. Nancy und Blanchot halten Literatur und Kunst gleichfalls fürs „Zur-Schau-Stellen“ des Gemeinsamen, sodass der Widerspruch und die Lücke unserer totalitären Gemeinschaft anhand der Figuration des Geheimen/Widerständigen aufgezeigt werden (Blanchot) und das Gemeinsam-Sein erst durch Grenzerfahrungen der gegebenen Gemeinschaft exponiert werden (Nancy). Vgl. Jean-Luc Nancy: Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des „Kommunismus“ zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz«. In: Joseph Vogl (Hrsg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167–204, hier S. 186–188; Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. A. a. O. Besonders zur literarischen Gemeinschaft, siehe S. 45–47.

<sup>68</sup> „Lovers expose above all the unknowing of community. Unworking is what they show in their communal aspect and intimacy. But they expose it to the community, which already *shares their intimacy*. For the community, lovers are on its limit, they are outside and inside, and at this limit they have no meaning without the community and without the communication of writing: this is where they assume their senseless meaning. Reciprocally, it is the community that presents to them, in their singularities, their births, and their deaths. Their births and their deaths escape them, although their joy touches these for an instant.“ In: Nancy: The inoperative community. A. a. O. S. 40.

<sup>69</sup> „So ahnt man, dass die Gemeinschaft gerade in ihrem Scheitern mit einer bestimmten Art des Schreibens einhergeht, jener, die nichts anderes zu suchen hat als die letzten Worte: ‚Komm, komm, kommen Sie, Sie oder du, dem der Befehl, die Bitte oder die Erwartung nicht gemäß sein können.‘“ In: Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. A. a. O. S. 27.

dererseits als unendlich positiv erfolgte „erfreuliche“ Umstellung und Veränderung der Gemeinschaft, die aber konsequent „ohne Aufenthalt und (architektonische) Anordnung“ erfolgt (Negri und Hardt). Hierbei fehlt insgesamt die Erklärungsmöglichkeit für den Aufbauprozess der Sozial-/Lebensbedingungen, unter denen die einzelne „singuläre“ Liebesbeziehung überhaupt in der gemeinsamen (Lebens-/Sozial-)Welt „normativ“ und „politisch“ wirken kann. Zudem fehlt noch der Theorieansatz, der die streckenweise stabilisierenden und praktisch in sich „konsistent und kohäsiv“ organisierten Anordnungsphasen eines dynamisch offenen gemeinschaftlichen Entwicklungsprozesses heraushebt.

Durch halbwegs haltbare soziale Bindungen zu Stabilität und Ordnung der Gemeinschaft zu gelangen, gilt aber seit der Neuzeit (nach Hobbes) als die notwendigste Sozialbedingung des friedlichen menschlichen Zusammenlebens. Hannah Arendt schreibt in diesem Zusammenhang, dass Bindungen gerade in Zeiten chaotischer Ungewissheit alles Zukünftigen besonders oft als politisches Kollektivhandeln entstehen.<sup>70</sup> Hier meint sie aber keine „ewig und unveränderlich“ bestehende Bindung, sondern einen „sporadischen“, aber vorläufig „resistenten und soliden“ Zusammenhalt und eine Zeit lang verbündete kollektive Macht. Das politische Konzept der sozialen Bindungen ist insofern nicht nur als ein Widerstand, eine Unterbrechung, eine Spaltung (Nancy und Blanchot) oder eine unendliche Verbesserung und moralischer Fortschritt der Gemeinschaft (Negri, Hardt) zu verstehen, sondern als ein Kollektivhandeln, ein geteiltes Versprechen gemeinsam einzuhalten und den „bindenden“ Inhalt (als das Gemeinsame) in der Realität zu verwirklichen und praktisch in die Tat umzusetzen.

Anhand von Freundschaft und Liebe stellt Arendt fest, dass die „individuell und privat“ geteilte Bindung notwendigerweise mit der „gemeinschaftlich“ geteilten (Lebens-/Sozial-)Welt koordiniert, eingerichtet und zusammengeschlossen werden soll. Liebe sei – anders als Freundschaft – die „intime und verschlossene“ Beziehung,<sup>71</sup> durch die der „gemeinschaftliche“ Zwischenraum (the *in-between*) zerstört wird. Erst durch das gemeinsame Kind

---

<sup>70</sup> „The remedy for unpredictability, for the chaotic uncertainty of the future, is contained in the faculty to make and keep promises. [...] [B]inding oneself through promises [...] serves to set up in the ocean of uncertainty, which the future is by definition, islands of security without which not even continuity, let alone durability of any kind, would be possible in the relationships between men.“ In: Hannah Arendt: *The Human Condition*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998, S. 237.

<sup>71</sup> Arendt schreibt der Liebe lediglich die abendländische Vorstellung aus der Romantik zu. Sie schreibt: „[...] what love is in its own, narrowly circumscribed sphere, respect is in the larger domain of human affairs. Respect, not unlike the Aristotelian *philia politike*, is a kind ‚friendship‘ without intimacy and without closeness [...]“. Arendt: *The Human Condition*. A. a. O. S. 243. In ihrer politischen Theorie kritisiert sie grundsätzlich die „private, isolierte, exklusive, intime, leidenschaftlich-pathetische und ungleiche“ Beziehung, im Gegensatz zum „lebensweltlich-, öffentlich-, kollektiv- und historisch-politischen“ Zusammenhandeln. Vgl. Hannah Arendt: *Against private circles*. In: Dies.: *Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2007, S. 19–21.

können die Liebenden, die anfangs wegen ihrer romantischen Liebe aus allen weltlichen Bezügen herausgelöst waren, nun endlich erneut in die gemeinsame Welt eingefügt werden.<sup>72</sup> Sie schreibt:

„Through the child, it is as though the lovers return to the world from which their love had expelled them. But this new worldliness, the possible result and the only possibly happy ending of a love affair, is, in a sense, the end of love, which must either overcome the partners anew or be transformed onto another mode of belonging together.“<sup>73</sup>

In dieser Argumentationslinie macht sie deutlich, dass es durchaus möglich ist, dass die einzelnen individuellen/minimalen Bindungen zunächst das Gemeinsame (z. B. das Kind, ein gemeinsames/exklusives Versteck, Intimität etc.) kreieren und natürlich (für sich allein, privat) aufrechterhalten können. Überdies soll sich die Neu-Organisation des Zusammenlebens in der Mitwelt aber notwendigerweise aus der Teilhabe am Gemeinschaftlichen („common ground“) ergeben.<sup>74</sup> Schließlich konstatiert sie daraus, dass das politische Potenzial gerade darin liegt, dass die Lebens-/Sozialbedingungen durch den öffentlichen Platz der Pluralität als Zwischenraum, also die immer wieder erneuerte Ausrichtung und Koordination der Mitwelt, weiter geöffnet und neu konfiguriert werden könnte.<sup>75</sup> Somit veranlasst ihr Verständnis der Liebe – trotz ihres ursprünglich verengten, abendländischen romantischen Verständnisses der Liebe –, den „moralisch-politisch“ operierenden Aspekt des (architektonischen) Aufbau- bzw. Anordnungsprozesses zu erklären, der in der geläufigen philosophischen Begriffsanwendung, außer der negativen Bezeichnungen wie „konservativ-moralisch“ bzw. „polizeilich-politisch“, nicht ausdrücklich bemerkt wurde.<sup>76</sup>

Die vorliegende Arbeit versteht das moralische Liebeskonzept anders als das übliche Verständnis der Liebe, das sie als einen unhinterfragten ethischen Wert oder als eine absolut legitimierte Forderung einer ewig gleichbleibenden Gemeinschaft/Gesellschaft betrachtet.

---

<sup>72</sup> „Love, by reason of its passion, destroys the in-between which relates us to and separate us from others. As long as its spell lasts, the only in-between which can insert itself between two lovers is the child, love’s own product. The child, this in-between to which the lovers now are related and which they hold in common, is representative of the world in that it also separates them; it is an indication that they will insert a new world into the existing world.“ Arendt: *The Human Condition*. A. a. O. S. 242.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Die ähnliche Argumentationslinie ist auch in ihrem Brief an Gershom Scholem zu lesen, der ihr die Untreue zum jüdischen Volk vorwirft: „You are quite right – I am not moved by any ‚love‘ of this sort, and for two reasons: I have never in my life ‚loved‘ any people or collective – neither the German people, nor the French, nor the American nor the working class or anything of that sort. I indeed love ‚only‘ my friends and the only kind of love I know of and believe in is the love of persons.“ Hannah Arendt: *The Eichmann Controversy. A Letter to Gershom Scholem*. In: Dies.: *Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2007, S. 465–471, hier S. 466. Für die notwendige Bedingung der Liebe hebt sie vor allem den einzelnen gemeinsamen (Sinn-/Wert-/Erfahrungs-)Horizont hervor, der konkret in der Lebens-/Sozialpraxis konsequent zusammen untereinander individuell „geteilt und gepflegt“ werden soll.

<sup>75</sup> Vgl. Revolutionäre Handlungen könnten daher erst „within the framework of commonly shared references and concepts“ bedingt erfolgen. [meine Hervorhebung, H.J.C.] In: Hannah Arendt: *On Revolution*. London: Penguin Books, 1965, S. 176.

<sup>76</sup> Vgl. Laurent Berlant: *The Commons. Infrastructures for troubling times*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 34(3), 2016, S. 393–419.

Meine Arbeit verwendet das moralische Liebeskonzept nicht in dem Sinne, dass Liebe dem totalitären Regime als ein (moralisches) Mittel zum Zweck der bestimmten (vorgegebenen) Gemeinschaft zur Verfügung steht, um eine komplett in sich widerspruchslose Unität, ein fundamental mit dem eigenen Ursprung vereintes Ganzes oder eine transzendental übergreifende und ideologisch verklärte Einheit (z. B. ein „bestimmtes“ Volk oder die gesamte Menschheit) zu gründen. Dagegen ist die symbiotische Zusammenarbeit vom moralischem und politischem Liebeskonzept zu unterstreichen, die fortwährend vom kulturell und geschichtlich bedingt operierenden, aber auch von einem konsequent sich widersprüchlich bewegendem („streckenweise“ veränderten) Moral- und Wertsystem ausgeht. Somit erzielt das moralisch-politische Liebeskonzept eine dynamische und offene Einheit, also eine liberal-demokratische Gemeinschaft, die das Gemeinsame wiederholt in widersprüchlicher Relation zu sich selbst re-/neuordnet.

Anders als die üblichen Diskussionen, die Liebe immer wieder *entweder* moralisch *oder* politisch halten, operiert Liebe grundsätzlich *moralisch und politisch* im dualistischen Verhältnis.<sup>77</sup> Liebe konstituiert und exponiert das Gemeinsame sowie auch das Gemeinsam-Sein und kreiert den *Sinn* des Zusammenlebens, an dem wir uns gemeinsam orientieren. Liebe hilft, das gemeinsame „revolutionär-politische“ Konzept „verbindlich“ zu verwirklichen und die gemeinsame Mitwelt zu stabilisieren und zu koordinieren. Hierbei spielen die kultur- und geschichtsunterschiedlich operierenden „normativen“ Sozial-/Lebensbedingungen eine wesentliche Rolle dabei, soziale Bindungen in der Lebenspraxis zu realisieren und den gemeinsam orientierten Sinn des Zusammenlebens herzustellen, zu erfahren und zu denken. Neu entstandene „minimale“ und gar verschiedene soziale Bindungen beeinflussen und transformieren wiederum die Mit-/Lebenswelt qualitativ, indem sie einen neuen kultur- und geschichtsspezifischen Charakter bilden und einen neuen geschichtlichen Abschnitt und ein kulturelles (Gesamt-)Bild erschaffen.

---

<sup>77</sup> Berlant weist die widersprüchlichen Charaktere primär dem grundlegendsten politischen Merkmal der Liebe zu. Denn Liebe sei „allgemeingültig“ aber auch „singulär und exklusiv“; Liebe ereigne sich „normativ“ aber auch „kontingent“; Liebe erfolge „narzisstisch, zweck-/machtorientiert“ aber auch „altruistisch und aufopfernd“; Liebe besitze eine „produktive“, aber auch „zerstörerische“ Kraft, ein Zusammenleben zu gestalten. Somit hebt sie die vielfach unterschiedlichen Ambivalenzen in der Liebe hervor, die insgesamt als „a rhythm of an ambition and an intention to stay in sync“ (S. 683) figuriert werden, und stellt fest: „the revolutionary kernel of the impulse to throw it all over through the leap of coordinating oneself with virtual strangers, and then to become a part stranger to oneself in the emerging atmosphere of the new relation, cannot be denied.“ (S. 684) Aber was ihre Auffassung von meiner Arbeit unterscheidet, ist, dass sie den moralisch-politischen Charakter der Liebe eher ausschließlich in den Bereich der „autonomen Willen-Entscheidung“ jeden Individuums oder der „psychologisch hintergehenden“ allgemein-menschlichen Wünsche überträgt: Liebe soll nach Berlant erst dadurch zustandekommen, da alle Menschen prinzipiell „Sesshaft-werden-Wollen“ oder „In-Sicherheit-leben-Wollen“ und gleichzeitig „die-bekannte-Sozialwelt-fliehen-Wollen“. Sie schreibt, dass „its [love's, H.J.C.] normative utility is that love allows one to want something, to want a world.“ (S. 687) Berlant: A Properly political concept of Love. A. a. O.

## II.1.2. Kommunikation als Re-/Neuordnungsprozess des Gemeinsamen

Der Begriff des Gemeinsamen kommt heute öfter als Kritik an der homogenen und souveränen Gemeinschaft vor, in die sich die individuellen Menschen „einstimmig und widerspruchslos“ integrieren.<sup>78</sup> Hierbei wird einerseits der gemeinschaftlich geteilte (Sinn-/Wert-/Erfahrungs-)Horizont und andererseits eine neue politische Wir-Subjektivität beansprucht, die erst in der Kommunikation<sup>79</sup> („gemeinsam“ in der Lebens-/Sozialwelt, in der Liebe, im Gespräch, in der Literatur, in den Künsten und im Kino) realisiert wird. Zudem stehen die relationalen Verhältnisse im Zwischen der Gesprächspartner, Beteiligten bzw. (Mit-)Agierenden im Mittelpunkt der Diskussion, die immer wieder die Frage aufwirft, wie das Gemeinsame durch Kommunikation und gerade in ihrem affektiven Austauschverhältnis re-/neu-geordnet wird. Hierbei werden die Fähigkeit zur Auseinandersetzung und ihre gemeinsam geteilten (Lebens-/Sozial-)Bedingungen in den Vordergrund gerückt, in denen die gleichberechtigten Ungleicheren konsequent als Gegner inmitten derselben (Lebens-/Sozial-)Welt (ver-)handeln und daraus ein „eigenes“ Miteinander schaffen können. Der dynamische Prozess des Wir-Werdens geht mit der Erschaffung des gemeinsamen (Sinn-/Wert-/Erfahrungs-)Horizonts selbst einher, an dem wir uns orientieren, (ver-)handeln und uns überhaupt zusammenschließen können. Besonders im Diskurs des Politischen gelte Kommunikation zum einen als ein sicherer Weg zur „neuen“ Verbindung, zur „neuen“ Vergemeinschaftung, und zum anderen als eine Notwendigkeit für die Gestaltung des Gemeinsamen im demokratischen Sinn: Durch Kommunikation (Literatur) wird eine neue „uneingestehbare“ Gemeinschaft (u. a. die Liebenden) außerhalb eines homogenen Einen ex-positioniert<sup>80</sup> (Blanchot); durch Kommunikation (Literatur und Künste, darunter auch Filme)<sup>81</sup> wird das „Gemeinsam-Sein“<sup>82</sup> manifestiert und ausgestellt<sup>83</sup> (Nancy); das Gemeinsame wird unendlich

---

<sup>78</sup> Vgl. Helen Morgan Parmett: Community/Common: Jean-Luc Nancy and Antonio Negri on Collective Potentialities. In: Communication, Culture & Critique 5, 2012, S. 171–190. Die Wiederbelebung des Gemeinsamen gelte seit dem 18. Jh. schon längst als eine Gegenmaßnahme gegen Gemeinschaft, die mit der Regierungs-/Herrschaftsgewalt gleichgestellt wird; Gemeinschaft sei ein Apparat, der das Gemeinsame bezähmen und kontrollieren wolle.

<sup>79</sup> Raymond Williams entwickelt den Begriff der „Kommunikation“ grundsätzlich im theoretischen Rahmen des Gemeinsamen („common“) und der Gemeinschaft. Er leitet das Wort „Kommunizieren“ insofern aus dem Gemeinsamen/Gemeinschaftlichen her: „communicate – make common to many, *impart*.“ In: Williams: Keywords. A. a. O. S. 62. [meine Hervorhebung, H.J.C.]

<sup>80</sup> „Die Gemeinschaft ist nicht der Ort der Souveränität. Sie ist das, was aussetzt, indem es sich aussetzt. Sie schließt die *Exteriorität* des Seins ein, die sie ausschließt.“ In: Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. A. a. O. S. 26.

<sup>81</sup> Vgl. Nancy: Das gemeinsame Erscheinen. A. a. O. Besonders S. 182–185.

<sup>82</sup> „Tatsächlich zog ich allmählich vor, es [das Wort ‚Gemeinschaft‘, H.J.C.] durch die unschönen Ausdrücke des ‚Zusammen-Seins‘, des ‚Gemeinsam-Seins‘ und schließlich des ‚Mit-Seins‘ zu ersetzen.“ (S. 30) „Das ‚Mit‘ ist trocken und neutral: weder Kommunion noch Atomisierung, lediglich das Teilen eines Ortes allerhöchstens der Kontakt: ein Zusammen-Sein ohne Zusammenhängen. (In diesem Sinn muss man eine Analyse des *Mitdaseins* weiterführen, die bei Heidegger unerledigt geblieben ist.)“ In: Nancy: Die herausgeforderte Gemeinschaft. A. a. O. S. 31.

<sup>83</sup> Vgl. „Only in th[e] communication are singular beings given – without a bond *and* without communion, equally distant

neu „kommunizierend“ produziert (Negri, Hardt).<sup>84</sup> Bei Blanchot und Nancy ist Kommunikation grundsätzlich als Ausstellungsmedium zu verstehen, das das Gemeinsame neu ausdrückt und die Tatsache unseres Gemeinsam-Seins immer wieder neu zur Kenntnis bringt, während sie bei Hardt und Negri die immanent in jedem von uns vorhandene Fähigkeit für das Zusammenhandeln bedeutet. So wird Kommunikation insgesamt als ein gemeinsam geteiltes Mittel gebraucht, um jedem Einzelnen bzw. jedem Beteiligten überhaupt den „gleichen“ Zugang zum Gemeinsamen, also die Gleichheit aller zu ermöglichen.<sup>85</sup>

Das Gemeinsame ist bei Nancy keine Sozialbedingung, kein soziokulturelles Konstrukt, sondern eine ontologische Gleichheit aller Menschen in der Welt, die uns erst durch Kommunikation „(mit-)geteilt“ und veranschaulicht wird: Das Gemeinsame wird „nicht etwa [...] als außergewöhnlich, sondern als *im* Außergewöhnlichen dargestellt.“<sup>86</sup> So wird der Ereignis-/Aufführungscharakter in den Vordergrund gestellt, „das Gemeinschaftliche zu kommunizieren und sich so als dessen ureigener Raum, als *in* der Gemeinschaft und als gemeinschaftliches *Dazwischen*, zu offenbaren.“<sup>87</sup> Dagegen ergibt sich das Gemeinsame bei Hardt und Negri immanent von uns selbst. Durch Kommunikation soll das Gemeinsame unendlich neu produziert, frei von uns selbst angeeignet und zu verändern sein. Schließlich wird Kommunikation fast zu einer Floskel ihrer optimistischen Argumentation für Multitude (d. i. eine unendlich neu transformierende, kollektive Subjektivität), wobei das Gemeinsame ohne klare Entitäten „intrinsisch“ von sich selbst zu gestalten ist und unendlich aufs Neue offen gehalten wird. Somit tritt die Gefahr in der Ausführung mit ihrer fraglichen Annahme hervor, dass Kommunikation ohne Dissens, ohne Widerspruch, ohne Grenze, ohne Krise und ohne Hindernisse im „Zwischen“ der Beteiligten erfolgen würde. Das Gemeinsame wird nun wiederum eine andere Art der Universalität.

---

from any notion of connection or joining from outside and from any notion of a common and fusional interiority. Communication is the constitutive fact of an exposition to the outside that defines singularity. In its being, as its very being, singularity is exposed to the outside. [...] Community is the presentation of the detachment (or retrenchment) of this distinction that is not individuation, but finitude comparing.“ In: Nancy: The inoperative Community. A. a. O. S. 29.

<sup>84</sup> „Das Gemeinsame, das Kommune, wird dabei allerdings weniger entdeckt als vielmehr produziert. (Wir zögern, in diesem Zusammenhang von »Commons« zu sprechen, denn dieser Ausdruck bezieht sich auf vorkapitalistische Gemeindeförmigkeiten, die mit der Durchsetzung des Privateigentums zerstört wurden. Auch wenn der Ausdruck »das Kommune« ein wenig unbeholfen sein mag, so spielt er auf einen philosophischen Gehalt an und unterstreicht dabei, dass der Begriff des Gemeinsamen keine Rückkehr in die Vergangenheit bedeutet, sondern eine neue Entwicklung beschreibt.) Unsere Kommunikation, unser Zusammenwirken und unsere Zusammenarbeit beruhen nicht nur auf einem Gemeinsamen, sondern bringen es wie in einer Spirale in einer Beziehung erweiterter Reproduktion zugleich hervor. Die Produktion des Gemeinsamen steht heute tendenziell im Zentrum jeder Form von gesellschaftlicher Produktion, ungeachtet der jeweiligen Umstände, und ist damit tatsächlich das Hauptmerkmal der neuen und heute dominanten Form der Arbeit.“ In: Hardt und Negri: Multitude. A. a. O. S. 11.

<sup>85</sup> Vgl. John Schwarzmantel: Community as Communication: Jean-Luc Nancy and ‚Being-in-Common‘. In: Political Studies Association. Vol 55, 2007, S. 459–476.

<sup>86</sup> Nancy: Das gemeinsame Erscheinen. A. a. O. Hier S. 186.

<sup>87</sup> Ebd.

Weder bei Nancy und Blanchot noch bei Hardt und Negri wird die Kommunikation als „ein gemeinsamer (Erfahrungs-/Verhandlungs-)Prozess“ ernst genommen, in der sich die einzelnen Beteiligten miteinander auseinandersetzen, einander beeinflussen, einander angleichen und synergetisch zusammenarbeiten, aber auch gegeneinander Einspruch erheben und es zu Reibungen kommt. Stattdessen wird bei ihnen nur noch die kultur- und geschichtsübergreifend konstituierende Kommunikation in den Mittelpunkt gerückt, die an sich schon als ein Medium zur Verfügung steht, das insbesondere der „vorbestimmten“ Vermittlung dient, z. B. das Gemeinsam-Sein als das einzige Gemeinsame zu vergegenwärtigen (Nancy) und Einigung, Zusammenhalt und Kooperation als ein einziges positives Kollektivpotenzial zu erzielen (Hardt und Negri). Insgesamt fehlt die Möglichkeit, zu erklären, dass das Gemeinsame an sich schon eine „kultur- und geschichtsspezifische“ (Lebens-/Sozial-)Bedingung sein könnte, die den Prozess der Kommunikation inkl. der kommunikativen (Ausdrucks-)Mittel und Erfahrungsformen/-modalitäten beeinflusst und anschließend aus der gegenseitig interagierenden Kommunikation wiederum das Gemeinsame „kreativ-schöpferisch“ (um-/neu)gestalten kann. Der „relationale“ Charakter der Kommunikation wird bei ihnen durchgängig vernachlässigt. So können sie nicht erklären, dass ein neuer (Gemein-)Sinn<sup>88</sup> und der Wert des Zusammenseins und des Zusammenhalts erst durch die

---

<sup>88</sup> Die vorliegende Arbeit versteht (Gemein-)Sinn insbesondere nach Gilles Deleuze als vielfach dynamisch und vielschichtig realisierte Bedeutungskonstitution, die sich parallel mit Affektorientierung entwickelt. Sein Begriff des Sinns (*sens*) führt Bedeutung (Sinnhaftigkeit), (physisch orientierende) Richtung (=Affektorientierung) und sensuelle (somatische) Wahrnehmung und Empfinden (Sinnlichkeit) zusammen. Der Sinn sei kein vorbestimmter, sondern entstehe erst im Prozess, in dem man sich an einem gemeinsam geteilten Sinn-/Wert-/Erfahrungshorizont orientiert fühlt, denkt und zusammen (ver-)handelt, und gleichzeitig, aus dem heraus immer wieder ein erneut gespaltener, aber zugleich gemeinsam zu teilender Sinn (Gemeinsinn) zu schaffen ist. Vgl. Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. Solches Verständnis vom (Gemein-)Sinn ist ebenfalls bei Rancière wiederzufinden, wenn er Gemeinsinn zunächst nach Kant als „Sitz einer radikalen Gleichgültigkeit“ (S. 79) sieht. Als affektiver Grund des Politischen stellt er aber fest, dass das Sinnliche notwendigerweise erst in Bezug auf den Gemein Sinn (d. i. nicht nur eine geteilte Sinnlichkeit bzw. eines geteilten Sensoriums, sondern auch gemeinsame (Selbstverständlichkeits-)Bedingung der Wahrnehmbarkeit, Verständlichkeit und Urteilbarkeit) aufzuteilen ist. Vgl. Jacques Rancière: *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. In: Maria Muhle (Hrsg.): *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Berlin: b\_books Verlag, 2006, S. 75–100. Somit ist das gängige philosophische Verständnis vom Gemein Sinn, der bekanntlich von Kant in der Kritik der Urteilskraft ausgeht, ebenfalls bei Deleuze sowie auch bei Rancière wiederzufinden, wenn die beiden Philosophen den (Gemein-)Sinn – anders als der kantische *Sensus Communis*, der uns mit dem gesunden Menschenverstand unbedingt mit *Begriffe* verstehen, erkennen und urteilen lässt – vielmehr als gemeinsam (mit-)teilbaren und untereinander/miteinander kommunizierbaren Sinn (Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit und gemeinsame Affektorientierung) verstehen, der immer wieder erst in Relation zum immanent vorhandenen Gemeinsamen (Gemeinsinn) modifiziert und modelliert wird. Aber was sich grundsätzlich vom Kantischen Gemein Sinn (d. i. „eine bloße idealische Norm“ bzw. „eine jedermann notwendige Idee“ (S. 159) fürs Zusammenstimmen des subjektiv urteilten eigenen Gefühls) unterscheidet, ist doch die Tatsache, dass (Gemein-)Sinn bei Deleuze und Rancière erstens unendlich neu modellierbar und modifizierbar ist, und zweitens grundsätzlich vor dem allgemeinen Urteil nach dem apriorischen Gemein Sinn doch überhaupt von jedem Einzelnen von uns selbst zu fühlen, zu begreifen und zu denken ist. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974. Interessanterweise bezeichnet Hannah Arendt auch (Gemein-)Sinn in strikter Abgrenzung vom Gemein Sinn (engl. *common sense*, laut ihr als „an extra sense – like an extra mental capacity (Menschenverstand) – that fits us into a community“ (S. 268)) mit ihrem eigenen Begriff speziell als „community sense“ (*gemeinschaftlicher Sinn*)“ (S. 269). Ihr Begriff „community sense“ geht ebenfalls mit gemeinsam mitteilbarem, aber auch individuell-singulär urteilend erfahrbarem und in Relation zum aktuell geläufigen Gemein Sinn immer wieder erneut affektorientiert zu modellierenden und (re-)aktualisierenden (Gemein-)Sinn bei Deleuze und Rancière einher. Sie schreibt: „[S]ense means here ‚the effect of a reflection upon the mind.‘ This reflection affects me as though it were a sensation.“ (Ebd.) Vgl. Hannah Arendt: *The Life of the Mind. The Groundbreaking investigation on how we think*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, 1971.

„spontan-kontingente“, „kreativ-schöpferische“ und „gegenseitig interagierende“ Kommunikationsakt „mit-geteilt“ und miteinander verhandelt werden kann.

An dieser Stelle wird die Position des Kultur- und Theaterwissenschaftlers Raymond Williams daher besonders relevant. Er versteht Kommunikation nicht nur als Senden und Empfangen von Ideen und Informationen oder als (mediale) Vermittlung von Meinungen und Geheimnissen, sondern meint die „gemeinsame“ (Mit-)Teilung der (Sozial-/Lebens-/Affekt-)Erfahrung selbst.<sup>89</sup> Für ihn ist Kommunikation eine kreativ-schöpferische Kultur-/Sozialpraxis, die sich nur in Relation zu den „gemeinsamen (sowohl „ordinary“ als auch „common“)<sup>90</sup>“ Erfahrungs-/Lebensweisen (d. i. kultur-/geschichtsspezifische gemeinsame Sozial-/Lebensbedingungen) realisiert.<sup>90</sup> Hierbei werde der (Gemein-)Sinn für das Gemeinsame („the common meanings of society“<sup>91</sup>) durchaus als (Sozial-/Lebens-/Affekt-)Erfahrung geteilt, gelernt, abgestimmt, entdeckt, entschieden, beschrieben, abgestoßen, opponiert, zerteilt, neu hergestellt, variiert, korrigiert, aktualisiert, vervielfacht und distribuiert (u. a. bewahrt, reproduziert, übermittelt, ausgebreitet und tradiert); Kommunikation sei ein heterogener, intrinsischer und multimodaler (Kultur-/Sozial-)Prozess, in dem ein gemeinsamer Sinn-/Werte-/Erfahrungshorizont bedient, gelernt, korrigiert, verändert und auch „revolutionärpolitisch“ neu hergestellt wird. Und er benennt diesen lebhaften und offenen kommunikativen, interaffektiven Prozess explizit als „gemeinsame“ Kultur, in der die neu erschaffenen Erfahrungs-/Beziehungsformen in einem dynamischen Prozess geteilt, vermehrt, verbreitet und sogar verallgemeinert und konsolidiert werden können.<sup>92</sup>

Darüber hinaus stellt Williams fest, dass die (Sozial-/Lebens-/Affekt-)Erfahrung des Einzelnen nicht einfach vollständig durch soziokulturelle Faktoren modelliert werden kann, wie es der kulturelle Konstruktivismus impliziert. Dagegen betont er, dass wir unsere eigene Kultur immer wieder selbst frei gestalten, variieren und modifizieren können, wobei die Möglichkeiten von Dissens, Ambivalenzen, Spannungen und Missverständnissen innerhalb der Kommunikation zwangsläufig immer zusammen vorhanden sind. Kommunikation meint hier

---

<sup>89</sup> Vgl. Raymond Williams: *Communications*. London: Penguin Books 1971 (1962). Er schreibt zum Kommunikationsbegriff: „The oldest meaning of the word, in English, can be summarized as the passing of ideas, information, and attitudes from person to person.“ (S. 17); „[...] society is a form of communication, through which experience is described, shared, modified, and preserved. We are used to descriptions of our whole common life in political and economic terms. The emphasis on communications asserts, as a matter of experience, that men and societies are not confined to relationships of power, property, and production. Their relationships in describing, learning, persuading, and exchanging experience are seen as equally fundamental.“ (S. 18); „the only practical use of communication is the sharing of real experience.“ (S. 32)

<sup>90</sup> Vgl. „[...] we must start from the position that reality *as we experience it* is in this sense a human creation; that all our experience is a human version of the world we inhabit.“ In: Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 18.

<sup>91</sup> A. a. O. S. 30.

<sup>92</sup> Vgl. „Communication is the process of making unique experience into common experience, and it is, above all, the claim to live [...]“ A. a. O. S. 38.

nicht nur den Prozess der gegenseitigen Interaktion zwischen Menschen bzw. Beteiligten, sondern die interaffektive Durchdringung zwischen Welt (d. i. geschichts- und kulturspezifische Sozial-/Lebensbedingung) und Menschen, die konkret durch gemeinsam mitzuteilende (Sozial-/Lebens-/Affekt-)Erfahrungen realisiert wird. Für ihn heißt Kultur nichts anderes als Kommunikation selbst, in der wir unsere Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten gemeinsam erweitern, multiplizieren und verwirklichen. Und erst nach einem „langwierigen“ kulturellen Aushandlungsprozess können wir überhaupt erkennen, dass sich eine bestimmte Kultur qualitativ verändert und ein bestimmter (Gemein-) Sinn und Werte erneut (mit-)geteilt werden.<sup>93</sup> Somit hebt er insbesondere die Existenz einer „gemeinsam geteilten“ [das heißt aber weder kulturunabhängigen noch gesellschaftlich-unbewussten, sondern durchaus sinnlich-materiell realisierten] „affektiven“ Erfahrungs-/Sozialdimension in der Lebenswelt hervor, die notwendigerweise in der eigenen geschichtlichen Kontinuität entwickelt, geteilt und modelliert wird.<sup>94</sup>

Besonders anzumerken ist, dass Williams konsequent vom dynamischen Re-/Neuordnungsprozess des Gemeinsamen im demokratischen Sinn spricht. Er geht davon aus, dass unser Gemeinsames bis heute immer wieder im kommunikativen Prozess neu hergestellt, (mit-)geteilt, modelliert und koordiniert wird. Das Gemeinsame heißt bei ihm nichts anderes als die „immanente, widersprüchliche, konfliktreiche, heterogene, multimodal verzahnte und dynamische“ Sozialdimension, die sich konkret in soziokulturellen Beziehungsformen sowie auch in Kommunikationsformen an sich „langwierig“ – aber auch nur noch „zeitweilig“ – manifestiert, verkörpert, disponiert, dissoziiert, stillgelegt, verborgen aber auch wiederholt praktiziert, ausgebreitet und konsolidiert werden kann. Und er definiert diese

---

<sup>93</sup> „In some cases we will be literally unable to receive what is offered; we simply cannot see the world, cannot response to experience, in that way. Often, again, the power of the work will move us, yet still, later, we will reject it. For the experience has to be fitted into our whole organization, and in some cases, after a process of comparison that may be prolonged over years, acceptance will not be possible.“ A. a. O. S. 35.

<sup>94</sup> Vgl. „Yet we are also defining a social experience which is still *in process*, often indeed not yet recognized a social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolating, but which in analyses (though rarely otherwise) has its emergent, connecting, and dominant characteristics, indeed its specific hierarchies. These are often more recognizable at a later stage, when they have been (as often happens) formalized, classified, and in many cases built into institutions and formations. By that time the case is different; a new structure of feeling will usually already have begun to form, in the true social present.“ Raymond Williams: *Marxism and Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press 1977, S. 132.

„kontingent und revolutionär“, aber auch „konsequent und stets“ zu verändernde Sozial-/Lebens-/Erfahrungsdimension mit seinem analytischen Begriff „structures of feeling“<sup>95, 96</sup>. Und solche Affektstrukturen sollen dann zum Zweck einer analytischen Beschreibung des geschichts- und kulturspezifischen Gemeinsamen dienen, das aber *vor* der sinnlich-materiellen Figuration, *vor* ihrer affektiven und kognitiven Wahrnehmung, *vor* dem kommunikativen Re-/Neuordnungsprozess des eigenen Gemeinsamen und *vor* der (Mit-)Teilung des (Gemein-)Sinns und der Werte schwer zu erfolgen, zu erfahren und zu erkennen ist.<sup>97</sup>

Als eine der vielen verschiedenen Kommunikationsformen der Sozial-/Lebenswelt haben Künste mithin einen besonderen Stellenwert bei ihm, da sie uns erstens, die komplexen Sozial-/Lebens-/Erfahrungsverhältnisse an den Re-/Neuordnungsprozessen des Gemeinsamen erst durch (mit-)geteilte ästhetische Erfahrung selbst veranschaulichen,<sup>98</sup> und zweitens, uns dabei helfen, unser revolutionär-kreatives Vermögen zur „Beschreibung“,<sup>99</sup> also zur sinnlich-materiellen Realisierung des Gemeinsamen durch ästhetisch organisierte kommunikative und interaktive Prozesse permanent anzueignen, zu aktualisieren, zu verwirklichen und zu entwickeln.<sup>100</sup> Er schreibt:

„The arts, like other ways of describing and communicating, are learned human skills, which must be known and practised in a community before their great power in conveying experience can be used and developed. Human communities grows by the discovery of common meanings and common means of communication. Over an active range, the pat-

---

<sup>95</sup> „I think it [the structure of feeling] is very deep and very wide possession, in all actual communities, precisely because it is on it that communication depends.“ Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 48. So beschreibt er den Begriff: „[...] the actual alternative to the received and produced fixed forms is not silence: not the absence, the unconscious, which bourgeois culture has mythicized. It is a kind of feeling and thinking which is indeed social and material, but each in *an embryonic phase* before it can become fully articulate and defined exchange.“ Williams: *Marxism and Literature*. A. a. O. Hier S. 131. [meine Hervorhebung, H.J.C.] Mehr zum Begriff „Structure of Feelings“ siehe S. 48–53 in seinem Buch „The Long Revolution“ und das 9. Kapitel „Structures of Feeling“ in seinem Buch „Marxism and Literature“. Vgl. Williams: *Marxism and Literature*. A. a. O. S. 128–135.

<sup>96</sup> „Since our way of seeing things is literally our way of living, the process of communication is in fact the process of community: the sharing of common meanings, and thence common activities and purposes; the offering, reception and comparison of new meanings, leading to the tensions and achievements of growth and change.“ In: Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 38–39.

<sup>97</sup> „[T]hey [the specific qualitative changes, H.J.C.] do not have to await definition, classification, or rationalization before they exert palpable pressures and set effective limits on experience and on action.“ (S. 132) „It [the term, *structures of feeling*, H.J.C.] is that we are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (including historically variable), or a range from formal assent with private dissent to the more nuanced interaction between selected and interpreted beliefs and acted and justified experiences.“ Williams: *Marxism and Literature*. A. a. O. Hier S. 132.

<sup>98</sup> „The effective formations of most actual art relate to already manifest social formations, dominant or residual, and it is primarily to emerge formations (though often in the form of modification or disturbance in older forms) that the structure of feeling, *as solution*, relates.“ A. a. O. S. 134.

<sup>99</sup> „[...] description is a function of communication, and we can best understand the arts if we look at this vital relationship, in which experience has to be described to be realized (this description being, in fact, *putting the experience into a communicable form*) and has then, [...] to be shared with another organism.“ [meine Hervorhebung, H.J.C.] In: Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 24.

<sup>100</sup> „We must see art, rather, as an extension of our capacity for organization: a vital faculty which allows particular areas of reality to be described and communicated.“ (S. 34); „To see art as a particular process in the general human process of creative discovery and communication is at once a redefinition of the status of art and the finding of means to link it with our ordinary social life“. A. a. O. S. 37.

terns created by the brain and the patterns materialized by a community continually interact. *The individual creative description is part of the general process which creates conventions and institutions, through which the meanings that are valued by the community are shared and made active.* This is the true significance of our modern definition of culture, which insists on this community of process.“<sup>101</sup>

Somit rückt er den Re-/Neuordnungsprozess des Gemeinsamen in den Vordergrund seiner Demokratieauffassung, indem es immer wieder darum geht, auf welche Weise wir unsere eigenen Werte und (Gemein-)Sinne konsequent „frei und gleichberechtigt“ (mit-)teilen und gar zusammen organisieren können. Dieses ästhetisch-politische Anliegen weist er notwendigerweise allen einzelnen Künsten und Medien zu. Laut ihm können die Künste und Medien die Sozial-/Lebens-/Erfahrungsverhältnisse für das Gemeinsame remodellieren, indem sie uns die spezifische Erfahrung in der medienästhetisch konstruierten Kommunikation („shared as a *lived reality*“<sup>102</sup>) erleben lassen. Künste und Medien sollen unendlich permanent die sinnlich-qualitativ spezifische Erfahrung („*valued experience*“<sup>103</sup>) erschaffen.<sup>104</sup>

Williams' Ansatz bietet insgesamt die wichtige theoretische Rahmenbedingung für meine Arbeit, da das „bewegliche“ Gemeinsame im Ganzen als dynamischer, komplexer kommunikativer (Erfahrungs-)Prozess und -struktur in der Kultur-/Sozialpraxis greifbar gemacht wird. Und gerade in diesen kommunikativen (Sozial-/Lebens-/Erfahrungs-)Prozessen werden die Einzelnen notwendigerweise in einen gemeinsam geteilten Sinn-/Wert-/Erfahrungshorizont eingebunden. Das Gemeinsame operiert hierbei als eine geschichts- und kulturspezifische Sozial-/Lebens-/Erfahrungsbedingung sowie auch als ein unabschließbarer kommunikativer Sozial-/Lebens-/Erfahrungsprozess, sodass das Gemeinsame konsequent neu konstituiert, verhandelt und erfahrbar gemacht wird. Das Gemeinsame dient keinesfalls als Mittel zum Zweck zur Festigung und zur Homogenisierung des (Gemein-)Sinns und bestimmter (fundamentaler/essenzieller) Werte, sondern eher als ein offenes Gefüge in der Kultur-/Sozialpraxis in der Lebenswelt, in dem die (Gemein-)Sinne und gemeinsamen Werte durch kommunikative Sozial-/Lebens-/Erfahrungsprozesse selbst ausgebreitet (mit-)geteilt, konsolidiert, aber auch umgestaltet werden können.<sup>105</sup>

Die vorliegende Arbeit geht insbesondere nach dem Kommunikationsverständnis nach

---

<sup>101</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] A. a. O. S. 38.

<sup>102</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] A. a. O. S. 35.

<sup>103</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] A. a. O. S. 26.

<sup>104</sup> „To succeed in art is to convey an experience to others in such a form that the experience is actively re-created [...]“ A. a. O. S. 34.

<sup>105</sup> Der demokratische Entwicklungsprozess der Gemeinschaft wird in diesem Sinn mit konsequent auszubreitenden kommunikativen Erfahrungsprozesse gleichgestellt. Vgl. Williams: Communications. A. a. O. S. 33.

Williams davon aus, dass Künste, einschließlich der audiovisuellen Medien – insbesondere Kinos und Fernseher –, die besonderen kommunikativen Medien sind, die uns, den Rezipienten, gewisse Erfahrungen „physisch, sinnlich-materiell – viszeral und affektiv“<sup>106</sup> vermitteln: Audiovisuelle Medien beschreiben, aktivieren und teilen bestimmte qualifizierte Erfahrungen mit, sodass wir sie konkret als eigene Erfahrung erleben können. Hierbei operiert die medienästhetisch veranlasste gemeinsam/gemeinschaftlich (mit-)geteilte Erfahrung, die sich aber grundsätzlich von der einheitlich-identifizierbaren Erfahrung unterscheidet,<sup>107</sup> von vornherein als kultur- und geschichtsspezifischer „gemeinsamer“ – d. i. gleichberechtigt verfügbarer – Aneignungs- und Umgestaltungsprozess des eigenen Gemeinsamen. Die jederzeit im Status quo „in sich widersprüchlichen und einzeln/individuell von uns selbst zu verändernden“ Verhältnisse zum eigenen Gemeinsamen werden in *unseren* kommunikativen, gegenseitig interagierenden Erfahrungsprozessen praktiziert, gleich ob sie in der Kultur-/Sozial-/Lebenspraxis im Alltag oder in der ästhetischen Erfahrung der Künste bzw. der audiovisuellen Medien stattfinden.

### II.1.3. Liebesfilm als ein generisches Genre der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle

Das gegenwärtige Gemeinsame wird nach Raymond Williams, wie ich im Kapitel II.1.2. erläutert habe, in medienspezifisch organisierten kommunikativen Erfahrungsprozessen immer wieder neu modelliert, (mit-)geteilt und konkret als eine bestimmte qualifizierte Erfahrung erfahrbar gemacht. An dieser Stelle ist aber nochmals für meine Arbeit erneut zu fragen: Auf welche Weise und auf welcher Ebene ist das Gemeinsame in der Kultur-/Sozialpraxis, insbesondere im Kino re-/neuzuordnen? In diesem Zusammenhang werden die ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten der sentimentalen Unterhaltungskultur, insbesondere der Liebesfilme, in den Vordergrund meiner Untersuchung gestellt, die sich größtenteils an filmwissenschaftlichen Genrekonzepten von Christine Gledhill und Hermann Kappelhoff orientiert.<sup>108</sup>

Im Vergleich zu konventionellen Genreverständnissen, die Filme nach vorgefassten Schemata zu kategorisieren versuchen, versteht Gledhill das Genrekino als ein Mittel, die

---

<sup>106</sup> Williams unterstreicht eine physische (Sinn-)Übertragung und (Sinn-)Erfahrung in einem gemeinsamen Erfahrungsprozess des Theaters, des Kinos und des Fernsehers. Vgl. Williams: *Communications*. A. a. O.

<sup>107</sup> Williams betont die Kultur-/Sozialpraxis, die permanent „organizes and *continues to express* a common meaning by which its people live.“ (S. 31) In diesem Punkt unterscheidet er sie aber strikt davon, sie „as a means of re-creation of a sense of common experience“ (S. 33) zu verstehen. Williams: *The Long Revolution*. A. a. O.

<sup>108</sup> Vgl. Christine Gledhill: *Rethinking genre*. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000, S. 221–243; Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*. A. a. O.

Wechselbeziehung zwischen Film und dem Gemeinsamen zu verstehen.<sup>109</sup> Sie verwendet den Begriff des Gemeinsamen nicht direkt, aber lässt es doch in ihren Schriften konsequent deutlich erkennen. Ähnlich wie das Kultur- und Kommunikationskonzept von Williams verweist sie auf die dynamisch-komplexen Wechselbeziehungen zwischen den Filmen und 1. den mit Bedeutungskonstruktion und Wertsystem ausgerüsteten Sozial-/Kultur-/Lebensbedingungen, 2. der gemeinsam/gemeinschaftlich (mit-)geteilten (d. i. massenmedial auszubreitenden kommunikativen) (Unterhaltungs-)Kultur und Medien, 3. den (kultur-/geschichtsspezifisch entwickelten/geteilten) gemeinsamen ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen. Das Genrekino sei in diesem Zusammenhang der „Ort des Dialogs und der Aushandlung“,<sup>110</sup> in dem das Gemeinsame notwendigerweise erst durch vielfach unterschiedlich realisierte ästhetische Erfahrungs- und Ausdrucksformen endlos wiederholt (mit-)geteilt, angeeignet, modelliert und modifiziert wird. Das Genrekino sei der gemeinsam (mit-)geteilte und kultur- und geschichtsspezifisch erfolgte Erfahrungs-/Sozial-/Kulturprozess, der das eigene Gemeinsame wiederholt über dynamisch-multimodale Kommunikation konstituiert und neu gestaltet.

Außerdem weist Gledhill darauf hin, dass das Melodrama im Kontext der massenmedial entwickelten Unterhaltungskultur insbesondere als „culturally conditioned mode of perception and aesthetic articulation“<sup>111</sup> und zugleich als eine „genre-producing machine“<sup>112</sup> entwickelt wurde. Sie misst dem Melodrama einen grundlegendsten Modus der Unterhaltungskultur bei, der die vorhandenen verschiedenen Genres verbindet und sogar mehrere neue Genres generieren und multiplizieren kann.<sup>113</sup> Sie stellt fest: „Melodrama is not nor ever was a singular genre.“<sup>114</sup> Weiterhin argumentiert sie, erstens, dass das Melodrama das eigene ästhetische Potenzial hat, die heterogenen Erfahrungsmodalitäten aus den „anderen/fremden/unbekannten“ Kultur-/Sozial-/Genrebereichen zu entlehnen und gar immer wieder erneut für sich zu entwickeln. Und zweitens, dass die aktuell ästhetisch qualifizierten

---

<sup>109</sup> „To understand exactly how the social and films interact we need a concept of genre capable of exploring the wider contextual culture in relationship to, rather than as an originating source of, aesthetic mutations and textual complications.“ Gledhill: Rethinking genre. A. a. O. Hier S. 221.

<sup>110</sup> Christine Gledhill: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Monika Bernold, Andrea B. Braidt, Claudia Preschl (Hrsg.): Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren Verlag, 2004, S. 200–209, hier S. 209.

<sup>111</sup> Gledhill: Rethinking genre. A. a. O. Hier S. 227.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Vgl. Christine Gledhill: Zeichen des Melodramas. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger, 1994, S. 191–209; und auch Gledhill: Rethinking genre A. a. O.

<sup>114</sup> Gledhill: Rethinking genre. A. a. O. Hier S. 227.

Erfahrungen, also „bestimmte Wahrnehmungsmuster und -effekte“<sup>115</sup> insbesondere durch viszerale und affektive Erfahrung der Zuschauer selbst erfahrbar gemacht werden, sodass das Gemeinsame am intensivsten an breite Massen weitergeleitet, (mit-)geteilt wird und schließlich mehr Raum zum soziokulturellen Aushandlungsprozess bietet.<sup>116</sup>

Eine ähnliche Auffassung vertritt Hermann Kappelhoff zum Melodramatischen, der die sentimentale Unterhaltungskultur als medienspezifisch realisierte (literatur-/theater-/kino-)ästhetische Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten zu analysieren versucht.<sup>117</sup> Anhand des genealogischen Schnittraums, der in unterschiedlichen Bezügen und Bündelungen vom Theater der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts über das klassische Hollywoodmelodrama bis hin zum heutigen Unterhaltungskino gefasst wird, stellt er fest, dass der melodramatische Modus weitgehend im Zentrum der sentimental Unterhaltungskultur steht. Das Melodramatische operiere hierbei „als Basis einer zeitlichen Modellierung der Zuschauerwahrnehmung“,<sup>118</sup> die immer wieder in der Praxis sentimental Genießens und sentimentaler Fantasie in der abendländischen Unterhaltungskultur zu finden und zu erfahren ist. Schließlich weist Kappelhoff dem melodramatischen Modus die jederzeit ästhetisch-politisch operierbaren „kreativ-schöpferischen“ Subjektivierungsprozesse zu, die wiederholt in unterschiedlichen ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten sinnlich-materiell neu realisiert werden.<sup>119</sup>

Das Genrekino versteht Kappelhoff als offene kommunikativen Strukturen, die erst in bestimmter qualifizierten Figuration des Gemeinsamen – darunter bei ihm insbesondere des Gemeinnsinns – zu erfahren und zu begreifen sind.<sup>120</sup> Die geschichts- und kulturspezifisch entwickelten gemeinsamen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten heißen für ihn speziell *Affektpoetik*<sup>121</sup>, die wiederholt den komplexen interaffektiven Austauschprozess zwischen

---

<sup>115</sup> Gledhill: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. A. a. O. Hier S. 204. Laut Gledhill soll der kulturelle Aushandlungsprozess des Films letztendlich darin liegen, „einen Prozess der Imagination und des ästhetischen Strukturierens, der bestimmte Wahrnehmungsmuster und -effekte produziert“, zu fördern. Ebd.

<sup>116</sup> „Dies bedeutet, Repräsentation nicht als Endprodukt von Ideologien oder bestimmten ästhetischen Praktiken, sondern als eigenen Beitrag zu kulturellen Aushandlungsprozessen zu denken. Aus dieser Perspektive werden die Fiktionen der Medien – anders als in Sozialismus, Feminismus oder Psychoanalyse – weder als ‚Spiegelungen‘ noch als ‚Verzerrungen‘, die an einem fixen Paket primärer ‚realer‘ Verhältnisse zu messen sind, begriffen, sondern als Orte kultureller Zirkulation und sekundärer kreativer Ausarbeitung.“ A. a. O. Hier S. 200.

<sup>117</sup> Vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle. A. a. O.

<sup>118</sup> A. a. O. S. 29.

<sup>119</sup> Vgl. Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. A. a. O.

<sup>120</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinnsinn. A. a. O.

<sup>121</sup> Der Begriff *Affektpoetik* wurde von Hermann Kappelhoff entwickelt, der insbesondere in Anlehnung an die aristotelische Poetik und Rhetorik einerseits und Rancières' Aufteilung des Sinnlichen im Kontext des Ästhetisch-Politischen andererseits modelliert. Die vorliegende Arbeit versteht den Begriff *Affektpoetik* mithin nach Kappelhoff als medial realisierte Affektmodulation, die erst durch *poetische* Entwürfe die multimodal verzahnten dynamischen Verhältnisse zwischen der (Lebens-

der (Lebens-/Sozial-)Welt, den filmischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n als einen gemeinsamen Erfahrungsprozess gestaltet und insbesondere als spezifischen gemeinsamen Realitäts-/Weltbezug figuriert und erfahrbar macht.<sup>122</sup> So ist Affektpoetik schließlich ein gemeinsam organisiertes, „künstliches Aggregat, das es analytisch zu fassen gilt“.<sup>123</sup> Somit lässt das Genrekino sich insgesamt als gemeinsam modellierte Kultur-/Erfahrungs-/Lebenspraxis verstehen, die das Gemeinsame stets durch gewisse sinnlich-materiell qualifizierte und erneut kombinierte ästhetische Ausdrucks-/Erfahrungsmodalitäten neu aufteilt, bestimmt und entwickelt.

Die vorliegende Arbeit analysiert Liebesfilme nach dem Genrekonzept von Gledhill und Kappelhoff, in denen die Akte der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen vor allem in der Paar-Werdung und der Wir-Gestaltung am elementarsten, am universellsten und am populärsten zirkuliert, modelliert und aktualisiert werden.<sup>124</sup> Ich verwende Liebesfilme keinesfalls als ein vorgefasstes Filmgenre wie das Melodrama oder die Romantische Komödie im üblichen Genreverständnis, sondern vielmehr in Anlehnung an den melodramatischen Modus nach Gledhill und Kappelhoff als ein offenes Gefüge von geschichts- und kulturspezifisch entwickelten, verschiedenen ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten für sentimentales Genießen und sentimentale Fantasien in der massenmedial ausgebreiteten Unterhaltungskultur.<sup>125</sup> Vor diesem Hintergrund sind Liebesfilme in erster Linie nach dem Cavellschen Genrebegriff<sup>126</sup> als Zyklen von geschichts- und kulturspezifisch entwickelten kinematografischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten für Wir-Gestaltung zu verstehen, die stets neue Typen der Erfahrungen und der Expressivität generieren. Liebesfilme

---

/Sozial-)Welt, (Bewegungs-/Zeit-)Bilder und Zuschauer(-körper) konkret als verschiedene ästhetische Erfahrungsmodi und Affektmodalitäten organisiert. Für die ausführliche Erklärung, siehe das Kapitel 2.4. Was heißt Affektpoetik? (S. 109–123) seines Buchs *Genre und Gemeinsinn*. A. a. O.

<sup>122</sup> „Genres as realisation of modalities of experience create historically and culturally variable „poetics of affect“. They are aesthetic forms of situating the spectator in a shared space of perceiving, feeling, and thinking: genres and their instantiations are testimonies to a faculty of imagination that is capable of crossbreeding one’s embodied experience with the fantasies of others.“ In: Hermann Kappelhoff, Matthias Grotkopp: *Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film*. In: Sébastien Lefait, Philippe Ortolí (Hrsg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 29–39, hier S. 38.

<sup>123</sup> Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. A. a. O. S. 50.

<sup>124</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der ähnliche Gedanke Raymond Bellours, der darauf hinweist, dass die Bildung des Paares („the formation of the couple“) als ein paradigmatisches Wiederholungsmuster im gesamten Hollywood-Kino fungiert. Er sagte: „I’ve gradually come to think that this pattern [the form of the couple, H.J.C.] organizes – indeed, constitutes – the classical American cinema as a whole [...]“. Raymond Bellour: *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour by Janet Bergstrom*. In: *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*. Nr. 3–4, Summer 1979, S. 71–103, hier S. 88.

<sup>125</sup> Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. A. a. O.

<sup>126</sup> Bei Cavell dienen Filme in erster Linie dazu, neue Individualitäten, also neue Typen zu finden und Zyklen von Filmen (Genres) entstehen zu lassen, um dadurch veranschaulichen zu können, dass die „gemeinsam geteilte“ Welt durch verschiedene einzelne/singuläre Typen wiederholend neu modelliert wird und erst durch Zyklen gemeinsam/gemeinschaftlich (mit-)geteilt, vereinigt und überhaupt als solche (an-)erkannt werden kann. Vgl. Cavell: *The World Viewed*. A. a. O. Besonders S. 29–37 (Types; Cycles as Genres).

operieren in diesem Sinn, genauso wie die anderen „möglichen“ filmischen Genres, erst durch den und zugleich im unendlich wiederholten kulturellen Aushandlungsprozess als ein „gewisses“ Genre, denn „Genres sind also durch den Umstand bestimmt, dass sie als Medien fungieren, mit denen sich eine spezifische Perspektivierung der gemeinschaftlichen Welt über eine Serie von Filmen Geltung verschafft.“<sup>127</sup>

Innerhalb der herkömmlichen filmwissenschaftlichen Genreforschung findet der Begriff „Liebesfilm“ sehr oft Anwendung, aber ohne, dass eine Übereinstimmung hinsichtlich des Begriffs vorläge oder auch eine präzise Definition zugrunde gelegt würde. In Deutschland wird der Liebesfilm mit dem amerikanischen Genrebegriff der „romance movies“ gleichgestellt, indem er stark vom Melodrama abgegrenzt<sup>128</sup> und zugleich als ein eigenständiges Genre begriffen wird.<sup>129</sup> So gilt der Liebesfilm in der Regel als eine Eindeutschung der Romantic Comedy, die einer Liebes- bzw. Beziehungskomödie entspricht, wobei die romantische Liebesbeziehung und die „erfolgreiche“ Vereinigung des Paares inhaltlich in den Mittelpunkt gerückt werden.<sup>130</sup> Dagegen schlägt Jürgen Felix aber vor, das Begriffsverständnis zu erweitern. Er schreibt: „Liebesfilme lassen sich nicht als konsistentes Genre beschreiben, eher schon als ein Ensemble von Filmen, das sich um zwei Pole gruppieren lässt: die Romanze und das Melodrama.“<sup>131</sup>

Aber wenn Felix den Liebesfilm weiterhin wie folgt konturiert, wird die Begriffsanwendung teilweise problematisch. Er schreibt:

„Filme ohne Liebesgeschichten sind selten, handelt es sich doch beim Kino (wie bei Oper) um ein ‚Kraftwerk der Gefühle‘ (Alexander Kluge). Wo die Liebesgeschichte in den Mittelpunkt des Interesses rückt, ergibt sich ein eigenes Genre, dessen Erzählungen um dasselbe Problem kreisen: was hindert die Liebenden, einander sogleich in die Arme zu sinken?“<sup>132</sup>

---

<sup>127</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn. S. 82.

<sup>128</sup> Vgl. „Grundbaustein der melodramatischen Handlung ist die Liebesgeschichte, jedoch setzt sie häufig erst da ein, wo sie beim Liebesfilm zu Ende ist.“ In: Ursula Vossen: Melodram. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 434–438, hier S. 435.

<sup>129</sup> Vgl. Anette Kaufmann: Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres. Konstanz: UVK, 2007.

<sup>130</sup> Der Begriff des „Romantischen“ aus der „Romanze“ macht die Begriffsbestimmung des Liebesfilms noch komplizierter, da die Begriffe „romantischer Melodramen“ und „romantischer Komödien“ in den USA viel geläufiger angewandt werden. In der Genreforschung besteht dennoch weitgehend Einigkeit darüber, dass die romantischen Komödien im Gegensatz zu (romantischen) Melodramen den Handlungsfokus eher auf die „erfolgreiche“ Verbindung von zwei (heterosexuellen) Individuen legt. Häufig angewandte Wörter sind daher „bond“, „union“ und „meet“ von zwei Individuen in der filmischen Handlung. Vgl. Mark D. Rubinfeld: Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy. Westport, Connecticut: Praeger Frederick a, 2001; Tamar Jeffers McDonald: Romantic comedy. Boy meets girl meets genre. New York: Columbia University Press, 2007; Kathrina Glitre: Hollywood romantic comedy. States of the union 1934–65. Oxford, New York: Manchester University Press, 2006.

<sup>131</sup> In: Jürgen Felix: Liebesfilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 399–404, hier S. 400.

<sup>132</sup> Ebd.

Felix versteht Romanze und Melodrama als zwei unterschiedlich ausgeprägte dramaturgische Modi, die ausschließlich davon entschieden werden, ob das Paar am Ende des Films erfolgreich wiedervereinigt wird oder nicht. Seiner Ansicht nach entsprechen sie zwei dichotomisch ausgeprägten Überwindungsprozessen der Hindernisse, die lediglich narrativ auf der Handlungsebene erfolgen.

In Bezug auf die vorliegende Arbeit scheint Felix' erweiterte Auffassung des Liebesfilms zunächst von Relevanz zu sein, weil sein Liebesfilmbegriff einstweilen verhilft, ohne eng beschränkte Genrebegriffe wie Melodrama und Romanze die kultur-/geschichtsspezifisch realisierten ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen im Kontext der Wir-Gestaltung zu begreifen, zu analysieren und neu zu denken. Aber seine Überlegungen drehen sich ganz um die Handlungsebene, wobei die Liebesgeschichte nur noch auf den Beziehungskonflikt und seine Lösung in der Zweierbeziehung reduziert wird. In seinem Genreverständnis können Liebesfilme daher nur noch auf der Ebene der *Mise en Scène* und der Art der Konfliktsituationen variieren, also kurzum: (Genre-)Modifikation findet nur in inhaltlichen Variationen der Ursache des Beziehungskonflikts und der Methode der Konfliktlösung statt. Dagegen eröffnet sein Genreverständnis keine Möglichkeit, abseits der seinerseits nahezu geschichts- und kulturübergreifend vorgefassten dramaturgischen Dichotomie der Liebesgeschichte die einzelnen „möglichen“ bzw. geschichts-/kulturspezifisch entwickelten Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten der Liebesfilme überhaupt zu denken, zu analysieren und zu vergleichen.<sup>133</sup> Der kulturelle Aushandlungsprozess, also der permanent geschichts- und kulturspezifisch erfolgte Re-/Neuordnungsprozess des Gemeinsamen lässt sich bei ihm dann schwer erklären.<sup>134</sup>

Noch problematischer wird es aber, wenn er Liebesfilme lediglich als ein spezifisches Genre

---

<sup>133</sup> Zur Erschaffung eines kultur-/geschichtsspezifischen, ästhetischen Erfahrungsmodus schreibt Gledhill: „The notion of modality, like register in socio-linguistics, defines a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across decades, and across national cultures. It provides the genre system with a mechanism of ‚double articulation‘, capable of generating specific and distinctively different generic formulae in particular historical conjunctures, while also providing a medium of interchange and overlap between genres.“ Gledhill: *Rethinking genre*. A. a. O. Hier S. 229.

<sup>134</sup> Dagegen wird das dynamisch-multimodal realisierte Genrekonzepth des Melodramatischen jedoch von Gledhill im Kontext der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen – insbesondere im Rahmen der massenmedialen Unterhaltungskultur – wie folgt erklärt: „Thus melodrama thrives on comic counterpoint, can site its fateful encounters in romance, and keeps pace with the most recent of modes, realism, which first worked in cooperation with melodrama and then disowned it. In such permeability lies the flexibility of the system necessary to the forming of a mass-produced ‚popular culture‘ for a broadening society, drawing into public view a diversity of audiences, sometimes dividing but working more generally to unite them, while at the same time facilitating international exchange.“ A. a. O. Hier S. 229–230.

bezeichnet, das aufgrund der „privaten und individualistischen“ Liebesbeziehung zweier Individuen nur noch auf der Ebene der Intimität und Exklusivität funktioniert.<sup>135</sup> Er versteht das Liebeskonzept ausschließlich in der konventionellen Tradition der Romantischen Liebe, in der sich die Liebes-/Paarbeziehung primär in der „antagonistischen“ Beziehung zur Gemeinschaft/Gesellschaft positioniert: Er verknüpft die Romanze mit „exklusiven, intimen und privaten“ Verbindungen der Liebenden und das Melodrama grundsätzlich mit dem „unversöhnlichen“ Verhältnis der Liebenden/individuellen Individuen zu ihrer Gemeinschaft/Gesellschaft. Somit klammert er den gemeingültigen Sinn der Liebesbeziehung und des Zusammenhaltes aus, der eng mit dem geschichts- und kulturspezifisch zu aktualisierenden Akt der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen, also dem „moralischen und politischen“ Liebeskonzept fürs Zusammenleben (siehe das Kapitel II.1.1.) zusammenhängt. So werden die Paar-Werdung und die Liebesbeziehung, die soziologisch – insbesondere nach Simmel – als die minimalste und elementarste Wir-Gestaltung in der gemeinsamen Sozialpraxis zu sehen sind, aus der Diskussion ausgenommen, sodass der andere mögliche Aspekt der Wir-Gestaltung, u. a. der öffentliche und kollektive Aspekt der Paar-Werdung, vernachlässigt wird, der z. B. in der sozial-demokratischen und kommunistischen Kultur eine große Rolle spielt.<sup>136</sup>

Die vorliegende Arbeit geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass Liebesfilme dramaturgisch nicht einfach nur die „romantische – exklusive, intime und private“ Zweierbeziehung behandeln, die in hohem Maß kein Gemeinsames mit ihrer Mit-Welt (mit-/auf-)teilt und keine Kommunikation, keinen wechselseitig interagierenden Austauschprozess mit ihrer Mitwelt hat. Dagegen stellt meine Arbeit das Verhältnis der Liebenden *untereinander* sowie auch *zu ihrer Mitwelt* und zudem ihren zweifachen Verhandlungsprozess – d. i. *gemeinsam miteinander/untereinander* und *gemeinsam mit der Mitwelt* – in den Vordergrund, der sich dann im Lauf des einzelnen Films durch verschiedene ästhetische Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten vielfach unterschiedlich entfaltet, konkretisiert und qualifiziert. So können dann nicht nur die romantischen Liebesbeziehungen, sondern die anderen, „möglichen“ Typen von Liebesbeziehungen und Wir-Werdung analytisch zur Kenntnis genommen werden. Und

---

<sup>135</sup> „Die[se] Konzentration auf das private Glück, auf die Sehnsucht auf das private Glück, auf die Sehnsucht danach und/oder dem Leiden daran, unterscheidet Liebesfilme von den klassischen Genres der Erzählkinos.“ (S. 401) In: Jürgen Felix: A. a. O. Hier S. 400. Eine ähnliche Argumentationslinie ist auch bei Brunner zu finden: „[w]as romantische Komödien und Melodramen miteinander verbindet (und zugleich von anderen Genres des klassischen Kinos unterscheidet), ist ihre Konzentration auf das private Glück.“ (S. 21) In: Philipp Brunner: Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm. Marburg: Schüren, 2009.

<sup>136</sup> Vgl. Natalia Borisova: Mit Herz und Auge. Liebe im sowjetischen Film und in der Literatur. Bielefeld: transcript Verlag, 2013. Borisova stellt fest, dass das Charakteristikum des sowjetischen Liebesfilms gerade in der Nichtunterscheidung zwischen dem privaten und dem öffentlichen und zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven liegt. Zudem entspreche der Bindungsprozess des Liebespaars der sentimentalischen Forderung nach einer sublimierten Liebe wie zum Herrscher, zum Staat und zur sowjetischen Gesellschaft.

diese permanent aktualisierte Modellierung und Koordinierung der einzelnen Individuen/Liebenden untereinander und auch gemeinsam mit ihrer Mitwelt gehen im Prinzip mit der „ästhetisch-politisch“ zu realisierenden Wir-Gestaltung einher, die konsequent in der mannigfaltigen *kommunikativen Verhandlung* – z. B. auf vielschichtigen Ebenen von Liebeskonzept, Genrekonzent, (liberal-)demokratischem Konzept des Zusammenlebens (analog dem Konzept des *Politischen*<sup>137</sup>) und Kultur-/Sozialpraxis – *einen neuen Bezug zwischen Einzelem/Singulärem/Individuellem und Gemeinsamem/Gemeinschaftlichem stiftet* und schließlich *das Gemeinsame re-/neuordnet*.

So analysiert die vorliegende Arbeit Liebesfilme nicht einfach mit der Gegenüberstellung von Individuen/Liebespaar vs. Gemeinschaft/Gesellschaft, die sich dramaturgisch schlicht *entweder* vereinigt/inkludiert *oder* getrennt/exkludiert entwickelt,<sup>138</sup> sondern vielmehr mit stets nicht abschließbaren, offenen *Verwandlungsmöglichkeiten/-vermögen des Wir* bzw. umfangreich und mannigfaltig realisierbaren *Verwandlungsgraden des Wir*, das gerade im dynamisch-multimodal entwickelten kulturellen Aushandlungsprozess mit dem Gemeinsamen modelliert, konfiguriert und zirkuliert wird. Kultur- und Geschichtsspezifika liegen daher nicht automatisch in der Aufteilung zwischen Individuen (in konnotativer Verbindung mit liberal/individualistisch, privat und europäisch/westlich) und Gemeinschaft/Gesellschaft (in konnotativer Verbindung mit kommunistisch/sozialistisch, öffentlich/kollektiv und asiatisch), sondern in kultur- und geschichtsspezifisch zu entwickelnden verschiedenen Ausdrucks- und

---

<sup>137</sup> Vgl. Anja Streiter fasst die zeitgenössische Theorie des Politischen im Zusammenhang mit der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen treffend zusammen: „Sie [die Theoretiker/innen, H.J.C.] teilen die Bestimmung des Politischen als der innerhalb der demokratischen Gesellschaft nicht abschließend realisierbaren und immer nur momentan auftauchenden legitimierenden und konstituierenden kollektiven Macht, das *eigene Wohl zu bestimmen, den Raum des Sozialen zu erzeugen und zu verändern und das Gemeinsame in ihm je neu zu bestimmen*.“ [meine Hervorhebung, H.J.C.] Anja Streiter: Die Frage der Gemeinschaft und die »Theorie des Politischen«. In: Hermann Kappelhoff, Anja Streiter (Hrsg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2012, S. 21–37, hier S. 24.

<sup>138</sup> Diesen Aspekt vertritt vorerst der amerikanische Filmwissenschaftler Thomas Schatz, der das gesamte klassische Hollywood-Genrekino nach dramaturgisch definierten Einschluss und Ausschluss des Individuums in seiner/ihrer zugehörigen Gemeinschaft/Gesellschaft klassifiziert und die gesamten Genrestrukturen anhand der bestimmten narrativen Muster von Filmfiguren und ihren Handlungsformen – bereits in „festgelegten“ Bezug auf die zugehörige Gemeinschaft/Gesellschaft – als Archetypen des klassischen Hollywood-Genrekinos analysiert. Somit teilt er das gesamte klassische Hollywood-Genrekino in zwei unterschiedliche Genrestategien auf, einerseits in das „Genre der Integration“ im Sinne der Eingliederung der einzelnen Filmfiguren in ihre „zugehörige“ Gemeinschaft/Gesellschaft durchs Heiraten („rites of integration“; darunter Musical, Screwball-Komödie und Melodrama) und andererseits in das „Genre der Ordnung“ im Sinne des „individuellen“ Einzelkampfes der Filmfiguren in der „korrupten“ Gemeinschaft/Gesellschaft („rites of order“; darunter Western, Gangster- und Detektivfilm). Somit weist er den beiden Genrekategorien zugleich die „Ritualfunktion“ zu, die „ureigenste“ amerikanische Ideologie und Werte stets wiederholend in ihren narrativen Modellen – insbesondere in den sie „verkörpernden“ Figurentypen und ihren Handlungsformen – zu vergewissern und zu affirmieren. Für ihn sei jeder Hollywood-Genrefilm eine Affirmation vom „mythischen“ amerikanischen Ideal, nach dem der einzelne Film seine narrative Strategie modelliert. Nach Schatz ist aber keine Möglichkeit bei Hollywood-Genrefilme vorhanden, das amerikanische Ideal an sich ästhetisch-politisch in Frage zu stellen und zu erneuern. Dagegen wird der Hollywood-Genrefilm nur noch nach dem fundamental vorausgesetzten amerikanischen Idealbild imitiert, korrigiert und kommentiert. Vor diesem Hintergrund stellt er die klare Entwicklungslinie von Anfang, Blüte und Niedergang des jeweils einzelnen Genrekinos fest, in der sich solche unveränderlich gehaltene „rituelle“ Sozialfunktion des Genrekinos nach und nach in der späten Periode nur noch zur eigenen „formalistisch orientierenden und selbstreflexiven“ Genrefunktion wandelt. Vgl. Thomas Schatz: Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: McGraw-Hill, Inc., 1981.

Erfahrungsmodalitäten für das Gemeinsame selbst, die in jedem einzelnen Liebesfilm in unterschiedlich konkretisiertem und qualifiziertem Bezug auf das eigene Gemeinsame realisiert werden. Das Wir kann hierbei ästhetisch-politisch stets neu, aber keinesfalls endgültig und vollständig definiert werden.

Vor diesem Hintergrund dienen Liebesfilme als analytischer Ausgangspunkt mit der besonderen Annahme, dass uns jeder Liebesfilm durch kultur- und geschichtsspezifisch realisierte Ausdrucks- und Erfahrungsformen veranschaulicht, auf welche Weise und inwieweit das Gemeinsame neu modelliert, aktualisiert und zirkuliert werden kann. In bisherigen filmwissenschaftlichen Untersuchungen wird das „Liebespaar-Werden“ einfach nur als ein narratives Sujet verstanden. Aber in meiner Arbeit werden Liebesfilme analog des von Gledhill und Kappelhoff erweiterten Genreverständnisses als *ein generisches Genre der Wir-Gestaltung* in der Unterhaltungskultur gedacht, das pluralistisch wiederholt das Gemeinsame am universellsten, am populärsten und am intensivsten (mit-/auf)geteilt, re-/neugestaltet und zirkuliert. Somit grenzt sich meine Arbeit von anderen kulturwissenschaftlich und soziologisch orientierten filmwissenschaftlichen Untersuchungen mit/über Liebesfilme ab, die immer wieder die ausgewählte Filme als Widerspiegelung sozialer Verhältnisse in der bestimmten vorgegebenen Gemeinschaft/Gesellschaft oder als Repräsentation ihrer gängigen Idealvorstellung des Liebespaars evaluieren und dadurch ihre kulturelle/soziale Funktion affirmieren.<sup>139</sup> Dagegen meint meine Arbeit vielmehr, dass jeder Liebesfilm die Idee der sozialen Bindungen und des Zusammenlebens konkret in der medienspezifisch organisierten Kommunikation zwischen der (Lebens-/Sozial-)Welt, (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-Körper)n realisiert, in der das Gemeinsame sinnlich-materiell immer wieder neu gestaltet wird. Und Wir-Gefühle entstehen gerade *im Dazwischen* dieser perma-

---

<sup>139</sup> Die zahlreichen soziologisch orientierten Studien versuchen anhand der Filmbeispiele zu zeigen, filmisch repräsentierte Liebesbeziehungen als ein Beweismaterial zu verwenden, um bestimmte Liebes-/Beziehungskonzepte (z. B. romantische Liebe, freie Liebe, Mono-/Polygamie etc.) und soziologische Phänomene (z. B. zeitgenössische Genderpolitik, homosexuelle Heirat und strategische Paarbildung von Hollywood-Stars in der Unterhaltungsindustrie) zu bestätigen, zu kritisieren und gar auf diese zu projizieren. So gerät die Diskussion der Filme oft zur reinen soziologischen Diagnose und zum Material von Prognosen über den gesellschaftlichen Wandel und die sich dementsprechend verändernden Liebesformen. Vgl. Thomas E. Wartenberg: *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1999; Eva Flicker: *Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromanzen aus Hollywood*. Wiesbaden: Dt. Univ. Verlag, 1998; Anne Marie Freybourg: *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien: Passagen Verlag 1996; Ruby Sicar: *Sita liebt Radha: Queerness auf der südasiatischen Leinwand*. In: Doris Guth, Heide Hammer (Hrsg.): *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2009, S. 107–121; Rachel Dwyer: *All you want is money, all you need is love. Sex and Romance in Modern India*. New York: 2000; Janna Lau: *Indian Love Story*. In: Birgitt Röttger-Rössler, Eva-Maria Engelen (Hrsg.): »Tell me about love«. *Kultur und Natur der Liebe*. Paderborn: mentis, 2006, S. 221–252; Virginia Wright Wexman: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993; Martha P. Nochimson: *Screen Couple Chemistry. The Power of 2*. Austin: University of Texas Press, 2002.

nent dynamisch-multimodal interagierenden „kinematographischen“ Kommunikationsprozesse, wobei das Gemeinsame „affektpoetisch“ re-/neugeordnet wird.

## II.2. Kinematografische Interaffektivität für das Gemeinsame

Der sich unendlich wiederholende „kreativ-schöpferische“ Akt der Wir-Gestaltung, der charakteristisch für die „liberal-demokratischen“ Wir-Gestaltung ist, liegt nicht ausschließlich in der Re-Präsentation des prototypischen Idealbildes von „liberal-demokratischen“ Liebesbeziehungen, sondern vielmehr im gemeinsam (mit-)teilenden und miteinander (ver-)handelnden *interaffektiven Kommunikationsprozess* selbst, in dem die einzelnen Zuschauer(-körper) einen „möglichen“ (Gemein-)Sinn von der Wir-Werdung und der Vergemeinschaftung immer wieder erneut selbst gestalten und erfahren können. Dieser interaffektive Kommunikationsprozess findet größtenteils in der zweifachen Relationalität statt, zum einen in Relation der einzelnen Zuschauer(-körper) zu den audiovisuellen Bildern, die sich gerade hier und jetzt *gegenüber* und *mit* dem einzelnen Zuschauer(-körper) bewegen, und zum anderen dem aktuell in der realen Welt geteilten, erfahrenen und begriffenen (Gemein-)Sinn der Wir-Werdung und der Vergemeinschaftung.<sup>140</sup>

In der kinematografischen Kommunikation ist das Gemeinsame somit in drei unterschiedlichen Ebenen zu erfassen: erstens, im hier und jetzt gemeinsam zu gestaltenden und zu erfahrenden *interaffektiven Kommunikationsprozess* zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und einzelnen Zuschauer(-körper)n; zweitens, in gemeinsam angeeigneten, zeitweilig andauernden, aber auch stets wiederholt anzuwendenden und zu entwickelnden *medienästhetischen Ausdrucksformen* als Verständigungs- und Verhandlungsmittel für die Kommunikation; und drittens, im *gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont*.

---

<sup>140</sup> Zum heutigen filmwissenschaftlichen Diskurs zur kinematografischen Relationalität ist der filmökologische Ansatz von Adrian Ivakhiv an dieser Stelle zu erwähnen, der in Anlehnung an philosophische Abhandlungen von Peirce, Bergson, Whitehead und Deleuze über den relationalen (Erfahrungs-)Prozess der Zuschauer(-körper) zur Welt argumentiert, „picture radically alters both our sense of our relationship with the world and that *relationship* itself.“ (S. 88) Hierzu schlägt er ein neues filmtheoretisches Modell vor, das erklärt, dass die Relation der Zuschauer(-körper) zur Welt durch die kinematografische Zuschauererfahrung selbst modelliert werden könnte. Die vorliegende Arbeit stimmt rundum mit seinem Grundgedanken überein, wenn er davon ausgeht, dass die dreifach operierende kinematografische Relationalität zwischen den Zuschauer(-körper), audiovisuellen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und der Welt den Bezug der Zuschauer(-körper) zur Welt erst durch die ästhetische Erfahrung der Zuschauer(-körper) verändern und erneut erschaffen könnte. Aber er reduziert die ästhetische Erfahrung der Zuschauer(-körper) auf die simple Identifikation mit dem spezifischen Sinn, der allein von den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern gestaltet ist („the film-world: cinema as world-making“ (S. 91). Ihm fehlt die Dimension der Interaffektivität (der unendliche Austauschprozess vom Affizieren und dem Affiziertwerden in der Kommunikation) zwischen den audiovisuellen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauern(-körper)n, in der die einzelne Zuschauer(-körper) selbst den spezifischen (Gemein-)Sinn als affektorientiert realisierte und sinnlich-leiblich konkretisierte eigene Gefühle gestalten und erfahren können. Vgl. Adrian Ivakhiv: *An Ecophilosophy of the Moving Image: Cinema as anthrobiogeomorphic machine*. In: Stephen Rust, Samba Monani, Sean Cubitt (Hrsg.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York, London: Routledge, 2013, S. 87–105.

Diese drei Ebenen des Gemeinsamen operieren immer wieder zusammen und entwickeln sich stets im einzelnen interaffektiven Kommunikationsprozess zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und einzelnen Zuschauer(-körper)n, der auch mit einem gemeinsamen Prozess der Sinngestaltung einhergeht. Der gemeinsame Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont ist hierbei *als* ein qualitativ konkretisierter (= emotional bewertender),<sup>141</sup> spezifischer Sinn erfahrbar, wahrnehmbar gemacht, und seine Geltung wird nun als Zuschauererfahrung,<sup>142</sup> konkret als spezifische Gefühlsmodi, veranschaulicht und vergegenwärtigt. Aber der gemeinsame Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont kann auch im dynamischen interaffektiven Austauschprozess,<sup>143</sup> also im spezifischen Sinngestaltungs-/Gestaltungsprozess erweitert und erneuert werden, indem die einzelnen Zuschauer(-körper) *affektorientiert* in einer gemeinsamen Bewegung mit den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern (alias Ausdrucksbewegung<sup>144</sup>) selbst fühlen, denken, handeln, mit-schwingen, aber sich auch qualitativ verwandeln.<sup>145</sup>

Die medienästhetisch realisierten Ausdrucksformen vermitteln den einzelnen Zuschauer(-körper)n einen spezifischen Bezug auf die Welt und erschaffen einen „möglichen“ interaffektiven Austauschprozess zwischen ihnen und den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern, der sich keineswegs vorbestimmt, sondern vielmehr dynamisch, offen und kontingent entwickelt. Ein spezifischer Bezug der einzelnen Zuschauer(-körper) auf die Welt wird nicht lediglich von der filmischen Abbildung der Welt bestimmt, sondern erst in der Interaffektivität der einzelnen Zuschauer(-körper) mit den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern. Die kultur- und geschichtsspezifisch entwickelten medienästhetischen Ausdrucksformen helfen den Zuschauer(-körper)n zum einen dabei, auf spezifische Weise in eine bestimmte einheitliche Bewegungsrichtung mit den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern zu gehen, und

---

<sup>141</sup> Vgl. Zu Emotionen als Werturteile und gefühlte Bewertungen siehe: Martha Nussbaum: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2001; Martha Nussbaum: *Emotion as Judgments of Value and Importance*. In: Robert C. Solomon (Hrsg.): *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, S. 183–199.; Robert C. Solomon: *True to Our Feelings. What our Emotions are really telling us*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

<sup>142</sup> Vgl. Kappelhoff und Bakels: *Das Zuschauergefühl*. A. a. O.

<sup>143</sup> Vgl. Bennett W. Helm: *Love, Friendship, and the Self: Intimacy, Identification, and the Social Nature of Persons*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Helm stellt die relationalen Praktiken wie Liebe, Freundschaft und Kommunikation als eine geteilte und zugleich gemeinsam/gemeinschaftlich entwickelte bewertende Einstellung zur eigenen Beziehung (Liebe als „*evaluative attitude*“ S. 10) fest, indem man erst durch den interaffektiven Austauschprozess mit der anderen Person überhaupt Anteil an einer gemeinschaftlichen Aktivität und Sozialität hat, die spezifische „bewertende“ Perspektive mit der anderen Person teilt und das eigene Selbst in der Relationalität wahrnimmt, bewertet und erneut denkt. „[W]e can make sense of the kind of social shared activity and shared lives [...]. [T]he idea is that what makes love intimate is that it affects our very sense of who we are as persons.“ (S. 11)

<sup>144</sup> Vgl. T. Scherer, S. Greifenstein, H. Kappelhoff: *Expressive Movement in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience*. A. a. O.; C. Müller und H. Kappelhoff: *Cinematic Metaphor. Experience-Affectivity-Temporality*. A. a. O.; Kappelhoff: *Genre und Gemeininn*. A. a. O.

<sup>145</sup> Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. A. a. O.

zum anderen gerade in dieser gleichgerichteten gemeinsamen Bewegung nun in den medienästhetisch erneut aktualisierten „spezifischen“ Bezug auf den hier und jetzt gültigen gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont mit eigenen spezifischen Gefühle selbst zu agieren, sich zu positionieren und einzustellen. Die einzelnen Zuschauer(-körper) erfahren die (Bewegungs-/Zeit-)Bilder hierbei zweifach: zum einen als den „affektorientiert“ realisierten (Gemein-)Sinn, der hier und jetzt im dynamischen interaffektiven Prozess gestaltet wird, und zum anderen als den qualitativ spezifischen (Gemein-)Sinn, der gerade in einen „medienästhetisch erneut erschaffenen“ spezifischen Bezug auf den hier und jetzt gültigen gemeinsamen (Moral-Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont von den Zuschauer-gefühlen selbst beurteilt und konkretisiert wird.

Erst durch die Modulation der Gefühle und ihre spezifischen Modi ist zu erkennen, dass ein gewisser „möglicher“ (Gemein-)Sinn nicht lediglich von den bereits fertiggestellten kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern gestiftet wird, sondern *gemeinsam* in der hier und jetzt stattfindenden Interaffektivität der (Bewegungs-/Zeit-)Bilder mit den einzelnen Zuschauer(-körper)n gestaltet wird. Außerdem wird deutlich, in welchem spezifischen (z. B. distanzierenden, orientierenden, zustimmenden, kritisierenden etc.) Bezug auf den kultur- und geschichtsspezifisch geteilten gemeinsamen (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont die einzelnen Zuschauer(-körper) gerade hier und jetzt stehen. Drittens zeigt sich, welcher spezifische (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont hier und jetzt bedingt, verfügbar, zugänglich, angeeignet, (mit-/auf-)geteilt, ausgewirkt, orientiert, vergewissert, bestätigt, veranschaulicht, aktualisiert, bewertet, korrigiert, exponiert und konstituiert wird. Und schließlich viertens, inwieweit und in welche einheitliche (Bewegungs-)Richtung sich die einzelnen Zuschauer(-körper) gemeinsam bewegen, ausrichten, entwickeln und verwandeln.

Vor diesem Hintergrund ist nochmals zu fragen, auf welche Weise Wir-Gefühle, also der Sinn für das Gemeinsame, gerade in der medienästhetischen Praxis realisiert und mobilisiert werden können. Die kinematografische Affektpoetik für das Gemeinsame erfolgt sicherlich dadurch, dass ein interaffektiver Austauschprozess zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n erschaffen wird, in dem die einzelnen Zuschauer(-körper) den Sinn für das Gemeinsame notwendigerweise erst als Zuschauer-gefühle selbst erfahren, reflektieren und konstituieren können. Aber in welchen medienästhetischen Ausdrucksformen und Erfahrungsmodalitäten konkret kommt der Sinn für das Gemeinsame überhaupt in uns selbst zustande? Und in welchen medienästhetischen Ausdrucksformen und Erfahrungsformen werden wir uns unserer Wir-Gefühle bewusst? Die Antworten auf diese Fragen werden hauptsächlich im nächsten

Kapitel III. gegeben.

### II.3. Unendliche (Re-)Modellierung der gemeinsamen Kultur: Kultur- und geschichtsspezifische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle in der Nationalkinematografie

In der Kulturwissenschaft werden Wir-Gefühle oft im Kontext der nationalen Identität sowie auch der kulturellen Identität diskutiert, die in der (Re-/Neu-)Gestaltung der gemeinsamen Kultur entsteht.<sup>146</sup> Stuart Hall, einer der bekanntesten Verfechter der Forschung zur nationalen und kulturellen Identität, behauptet, dass der wiederholte Verweis auf die Gemeinsamkeiten unter uns, z. B. „*memories from the past; the desire to live together; the perpetuation of the heritage*“,<sup>147</sup> notwendig sei, um eine nationale Identität und Wir-Gefühle überhaupt in uns hervorzubringen. Die bestimmten Orte, Ereignisse, Symbole und Geschichten, die uns zusammenbringen, seien dann die gemeinsame Kultur, die wir jederzeit „selbstverständlich“ als *unsere* Gemeinsamkeit *repräsentieren* können.<sup>148</sup> Somit hebt er die „illusionäre“ Konstruktion unserer *Gemeinsamkeiten* als die wichtigste kulturpolitische und -hegemoniale Strategie einer Nation hervor, sodass „national identities continue to be represented as *unified*.“<sup>149</sup> Für ihn ist die nationale Kinematografie hauptsächlich ein ideologischer Apparat, der Wir-Identität anhand der vielfach wiederholt repräsentierten Gemeinsamkeiten – wie den bestimmten ikonografisch verfestigten symbolischen Bildmotiven und geografischen Räumen (historische bzw. touristische Orte des Landes) – hervorbringt und stiftet.<sup>150</sup>

Halls Argumentation, die sich größtenteils auf Lacan stützt, wird aber in medienwissenschaftlichen Forschungen zu nationalen und kulturellen Identitäten oft in Analogie zur psychoanalytisch orientierten Apparatustheorie undifferenziert als Ideologiekritik rezipiert.<sup>151</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Tim Edensor: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg, 2002. Siehe seine Zusammenfassung der zeitgenössischen Debatte zur nationalen Identität in der Kulturwissenschaft (S. 1–12), die er anhand der zahlreichen theoretischen Standpunkte von Ernest Gellner und Eric Hobsbawm über Benedict Anderson bis hin zu Anthony Smith und John Hutchinson verfasst. Edensor entwickelt daraus seine These: „The focus on identity [...] stresses the ways in which it is shaped through shared points of commonality in popular culture“ (S. 23)

<sup>147</sup> Stuart Hall: *The Question of Cultural Identity*. In: Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson (Hrsg.): *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell Publishers, 1996, S. 596–632, hier S. 616.

<sup>148</sup> Vgl. Stuart Hall: *Introduction: Who Needs ‚Identity‘?* In: Stuart Hall, Paul du Gay (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, S. 1–17.

<sup>149</sup> Hall: *The Question of Cultural Identity*. A. a. O. S. 617.

<sup>150</sup> Vgl. Stuart Hall: *Cultural identity and cinematic Representation*. In: Philip Simpson, Andrew Utterson and K. J. Shepherdson (Hrsg.): *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol. III. London, New York 2004, S. 386–397. (Urspr. *Framework*, 36, 1989, S. 68–81); Stuart Hall (Hrsg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage/Open University, 1997.

<sup>151</sup> Vgl. E. Deidre Pribam: *Spectatorship and Subjectivity*. In: Toby Miller and Robert Stam (Hrsg.): *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell, 1999, S. 146–164.

Allerdings sind nationale und kulturelle Identitäten die beliebten und unverzichtbaren filmwissenschaftlichen Themen in Forschungsbereichen wie der nationalen Kinematografie oder den Regionalstudien.<sup>152</sup> Aber meistens werden die nationale Identität und Wir-Gefühle von vornherein als eine geheim operierende, ideologische Konstruktion bzw. ein illusionärer Subjektivierungseffekt betrachtet, also als etwas, was nicht von uns selbst imaginiert und modelliert werden kann, sondern nur noch apparativ und instrumental – transzendental von außen und hierarchisch von oben – entworfen und gesteuert wird.<sup>153</sup> So entwickelte sich die filmwissenschaftliche Forschung bis heute meistens in eine Richtung: die im Prinzip „ideologisch gestifteten“ *einheitlichen* – nationalen/kulturellen – Identitäten und Wir-Gefühle zu identifizieren, zu entlarven und zu brechen<sup>154</sup>, das „geschichtsspezifisch“ eingeschlagene kollektive Unbewusste („social imaginary“) der einzelnen Nation festzustellen und zu erkennen<sup>155</sup> oder die nationalen Identitäten und Wir-Gefühle im globalen und kulturhegemonialen Kontext zu diskutieren und schließlich daraus ihre voneinander *differierenden* einzelnen Nationalkulturen und nationalen Kinematografien als eine subversive/alternative Kulturpolitik – im Namen des „World–Cinema“ – gegen das hegemoniale/homogenisierende Hollywood-Kino zu fördern.<sup>156</sup>

Die vorliegende Arbeit möchte aber, anders als die bislang dominanten ideologie-politischen und -kritischen filmwissenschaftlichen Auffassungen zur nationalen Identität und Wir-Gefühlen, in denen es hauptsächlich nur um die passive und illusionäre Rezeption durch unbewusste und unwissende Zuschauer im Kino, also die Kinoerfahrung ohne *eigene* sinnlich-materielle Bezüge der Zuschauer auf die filmischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder sowie auch die reale (Erfahrungs-/Lebens-)Welt geht, nun vielmehr die *Affekterfahrung* der Zuschauer selbst in den Vordergrund stellen. Das Gemeinsame, das notwendigerweise erst in interagierenden Austauschverhältnissen zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern, Zuschauer(-körper)n und (Erfahrungs-/Lebens-)Welt konstruiert wird, wird ohnehin in der bisherigen filmwissenschaftlichen Forschung zur nationalen und kulturellen Identität und Wir-Gefühle außer Acht gelassen, indem die Pluralität und die Heterogenität der gemeinsamen Kultur

---

<sup>152</sup> Vgl. Mette Hjort, Scott Mackenzie (Hrsg.): *Cinema & Nation*. London, New York: Routledge, 2000.

<sup>153</sup> Vgl. Stephan Heath: *Lessons From Brecht*. In: *Screen*, Vol. 15, Issue 2, Summer 1974, S. 103–128; Stephan Heath: *The Turn of the Subject*. (Urspr. 1979) In: Ron Burnett (Hrsg.): *Explorations In Film Theory. Selected Essays From Ciné-Tracts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, S. 26–45.

<sup>154</sup> Vgl. Philip Rosen: *Subject Formation and Social Formation: Issues and Hypotheses*. In: Stephan Heath, Patricia Mellencamp (Hrsg.): *Cinema and Language*. Los Angeles: University Publications of America, 1983, S. 168–179.

<sup>155</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, S. 535–549, hier S. 548.

<sup>156</sup> Vgl. Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (Hrsg.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in film*. London & New York: Wallflower Press, 2006.

(z. B. elitäre Hochkulturen, populäre/massenmediale Unterhaltungskulturen, minoritäre (Sub-)Kulturen, geschichtlich überlebte Traditionskulturen, neue – kreative/alternative – Kulturen)<sup>157</sup>, die unendliche Dynamik und Komplexität der kulturellen und sozialen Formationsprozesse pauschal auf eine „homogen vereinheitlichte“ und „geschichtlich determinierte“ national-repräsentative Kultur reduziert werden.

Zudem funktioniert das heutzutage vielversprechende kulturpolitische Konzept des World-Cinemas, das eigentlich die Pluralität und die Heterogenität der (Welt-)Kultur fördern wollte, im Endeffekt aber wie eine politische Antinomie, da das subversive und alternative „Rest“-Kino der Welt, das in der Realität überwiegend in einer Form des "festival circuit" auftritt, nur noch aus dem „ausgewählten“ Kunst- und Autorenkino der einzelnen Nationen besteht.<sup>158</sup> Das nicht-amerikanische kommerzielle Massen-Unterhaltungskino wird somit aus dem Diskurs ausgeschlossen, während die einzelnen und exklusiven Kunst- und Autorenfilme als das politisch subversive Nationalkino wiederum als Gegenkraft und -bewegung gegen das hegemoniale Hollywoodkino überbewertet werden. Die binäre Aufteilung des gesamten Weltkinos, also die Hochkultur nationaler Kinematografie der restlichen Welt vs. Hollywood Unterhaltungskino der USA, bleibt hierbei ohne Kompromiss fortbestehen, indem es ausnahmslos darum geht, die kulturelle Heterogenität gegen Universalisierung bzw. gegen Homogenisierung der Welt(-kultur) (alias Amerikanisierung) zu fördern und mithin die „singulär-plurale“ Diversität des Weltkinos zu verteidigen. Aber zu diesem Weltkino gehört weder das einheimische Massen-Unterhaltungskino jeder einzelnen Nation, noch das amerikanische Hollywoodkino, das insbesondere im wirtschaftlichen Kontext des Kino-/Kulturkonsums die in Wirklichkeit „faktisch“ vorhandene Majorität des Weltkinos bzw. der Weltkultur ausmacht. Die ursprüngliche Idee der Heterogenität der Weltkultur verfällt leider in dieser provinziellen, snobistischen und wiederum fundamental-nationalistischen Kulturpolitik.

Für die Gestaltung der nationalen Identität und der Wir-Gefühle ist die „gemeinsame“ Kultur, wie Benedict Anderson bereits in seinem Buch „Imagined Communities“ feststellte, unerlässlich, damit das neue Wir-Bewusstsein überhaupt „gemeinsam“ imaginiert, geformt und

---

<sup>157</sup> Vgl. Für die Kulturanalyse führt Raymond Williams in diesem Zusammenhang die Matrix von unterschiedlichen Kulturformen in der Alltags-/Sozialpraxis im gesamten Lebens-/Erfahrungsbereich ein: z. B. „the recorded culture“, „the lived culture“ und „the selective tradition“. Somit werden die Kulturcharaktere als ein dynamisches, komplexes Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeitlichkeit (Traditions- und Gegenwartskulturen), der offiziellen/repräsentativen Öffentlichkeitskulturen und der populären/dominanten Massen-/Unterhaltungskulturen festgestellt. Vgl. Raymond Williams: *The Long Revolution*. A. a. O.

<sup>158</sup> Vgl. Parallel dazu stellt Bill Nichols aus der postkolonialen Perspektive fest, dass die Festival-Filme eigentlich niemals repräsentativ für eigene nationale/lokale Kultur sein könnten, da sie nur noch „circulate, in large part, with a cachet of locally inscribed difference and globally ascribed commonality“, um das „kolonialistisch vereinheitlichte“ Niveau des Weltkinos zu halten. Bill Nichols: *Global Image Consumption in Late Capitalism*. In: *East-West Film Journal*. Vol. 8, No. 1, 1994, S. 68–85, hier S. 68.

etabliert werden kann.<sup>159</sup> Nationale Identität und Wir-Gefühle werden keineswegs vom „transzendental vorgegebenen und stabil in uns verfestigten“ Wir-Bewusstsein wiedergegeben, sondern entstehen erst in der gemeinsam entwickelten und organisierten Kultur-/Sozialpraxis, wobei jede/r von uns affektiv an der Re-/Neuordnung des eigenen Gemeinsamen teilhaben kann.<sup>160</sup> Aber Kultur wird bislang in der Filmwissenschaft nicht im Sinne der „gemeinsam zu imaginierenden und zu gestaltenden“ kommunikativen (Lebens-/Sozial-)Praxis betrachtet, sondern überwiegend im Sinne der teleologisch erklärbaren Determinante, die nationale Identität und Wir-Gefühle „einheitlich“ zu identifizieren und hervorzuheben. Dadurch wird diese „redundant“ zugeschriebene Kulturspezifität des Films einfach entweder auf der Ebene der „national-repräsentativen“ (meistens eher traditionell-ikonografischen, symbolischen) Bildmotive und Handlungen wiedergelesen oder einfach durch die bestimmte sichere Einplatzierung der jeweiligen nationalen Kinematografie in die global fest koordinierte Landschaft des Weltkinos bestätigt und anerkannt. Somit ist die tatsächlich in der Sozial-/Lebenspraxis praktizierte gemeinsame (Massen-/Alltags-)Kultur der Nation, die eigentlich in der Realität mehr Chancen für die Gestaltung der nationalen Identität und Wir-Gefühle haben könnte, nun nicht mehr mit der „national-repräsentativen und quasi-offiziellen & symbolischen“ Kultur identisch.

Vor diesem Hintergrund ist noch mal im Kontext der kultur- und geschichtsspezifischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle zu fragen: Auf welcher Ebene ist Kultur, die an sich heterogen, dynamisch, konkurrierend, widersprüchlich, kontingent, prozesshaft, vielschichtig, gewöhnlich und alltäglich ist, überhaupt in der nationalen Kinematographie festzustellen und zu beschreiben? Und auf welche Weise kann die „Kulturspezifität“ der Wir-Gestaltung ohne Reduktion und ohne Transzendierung analysiert und beschrieben werden?<sup>161</sup> Die Fragen münden schließlich in der Problematik der Synthetisierung und Gliederung von multiplen, vielschichtigen und dynamischen kulturellen Elementen und der adäquaten Attribuierung, die

---

<sup>159</sup> „[I]t [The nation, H.J.C.] is imagined as a *community* because, regardless of the actual inequality and exploration that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, *horizontal comradeship*. [meine Hervorhebung, H.J.C.]“ In: Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, New York: Verso, 2006 (Org. 1983), S. 7.

<sup>160</sup> „What I am proposing is that neither economic interest, Liberalism, nor Enlightenment could, or did, create *in themselves* the *kind*, or shape, of imagined community to be defended from these regimes' depredations; to put it another way, none provided the framework of a new consciousness – the scarcely-seen periphery of its vision – as opposed to centre-field objects of its admiration or disgust.“ In: Anderson. A. a. O. S. 65.

<sup>161</sup> Vgl. Seit den späten 1960ern wird diese Problematik nur noch im Kontext der „geschichtsspezifischen“ Wir-Gestaltung und Wir-Bewusstseins diskutiert, wie Philip Rosen in Anlehnung an den psychoanalytisch orientierten Historizismus feststellt: „Historicism functions precisely to eliminate consideration of general issues of determination in the face of historical immediacy. Specificity is attained, indeed fetishized, but only at the cost of a delegation of any theoretical understanding. [...] Contemporary materialism which draws on psychoanalysis, then, must beware not only of the trap of ahistorical generalities which do not confront the problem of specific determination, but also of the trap of historicism as a solution to that difficulty.“ In: Rosen: Subject Formation and Social Formation. A. a. O. S. 173.

gerade das Prädikat dieser zusammengeführten Eigenschaften und Qualitäten einer dynamischen, komplexen und heterogenen gemeinsamen [nationalen] Kultur bezeichnet.

Die vorliegende Arbeit versteht Kultur aber insbesondere nach dem erweiterten Kulturverständnis von Raymond Williams als „die gesamte *mögliche* (multiple und potenzielle) Lebensweise“ („whole ways of life“), die sich erst sinnlich-materiell im alltäglichen kommunikativen (Sozial-/Lebens-)Prozess entwickelt.<sup>162</sup> Jede einzelne Kultur lässt sich zunächst als eine „spezifische“ Lebensweise beschreiben, in der wir uns in einem „bestimmten“ Bezug auf das Gemeinsame positionieren können. Zudem bedeutet jede einzelne Kultur aber auch, wie Williams bereits feststellt, „bestimmte“ (Sozial-/Lebens-)Bedingungen, unter denen wir überhaupt die gemeinsame Kultur und Wir-Identität sinnlich-materiell in der Alltagspraxis erfahren, teilen und entwickeln können. Was Williams daraus argumentativ hervorhebt, ist aber letztlich, dass jede Kultur nicht mehr robust und gleichbleibend ist, sondern jederzeit veränderlich, heterogen und prinzipiell *in sich widersprüchlich* ist. Für ihn ist Kultur prinzipiell *schwer zu vereinheitlichen*, da Kultur jederzeit „frei und kontingent“ entstehen und gar „unerwartet und unbemerkt“ verschwinden könne. Somit besteht Kultur aus dynamischen und variablen relationalen Prozessen zwischen verschiedenen einzelnen Kulturformen, z. B. den überlebten bzw. verloren gehenden „traditionellen“ Kulturen, den widerstandsfähigen „alternativen/subversiven“ Kulturen, den sich ausbreitenden „populären/massenmedialen“ Kulturen, den wiederholt im Alltag praktizierten „normativen/habituellen“ Kulturen und den kontingent vorkommenden „kreativen“ Kulturen etc.: Die gemeinsame Kultur transformiert sich konstant, langsam, aber auch abrupt in einer langen Dauer.<sup>163</sup>

Vor diesem Hintergrund versucht Williams, die im Grunde schwer zu vereinheitlichende Spezifik der gemeinsamen Kultur zu beschreiben. Die gemeinsame Kultur ist weder die einfach zueinander und nacheinander addierte Summe verschiedener einzelner Kulturen, noch die unter einer transzendentalen und widerspruchslösen Ordnung subsumierte Einheit. Er schreibt:

„I would then define *the theory of culture as the study of relationships between elements in a whole way of life*. The analysis of culture is the attempt to discover the nature of the organization which is the complex of these relationships. Analysis of particular works or

---

<sup>162</sup> Vgl. Williams: *The Long Revolution*. A. a. O.

<sup>163</sup> Williams bezeichnet jede einmal neu etablierte gemeinsame Kultur explizit als „the long Revolution“, da der kulturelle Umbruch eher in einem graduell entwickelten und langsam verbreitenden gemeinsamen (Sozial-/Alltags-)Prozess erfolgen würde. Somit unterteilt er den Kulturprozess insgesamt in drei Entwicklungsphasen – die „sich-differierende/variierende“ Phase, die „verbreitende/umfassende“ Phase und die „vertiefende/verfestigende“ Phase –, die aber nicht nur chronologisch sondern auch „synchron ohne klare Übergänge“ und auch „kontingent und spontan“ erfolgen könnten.

institutions is, in this context, analysis of their essential kind of organization, the relationships which works or institutions embody as parts of the organization as a whole. A key-word, in such analysis, is *pattern*: it is with the discovery of patterns of characteristic kind that any useful cultural analysis begins, and it is with the *relationships between these patterns*, which sometimes reveal unexpected identities and correspondences in hitherto separately considered activities, sometimes again reveal discontinuities of an unexpected kind, that general cultural analysis is concerned.“<sup>164</sup>

Um die Kulturspezifität zu beschreiben, schlägt er *Pattern* als analytisches Hilfsmittel vor. Jedes wiederholt vorkommende Muster der Lebensweise (insbesondere der Ausdrucks- und Erfahrungsweise in der Kommunikation) wird zunächst als Pattern erfasst, das aber keineswegs der vollständigen Ganzheit der gemeinsamen Kultur entspricht. Vielmehr betont er, dass die Kulturspezifität gerade in multiplen Relationen und in dynamischen Austauschprozessen zwischen allen möglichen „identifizierbaren“ Patterns wahrgenommen und erfasst werden kann. Somit unterstreicht er die *Konstellation*, die uns als Ganzes anschaulich aufzeigt, wie zum einen *heterogen* und *divergent* die gemeinsame Kultur zusammengesetzt ist, und zum anderen, wie weit sie sich überhaupt *ausweiten* und *verwandeln* könnte. Größtenteils nach Williams geht meine Arbeit davon aus, dass die Kulturspezifität nicht in der Reduzierung der multiplen, widersprüchlichen und dynamischen Charaktere auf eine homogene, widerspruchsfrei gleichbleibende, stabile Einheit einer gemeinsamen Kultur liegt, sondern eher in ihrer Mannigfaltigkeit, ihrem Verwandlungsvermögen und ihrer Entfaltungsmöglichkeit, also dem Spektrum und dem Modifikationsgrad des Gemeinsamen selbst in der jeweiligen Nation. Und diese Punkte entsprechen der notwendigen Bedingung für die „liberal-demokratische“ Gestaltung des Gemeinsamen selbst. In diesem Zusammenhang versucht die vorliegende Arbeit, anhand des von Deleuze und Guattari entwickelten Begriffs der territorialen *Stratifizierungsprozesse* die kultur- und geschichtsspezifische Wir-Gestaltung zu beschreiben, die z. B. in der Nationalkinematografie in der BRD und der ROK realisiert werden.<sup>165</sup>

Das einzelne Stratum ist zunächst mit kulturellen Einheiten, also mit bestimmten identifizierbaren Patterns der Lebensweise vergleichbar.<sup>166</sup> Die Strata, die im Lauf der Zeit angesammelt, geronnen, abgelagert, gefaltet und verworfen werden, können dann meiner Meinung nach als Ganzes wie eine Verbildlichung der „kulturspezifischen“ Re-/Neuordnung des eigenen Gemeinsamen, also des Werdens des in uns bereits vorhandenen und zugleich

---

<sup>164</sup> Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 46–47. [meine Hervorhebung, HJ.C.]

<sup>165</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. A.a.O, besonders siehe *Strata, Schichten, Stratifizierung* (S. 696–697).

<sup>166</sup> „Jedes Stratum enthält dennoch eine zusammengesetzte Einheit, eine Kompositionseinheit, trotz seiner Unterschiede in Organisation und Entwicklung. Die Kompositionseinheit betrifft formale Merkmale, die allen Formen oder Codes eines Stratums gemein sind, und substanziale Elemente, Materialien, die allen seinen Substanzen oder Milieus gemein sind.“ Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*. A. a. O. S. 696.

von uns erneut gestalteten „Gemeinsamen“ – insbesondere nach Deleuze und Guattari im Begriff „einer mannigfaltigen Immanenzebene“<sup>167</sup> – erfasst werden, die sich „kontinuierlich und variabel“ in verschiedenenorts synchron verlaufenden und tausendfältig zu gliedernden Stratifizierungsprozessen entwickelt.<sup>168</sup>

In der geschichtlichen Kontinuität werden die Strata unendlich neu transformiert, noch konkreter, in interagierenden Verhältnissen zwischen den „multiplen“ Schichten unter-/über-/nebeneinander sowie auch im dynamischen Verhältnis zur von außen her kommenden (Gegen-)Kraft und auch zur unendlich neu akkumulierenden, modifizierenden/modifizierten und explodierenden „innewohnenden“ (Eigen-)Kraft. Im Kontext meiner Arbeit werden sie daher angewandt, wenn die Wir-Gestaltung in der BRD und der ROK größtenteils in Bezug auf die Außenkraft wie die amerikanische Unterhaltungskultur und -kino realisiert wird und gleichzeitig auch intrinsisch aus dem eigenen „mannigfaltigen“ potenziellen Entfaltungsvermögen der jeweiligen Kultur heraus aktualisiert wird. Die Kulturspezifik ist dann konkret als die derzeit „aktualisierte“ und vorübergehend „ausgeprägte“ bestimmte Figuration der „kontinuierlich-variablen, vielschichtigen, dynamischen, mannigfaltigen, mehrfach relationalen und sich vielerorts synchron ereignenden“ Stratifizierungsprozesse zu beschreiben, die sich aber letzten Endes einer Logik bedient. Und zwar einer Logik des *doppelten Werdens*, also eines Werdens der immer wieder erneut „ästhetisch-politisch“ zu realisierenden einzelnen „singulären“ Kultur(en) einerseits und des Werdens der sich somit stets fortwährend wandelnden und konsequent in sich widersprüchlich bleibenden „immanenten – gemeinsamen“ Kultur(-bedingung/-milieu/-atmosphäre) andererseits.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: Was ist Philosophie? A. a. O. Zur ausführlichen Erklärung zur Immanenzebene, siehe das 2. Kapitel *Die Immanenzebene* (S. 42–69), besonders S. 59.

<sup>168</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: Was ist Philosophie? A. a. O. Siehe das 4. Kapitel *Geophilosophie* (S. 97–131).

<sup>169</sup> Vgl. Mit der strikten Unterscheidung zwischen „culture for Jews“ und „a jewish culture“ plädiert Hannah Arendt auch, die „offene und freie“ kulturelle Atmosphäre („culture for Jews“) vorweg zu erschaffen, um überhaupt die einzelne singuläre „gemeinsame/gemeinschaftliche“ Kultur („a jewish culture“) zu gestalten und zu entwickeln. Hannah Arendt: *Creating a Cultural Atmosphere*. (1947) In: Jerome Kohn, Ron H. Feldman (Hrsg.): *The Jewish Writings*. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 2007, S. 298–302, besonders S. 300.

# **Erster Teil: Theoretische Positionierung und Analytisches Setting**

### III. Medienästhetische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle in der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen

Im ästhetisch-politischen Kontext der (liberal-)demokratischen Wir-Gestaltung stellt Jacques Rancière fest, dass Wir-Gefühle grundsätzlich mit dem sich unendlich wiederholend selbst widersprechenden Subjektivierungsprozess des Wir einhergehen.<sup>170</sup> Wir-Gefühle seien imaginär, zeitweilig, paradoxal und wandlungsfähig und sollen allerdings aus dem notwendigen Dissens zwischen dem neuen Einzelnen/Spezifischen und dem Gemeinsamen/Gemeinschaftlichen entstehen.<sup>171</sup> Liberal-demokratische Wir-Gefühle sind keine selbstverständlich vorausgesetzten sinnlichen Gegebenheiten, die wir a priori teilen, die automatisch „immer gleich“ aktualisiert werden und gar „alle identisch“ nachempfunden werden. Vielmehr sind sie *die unendlich neu zu erschaffenden und neu zu erfahrenden Sinnlichen* (d. i. die Sichtbaren, die Sagbaren, die Begreifbaren, die Urteilbaren und die Erkennbaren) *des Gemeinsamen*, die gerade aus der permanent von jedem Einzelnen/Fremden beteiligten gemeinsamen Re-/Neugestaltung unseres Gemeinsamen (d. i. unseres gemeinsamen Sinn-/Wert-/Moral-/Erfahrungshorizonts) in der ästhetisch-politischen Praxis,<sup>172</sup> u. a. „der sinnlichen Aufteilung des Gemeinsamen der Gemeinschaft“<sup>173</sup> (also, eines gemeinsamen *Sensoriums*<sup>174</sup>) hervorgehen.

In Anlehnung an Rancières spezifischen Demokratiebegriff<sup>175</sup> geht es in der vorliegenden Arbeit in erster Linie darum, wie der einzelne Film in das Gemeinsame eingreift und es re-/neugestaltet. Im Folgenden wird aus der medienästhetischen Perspektive auseinandergesetzt, inwiefern das Gemeinsame gerade in der kinematografischen Kommunikation re-

---

<sup>170</sup> „What is a process of subjectivization? It is the formation of a one that is not a self but is the relation of a self to an other. [...] [A] subject is an outsider or, more an *in-between*.“ In: Rancière: Politics, Identification, and Subjectivization. A. a. O. S. 60–61.

<sup>171</sup> „Kunst stellt Fiktionen oder Dissens her, indem sie jene Formen für sich beansprucht, die den gemeinsamen sinnlichen Raum aufteilen und die die Bezüge zwischen dem Aktiven und Passiven, dem Einzelnen und Gemeinsamen, Schein und Wirklichkeit, also die Zeit-Räume des Theaters, des Films, des Museums oder der gelesenen Seite, neu anordnen. Sie stellt damit Formen der Neugestaltung von Erfahrung her – jenes Terrain, auf dem Formen der politischen Subjektwerdung entstehen können, die selbst wiederum die gemeinsame Erfahrung neu gestalten und neue künstlerische Dissens hervor-rufen.“ In: Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: Ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b\_book Verlag, 2006, S. 75–100, hier S. 89–90.

<sup>172</sup> „Die politische „Stimme“ [...] eines „Wir“ [...] bildet sich durch die Neuordnung der sinnlichen Erfahrung eines „ich“ [...]“ A. a. O. S. 82.

<sup>173</sup> In: Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. A. a. O. S. 34

<sup>174</sup> „Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raumzeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder in-der-Mitte-Seins festgelegt werden. Kunst ist dadurch politisch, dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt, und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht.“ In: Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. A. a. O. S. 77.

<sup>175</sup> „Democracy is the community of sharing, in both senses of the term: a membership in a single world which can only be expressed in adversarial terms, and a coming together which can only occur in conflict. To postulate a world of shared meaning is always transgressive.“ In: Rancière: The Uses of Democracy. A. a. O. S. 49.

/neugeordnet wird und auf welche medienästhetische Weise Wir-Gefühle überhaupt darin und daraus aktualisiert werden können. Die kinematografisch realisierten Wir-Gefühle, von denen im Folgenden die Rede ist, sind weder ein künstlerisches Mittel zum polizeilichen und ideologischen Zweck der (Kultur-)Politik der bestimmten Gemeinschaft/Gesellschaft, noch ein unhinterfragbares moralisches/ethisches Ziel des einzelnen Films für den absoluten Konsens in der bestehenden Sozialordnung.<sup>176</sup> Sie sind unendlich wiederholt erneuernde Momente der *Manifestation* sowie auch der *(Selbst-)Bestätigung* und der *(Selbst-)Demonstration unseres eigenen Gemeinsamen*, das permanent in der kinematografischen Kommunikation (re-/neu)gestaltet werden kann.

Um diese kinematografisch realisierten Wir-Gefühle im medien- und filmwissenschaftlichen Kontext weiter theoretisch zu entwickeln, werden die medienspezifischen Gestaltungsformen für den Sinn des Gemeinsamen ausgeführt. In bisherigen medien- und filmwissenschaftlichen Forschungen werden Wir-Gefühle überwiegend als ein „selbstverständliches“ Ergebnis eines a priori vorhandenen Moralbewusstseins der einzelnen Zuschauer,<sup>177</sup> als ein ethisches/moralisches Mittel zum Zweck für die „bessere“ Sozialität<sup>178</sup>, oder als eine moralische Idee bzw. ein moralisch/ethisch erstrebtes Ziel für die „widerspruchslose“ Einheit des Humanen oder des „indisputablen“ Konsenses durch eindeutige Figurationen der moralisch Schlechten und Schuldigen<sup>179</sup> diskutiert. Wir-Gefühle werden danach einfach durch die „moralisch-richtig“ ausgewählten spezifischen (Bilder-) Inhalte in jeder einzelnen Zuschauerrezeption „problemlos“ aktiviert und *könnten* und *sollten* gar jederzeit „immer gleich“ und „kulturübergreifend“ gestiftet werden.

Vor diesem Hintergrund wird zunächst der aktuelle medien- und filmwissenschaftliche Forschungsstand zu Wir-Gefühlen im Kontext der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen zusammengeführt (III.1.), wobei auch der heutige Stand der medien- und filmwissenschaftlichen Emotionsforschung sichtbar wird. Folglich werden Wir-Gefühle in Anlehnung an

---

<sup>176</sup> Vgl. Rancière: Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik. A. a.O.

<sup>177</sup> Vgl. Noël Carroll: Movies, the Moral Emotions, and Sympathy. In: *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, 2010, S. 1–19.

<sup>178</sup> Vgl. Jane Stadler: *Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative, Film, and Ethics*. London: Continuum, 2008. Stadler erhebt den sensiblen Umgang mit den Anderen und auf die Anderen affektiv zu reagieren zu der wichtigen ethischen Funktion des Kinos, da es den einzelnen Zuschauer in der eigenen Filmerfahrung üben lässt, sich mit den Anderen (Figuren und Umwelt in filmischen Bildern) in Beziehung zu setzen und zu binden.

<sup>179</sup> Vgl. Ward E. Jones, Samantha Vice (Hrsg.): *Ethics at the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2011; Jinhee Choi, Matthias Frey (Hrsg.): *Cine-Ethics. Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. New York, London: Routledge, 2014.

das Kappelhoffs Konzept der kinematografischen Affektpoetik<sup>180</sup> explizit als der kultur- und geschichtsspezifisch gestaltende (konkretisierende und qualifizierende) (Gemein-)Sinn des Gemeinsamen weiterentwickelt, der insbesondere im medienspezifisch organisierten interaffektiven Kommunikationsprozess zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und dem Zuschauer(-körper)n immer wieder neu rekonstruiert wird. In diesem gemeinsamen Gestaltungs-/Erfahrungsprozess des Gemeinsamen verwandelt der einzelne Zuschauer(-körper) sich auch qualitativ anders, sodass wir möglicherweise zusammen – *in* und *aus* diesem gemeinsam gestalteten rhythmischen Prozess der Filmerfahrung – den qualitativ erweiterten bzw. erneuerten gemeinsamen Sinn-/Wert-/Moral-/Erfahrungshorizont haben/teilen könnten. Wir-Gefühle operieren dabei in zweifacher Hinsicht: zum einen als das von einzelnen Zuschauer(-körper)n *selbstempfundene Wir-Bild*, das sich gerade im relationalen Verhältnis der einzelnen Zuschauer(-körper) zu den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern des imaginären Wir als kultur- und geschichtsspezifisch konkretisierter (Gemein-)Sinn des Gemeinsamen realisiert. Zum anderen tritt es auf als ein *affektorientiert realisierter, aktiver (Handlungs-)Impuls des einzelnen Zuschauer(-körper)s*, sich das Gemeinsame in der (Sozial-)Praxis anzueignen, zu erfahren und zu erneuern. (III.2.) Und schließlich werden audiovisuelle Affizierungsstrategien für den (Gemein-)Sinn für das Gemeinsame (*Sense of Commonality*) aufgestellt. (III.3.) Sie entsprechen vor allem drei verschiedenen Gestaltungsformen des Gemeinsamen, die wesentlich in Liebesfilmen der Jahre 1950–1961 in der BRD und ROK wirksam sind.

### III.1. Wir-Gefühle als Subjektivierungseffekt im Gemeinsam-Werden

Bislang wurden Wir-Gefühle in film- und medienwissenschaftlichen Untersuchungen überwiegend in der kognitivistisch orientierten Filmtheorie aus moralischer/ethischer Sicht unter Mitleid, Empathie und Sympathie diskutiert.<sup>181</sup> Empathie und Sympathie sind hierbei als

---

<sup>180</sup> Den Begriff Affektpoetik entlehne ich von Kappelhoff, der aus dem altgriechischen Begriff *poiesis* (ποίησις „machen“, „kreativ/neu schaffen“) entwickelte. Affektpoetik meint nach ihm die kultur- und geschichtsspezifische Gestaltungsformen und -prozesse, die die interaffektiv zu organisierenden Zwischenräume und den kommunikativen Ablauf „kreativ-schöpferisch“ gestalten. Zwischenräume und der kommunikative Ablauf werden keineswegs nach bestimmten, unveränderlich vorgegebenen Prinzip homogenisiert und instrumentalisiert, sondern vielmehr als ein gemeinsamer Handlungsprozess neu *gemacht*, sodass ein möglicher gemeinsamer Sinn kommunikativ (= interaffektiv) gestalten wird und konkret als Zuschauererfahrungen erfahrbar wird. Vgl. Hermann Kappelhoff, Matthias Grotkopp: Historische Poetik des Films. In: Bernhard Groß und Thomas Morsch (Hrsg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer, 2018; Hermann Kappelhoff, Hauke Lehmann: Poetics of affect. In: Jan Slaby and Christian von Scheve (Hrsg.): Affective Societies. Key Concepts. London, New York: Routledge, 2019, S. 210–219.

<sup>181</sup> Vgl. Hans J. Wulff: Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: M. Brütsch, V. Hediger, U. von Keitz, A. Schneider, M. Tröhler (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren, 2005, S. 377–393; Murray Smith: Empathie und das erweiterte Denken. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hrsg.): Emotion-Empathie-Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung. Berlin: Vistas Verlag, 2008; Tonny Krijnen, Ed Tan: Reality TV as a moral Laboratory: A Dramaturgical analysis of The Golden Cage. In: Communications 34, 2009, S. 449–472; Tobias Scholz: Distanziertes Mitleid. Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen. Frankfurt am Main: Campus, 2012.

zwei Seiten einer Medaille der moralischen/ethischen Anteilnahme am Fremdverstehen und des moralischen/ethischen Verstehens/Fühlens der Fremderfahrung zu verstehen, was also thematisch in die funktional organisierte und normative Aufgabe des Kinos mündet.<sup>182</sup> Trotz der begrifflich engen Verwandtschaft zwischen Empathie und Sympathie hat man sich jedoch in der bisherigen filmwissenschaftlichen Forschung dahin geeinigt, dass Empathie *Identifikation mit den Gefühlen der Figur* heißt, also Gefühle der Figuren nachzuempfinden, und Sympathie vielmehr die aufgrund des moralischen Urteils erfolgte *Affinität zu der Figur* bedeutet. Empathie funktioniere als ein *verstehendes Mitfühlen* oder *mitfühlendes Verstehen* der Figur und Sympathie vielmehr als *gefühlsmäßige Zustimmung* zu Denken und Handeln der Figur. Empathie entstehe *durchs Teilen* der Erfahrung und der mentalen Zustände der Figur und Sympathie *durchs distanzierte Verstehen* der Fremderfahrung und fremder Psyche.<sup>183</sup> Aber diese charakterisierenden Merkmale schließen sich nicht komplett aus, sondern entwickeln sich vielmehr im gegenseitig bedingten und ergänzenden Zusammenspiel.<sup>184</sup>

Die kognitivistisch orientierte Filmtheorie untersucht Empathie und Sympathie insgesamt auf zwei Schwerpunkte hin, zum einen mit Blick auf das „moralische Urteil“ über Handlungen, Ereignisse oder moralischen Entscheidungen von Figuren (u. a. Carroll, Plantinga), sodass der Gemeinsinn („a shared moral sense“<sup>185</sup>) mithilfe der „spontan und automatisch“

---

<sup>182</sup> Vgl. Sarah Cooper: *Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. London: Legenda, 2006; Lisa Cartwright: *Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*. Durham, London: Duke University Press, 2008.

<sup>183</sup> Vgl. Malte Hagener, Ingrid Vendrell Ferran: Einleitung: Empathie im Film. In: Dies. (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript 2017, S. 7–30.

<sup>184</sup> Vgl. Murray Smith, einer der wichtigen Repräsentanten der kognitivistisch orientierten Filmtheorie zu Empathie und Sympathie, betont aber, dass Empathie allein für Aktivierung von Wir-Gefühlen nicht ausreichen würde, da sie nur „spontan und assoziierend“ erfolge. Empathie sei primäre Identifikation der Zuschauer mit den filmischen Figuren, die ohne räumlich-zeitliche Kontinuität der Narrativität und ohne kausal-logische Konsistenz des gesamten narrativen Systems eines ganzen Films stattfindet. Empathie sei vielmehr spontane und assoziative Ereignisse, die den kognitiven Verstehensprozess des Zuschauers verhelfen, zur Sympathie mit den filmischen Figuren und schließlich zu „vollständigen“ Wir-Gefühlen zu gelangen. Anhand der Analyse des sogenannten „structure of sympathy“ versucht Smith daher, Wir-Gefühle, anders als Empathie, die ausschließlich auf situatives Handeln ausgerichtet „spontan und assoziativ“ stattfindet, vielmehr im kontinuierlichen und logisch kohärenten System der Narrative zu besprechen. Als wichtige Mechanismen für Wir-Gefühle hebt er in diesem Zusammenhang zwei unterschiedliche Identifikationsprozesse hervor, und zwar „alignment (Sich-Anordnen der Zuschauer in die raumzeitliche Kontinuität und die kausal-logische Ordnung der filmischen Welt)“ und „allegiance (Verbundenheit – Treue/Loyalität der Zuschauer zu den Filmfiguren bzw. gemeinsames Zugehörigkeitsgefühl mit den Filmfiguren)“; „Alignment“ bedeute eine filmtechnisch und inszenatorisch ermöglichte Bindung (assoziatives Engagement an die narrative Welt) und „Allegiance“ die erst durch moralische Bewertung und Urteil der Zuschauer über Figuren begründete, also aus dem eigenen Denkprozess selbst entschiedene Bindung an die Figuren. Im „Alignment“ geht es daher immer wieder darum, Wir-Gefühle mit den Figuren einerseits mittels der raumzeitlichen Bindung („spatio-temporal attachment“ – die Kamera zeigt die Figuren in einer raumzeitlichen Kontinuität und bringt den Zuschauer genauso wie die Figuren in die gemeinsame raumzeitliche Koordination in der narrativen Welt) und andererseits mittels der psychologischen (affektiven und kognitiven) Nähe („subjective access“ durch voice-over Narration, point-of-view, Großaufnahmen) zu erzeugen, während es im „Allegiance“ vielmehr darum geht, den „selbstverständlich, intuitiv und fast unbewusst („almost as a ‚six sense‘“, S. 100)“ ablaufenden Kognitions-/Affekt- und Urteilsprozess der Zuschauer auf Empirie basierend zu erfassen und zu begründen. Vgl. Murray Smith: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

<sup>185</sup> Carroll: *Movies, the Moral Emotions, and Sympathy*. A. a. O. Hier S. 17.

in einzelnen Zuschauern aktivierten (moralischen) Emotionen befürwortet, vergewissert und gar befördert werden kann,<sup>186</sup> und zum anderen mit Blick auf die „figurenbezogenen Emotionen“ (u. a. Smith, Gaut, Coplan), wie z. B. Emotionen *für* die Figuren (z. B. Angst oder Sorge um die Figuren), *über* die Figuren (z. B. Ärger oder Bewunderung für die Figuren) oder *mit* den Figuren (d. i. Nachempfinden oder synchronisierte Identifikation mit den Figuren oder mit der Kamera), sodass sich der einzelne Zuschauer mit den bestimmten „sympathischen“ Figuren besonders *verbunden* fühlt und durchaus Wir-Gefühle erfahren könnte.<sup>187</sup>

Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden dominanten Forschungsrichtungen innerhalb der kognitivistisch orientierten Filmtheorien liegt im Pro und Kontra der Identifikation in der Ausführung des kognitiven Verstehensprozesses der Zuschauer. Jene Forschungsrichtung negiert von vornherein den kinematografischen Identifikationsprozess und ordnet den einzelnen Zuschauer als einen „außenstehenden“ Beobachter ein, der zwar auf fiktionales Geschehen reagiert, aber letztendlich gemäß des universell geltenden und gar ausnahmslos zum Konsens bringenden Gemeinsinns (commonsense) die Handlungen, Ereignisse und Figuren im Film *emotional* (= *kognitiv*)<sup>188</sup> bewertet und moralisch urteilt. Dagegen stellt letztere Forschungsrichtung den Identifikationsprozess mit den Figuren fest, indem sich der Zuschauer mithilfe der filmisch „simulierten“ Blick-Inszenierung *in* die fiktionale Situation bzw. *in* eine filmische Figur hineinversetzt und sogar *das Gleiche* empfinden könnte wie die Figur. Mittlerweile entwickeln sie sich in zwei Richtungen: Erstens

---

<sup>186</sup> Vgl. Noël Carroll: On Ties that Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions. In: William Irwin, Jorge J. E. Gracia (Hrsg.): *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield 2007, S. 89–116; Carroll: *Movies, the Moral Emotions, and Sympathy*. A. a. O.; Noël Carroll: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988; Carl Plantinga: *Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism*. In: Richard Allen, Murray Smith (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1997; Carl Plantinga: „I Followed the Rules, and They All Loved You More“: Moral Judgement and Attitudes toward Fictional Characters in Film. In: *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, 2010, Vol. 34, Issue 1, 2010, S. 34–51. Carroll spricht von einem Konsens erzielenden Unterhaltungskino und bezeichnet moralische Domänen wie Wohlstand, Gerechtigkeit, gesellschaftliche Ordnung und Ehrlichkeit als dramaturgische Standardthemen, die Emotionen im breiten Massenpublikum hervorrufen. Moral sei ein bequemes Bindungsmittel, so dass sich die breite Masse zustimmend unter einem geteilten Moralbewusstsein vereinigt.

<sup>187</sup> Vgl. Murray Smith: *Engaging Characters*. A. a. O.; Berys Gaut: *Identification and Emotion in Narrative Film*. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1999, S. 200–216; Amy Coplan: *Empathy and Character Engagement*. In: Paisley Livingston, Carl Plantinga (Hrsg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Abingdon: Routledge, 2009, S. 97–110.

<sup>188</sup> Anders als David Bordwell, der Repräsentant der kognitivistisch orientierenden Filmtheorie, der die Rolle der Emotionen zum Verstehen der filmischen Narrationen vernachlässigt, hebt Carroll aber erst mal die Gleichwertigkeit der Emotionen an der Seite der Kognition innerhalb der kognitivistisch orientierten Filmwissenschaft hervor. Emotionen seien zum einen Ergebnisse des kognitiven moralischen Urteilsprozesses der Zuschauer über Figuren, Situationen und Handlungen im Film zum Zweck des „effektiven (richtigen und besseren)“ Verstehens der Narrative; zum anderen nehmen die durch den Film evozierten Emotionen selbst eine moralische Funktion ein. Vgl. Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

erklären und erfassen sie universelle Mechanismen des Mitfühlens, also jenes, was Kognitivisten unter Universalie verstehen,<sup>189</sup> wie z. B. evolutionsbiologische Emotionsmodelle (nach Darwin<sup>190</sup>), Gesichtsausdruck von Basisemotionen (nach Ekman<sup>191</sup>) oder Neuro- und Evolutionspsychologie (nach Damasio<sup>192</sup>).<sup>193</sup> Zum anderen ist es ein Vorstoß in die kognitivpsychologische Diskussion des Fremdverstehens („mindreading“) durch filmische Illusion, Simulation und Fiktion, wobei wir als Zuschauer die Einsichten, Wünsche und Gefühle der Figuren erst durch filmisch „simulierte“ Inszenierung ihrer Perspektiven nachfühlen können.<sup>194</sup>

Die gesamte Diskussion in der kognitivistisch orientierten Filmtheorie kreist bis heute immer wieder darum, dass jeder Zuschauer erstens anhand des jeweils geltenden Gemeinsinns

---

<sup>189</sup> Vgl. In der Kritik an den insbesondere in den 1990ern dominanten filmwissenschaftlichen Methoden wie Kulturwissenschaft, kritischer Theorie, Psychoanalyse, Theorie der Postmoderne und des Postkolonialismus stellt Bordwell fest, dass „comparative narratology, cognitive psychology, Darwinian theoretical programs, network theory and other progressive trends in the human sciences“ (S. 6) durchaus als auf Empirie und Rationalität basierte „reliable knowledge“ (S. 4) gelten sollen, denn „[s]omething like commonsense reasoning or folk causality is likely to be the plausible candidate.“ (S. 88) David Bordwell: *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

<sup>190</sup> Vgl. Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009 (Urspr. 1872).

<sup>191</sup> Vgl. Paul Ekman.: *Universals and cultural differences in facial expression of emotion*. In: Cole, J. (Hrsg.): *Nebraska Symposium on Motivation*. 1971, Vol. 19, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, S. 207–282; Paul Ekman: *Emotions Revealed*. New York: Holt, 2003. Paul Ekman stellt sieben Basisemotionen – Fröhlichkeit, Wut, Ekel, Furcht, Verachtung, Traurigkeit und Überraschung – fest, die kulturübergreifend universal bei allen Menschen in gleicher Weise ausgedrückt und erkannt/gelesen werden. Seiner Ansicht nach werden Gesichtsausdrücke nicht kulturell erlernt, sondern sind biologisch genetisch bedingt. Er bestimmt dementsprechend die universalen Komponenten der emotionalen Expressivität durch Gesichtsausdrücke und verweist anhand seiner kulturvergleichenden Untersuchung auf die universal lesbaren Muster der Gesichtsausdrücke. Er stellt somit eine globale und interkulturelle semiotische Form der Mimik fest, die von allen Menschen kulturübergreifend in gleicher Weise erkannt und ausgedrückt wird. Aber seine Theorie scheint problematisch, weil er hauptsächlich von den statischen Ausdrucksmustern des Gesichts in unveränderlichen Photographien redet und den dynamischen Prozess sich entfaltender und veränderlicher Emotionen oder Stimmungen ausklammert. Zudem wird seine Theorie in der aktuellen Emotionsforschung angesichts der Komplexität der Emotionen kritisiert, da es grundsätzlich schwer ist, die fundamental reinen Basisemotionen empirisch separat zu erforschen. Kulturanthropologen und -Psychologen wie E.-M. Engelen u. a. argumentieren, dass Emotionen prinzipiell komplex sind und im sozialkulturellen Kontext entstehen, da sogar die Basisemotionen wie Freude und Angst kulturell unterschiedlich geformt seien und Emotionen immer unerlässlich in sozial und kulturell vermittelten Formen und Kontexten zu erfahren seien. Vgl. E.-M. Engelen u. a.: *Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook*. In: Birgitt Röttger-Rössler, Hans J. Markowitsch (Hrsg.): *Emotions as Bio-cultural Processes*. New York: Springer, 2009, S. 23–53.

<sup>192</sup> Vgl. Antonio R. Damasio: *Descartes Irrtum*. A. a. O. (Org. 1994); Antonio Damasio: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Pantheon Books, 1999; Antonio R. Damasio: *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. Berlin: List, 2005 (Org. 2003).

<sup>193</sup> Vgl. Carl Plantinga: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: Carl Plantinga, Greg. M. Smith (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999, S. 239–255; Ed Tan: *Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film*. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Alexander Schneider, Margit Tröhler, Ursula von Keith (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren Verlag, 2005, S. 265–288; Murray Smith: *Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution*. In: M. Brütsch, V. Hediger, A. Schneider, M. Tröhler, U. von Keith (Hrsg.): *Kinogefühle*. A. a. O. S. 289–312; Torben Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

<sup>194</sup> Vgl. Gregory Currie: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; Gregory Currie: *Film, Reality, and Illusion*. In: David Bordwell, Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, S. 325–344; Susan Feagin: *Imagining emotions and appreciating fiction*. In: Mette Hjort, Sue Laver (Hrsg.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997, S. 50–62; Gregory Currie, Ian Ravenscroft: *Reactive Minds*. Oxford: Clarendon Press 2002; Alvin I. Goldman: *Simulating Minds. The Philosophy, psychology, and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford University Press, 2006.

(commonsense) stets wiederholt „selbstverständlich und einstimmig“ verstehen kann; zweitens, durch eigene „mentale Simulation“ des Gehirns an Stelle fiktionaler Figuren imaginieren – denken und fühlen – kann; und drittens, *trotz* der durch „diegetische Illusion“ hergestellten Glaubwürdigkeit in der Fiktionswelt „autonom – kognitiv und selbstständig“ verstehen und denken kann. Aus der basalen Kritik an der psychoanalytisch (insbesondere nach Lacan) orientierten Filmtheorie, z. B. der Apparatustheorie, stellt die kognitivistisch orientierte Filmtheorie die allgemeine „kognitive und motivationale Fähigkeit“ des Menschen in den Vordergrund, der sich als ein „aufrichtiges und autonomes“ Subjekt nicht täuschen und manipulieren lässt. Anders als der „illusionäre“ Subjektivierungseffekt der einzelnen Zuschauer<sup>195</sup> (*als ob er/sie* „eine Art transzendentes Subjekt“<sup>196</sup> wäre), den Jean-Louis Baudry und Christian Metz vom kinematografischen Apparat – Kamera(-perspektive), bewegte Bilder auf Leinwand, (unsichtbarer) Projektor und fester Sitzplatz der (inaktiven) Zuschauer – manipulierbar gesehen haben,<sup>197</sup> ist der Zuschauer bei der kognitivistisch orientierten Filmtheorie von vornherein als ein autonomes Subjekt vorausgesetzt, das immer wieder mit dem kategorischen Urteil und dem klaren Menschenverstand aktiv an der Bedeutungskonstruktion der filmischen Narration teilnimmt.<sup>198</sup> Trotz ihrer ursprünglichen Betonung der objektiven und präzisen Informationsverarbeitung von empirischen Fakten stützen sie sich aber zu schnell auf die universell gültige Proto-Prädisposition des Verstehens und gar auf die post-metaphysische Intuition des angeborenen Gehirnvermögens des Menschen, um die sich selbst durchsichtige Logik des Deutungssystems wiederzugeben.

Bei der kognitivistisch orientierten Filmtheorie werden Wir-Gefühle entweder als das, was jeder einzelne Zuschauer aufgrund des Gemeinnsinns *gleich fühlt*, oder als das, was der einzelne Zuschauer gemeinsam (identisch oder nicht) *mit den filmischen Figuren mitfühlt*, verstanden. Wir-Gefühle gelten dabei als kausal-logische Folge des „unbewusst“ ablauf-

---

<sup>195</sup> Vgl. Baudry schreibt: „*simulation could be applied to states or subject effects before being directed toward the reproduction of the real.* [...] [T]he key to the impression of reality has been sought in the structuring of image and movement, in complete ignorance of the fact that the impression of reality is dependent first of all in a subject effect and that it might be necessary to examine the position of the subject facing the image in order to determine the *raison d'être* for the cinema effect.“ In: Jean-Louis Baudry: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986 (Org. 1975), S. 299–318, hier S. 312.

<sup>196</sup> Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Novus Publikationen, 2000 (Org. 1977), S. 49.

<sup>197</sup> Vgl. Jean-Louis Baudry: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986 (Org. 1970), S. 286–298; Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible*. In: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hrsg.): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980, S. 121–142.

<sup>198</sup> Vgl. David Bordwell: *Making Meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

fenden Kognitionsprozesses des einzelnen Zuschauers, der zum einen aus dem gemeinsam/gemeinschaftlich übereinstimmenden Moralbewusstsein unter den einzelnen Zuschauern und zum anderen aus der aktiven Zustimmung des einzelnen Zuschauers zur moralischen Haltung und Einstellung von Figuren im Film („shared moral commitments with th[e] character“<sup>199</sup>) hervorgeht. Aufgrund des *universell vorgegebenen* und wiederholt *functional stabilisierten* gemeinschaftlichen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizonts sind Wir-Gefühle in der kognitivistisch orientierten Filmtheorie weniger als ein sinnlich-materiell konfigurierendes gemeinsames Phänomen der Zuschauer(-körper) in der Filmerfahrung, sondern vielmehr als ein pauschal homogenisierendes, also in jedem einzelnen unserer kognitiven Verarbeitungsprozesse bedingtes, zu bedienendes und zu affirmierendes *Apriori* gedacht, das unsere affektive und kognitive Wahrnehmung steuert und bestimmt. Hierbei funktionieren Emotionen nur noch als spontan und automatisch von filmischen Inhalten getriggertes Response, das den Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont „unveränderlich“ vergegenwärtigt, „zweifellos“ bedient und „widerspruchslos“ geteilt und affirmiert wird.<sup>200</sup> Schließlich sind die systematisch durch narrative Strukturen aktivierten und organisierten Emotionen nur noch die automatisierten Mittel, den gemeinschaftlichen Moral-/Wert-/Erfahrungshorizont „selbstverständlich“ zu bestätigen, zu stabilisieren und zu verfestigen, und niemals ästhetisch-politisch in Frage zu stellen, zu erweitern oder zu korrigieren.<sup>201</sup>

Das kognitivistisch orientierte Zuschauermodell lässt sich insgesamt schwer erklären, wie uns, also die einzelnen Zuschauer, die kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder ästhetisch-politisch affizieren, bewegen und mobilisieren können, sodass der kollektive Subjektivierungsprozess, also das unendlich erneut zu gestaltende Wir-Werden, überhaupt stattfinden kann. Zudem ist es vor allem in der kognitivistisch orientierten Filmtheorie bislang gescheitert, den dynamischen und wechselseitig interagierenden, „dissensuellen“ Kommunikationsprozess zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n und zugleich den in diesem gemeinsamen Kommunikationsprozess rea-

---

<sup>199</sup> Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996, S. 116.

<sup>200</sup> Die spontan und automatisch aktivierte emotionale Response als Ergebnis situationsgebundener kognitiver Einschätzung (*appraisal*) und Bewertung (*evaluation*) zu sehen, wie die kognitivistisch orientierten Filmtheorie es praktizieren, geht im Grunde aus der sogenannten Appraisal-Theorie hervor, die in den 1970ern erstmals vom Kognitivpsychologen Richard Lazarus initiiert wurde. Sie dient einem strikt einheitlich strukturierenden Erklärungsmodell, wobei Emotionen nach der kausalen und teleologischen Logik systematisch als naturhafte Reaktionsform von äußeren Situationen und Objekte gedacht werden. Vgl. Richard S. Lazarus, James R. Averill, Edward M. Opton, Jr.: *Towards a Cognitive Theory of Emotion*. In: Magda B. Arnold (Hrsg.): *Feelings and Emotions. The Loyola Symposium*. New York, London: Academic Press, 1970, S. 207–232; Klaus R. Scherer, Angela Schorr, Tom Johnstone (Hrsg.): *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

<sup>201</sup> Vgl. Ed Tan: *Emotion and The Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

lisierten Verwandlungsprozess der Zuschauer(-körper) zu denken. Der permanent ohne Kritik angenommene „homogene, invariable und widerspruchlos funktionierende“ gemeinschaftliche Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont ist dabei nur noch reglementiert: Wir *bleiben* immer wieder nur *gleich*.

Bislang in der Filmwissenschaft sind Wir-Gefühle im Sinne des ästhetisch-politischen Subjektivierungseffekts des Wir nicht ausreichend diskutiert, da das Wir längst a priori als in der Geschichte und auch in der Sprache festgelegt gesehen wird. Der Subjektivierungsprozess des Kollektiven wird, anders als der Subjektivierungsprozess des einzelnen Zuschauers, also des Ich, Du, Er/Sie, der innerhalb der angelsächsischen filmwissenschaftlichen Forschungen unter dem Begriff der sogenannten Zuschauertheorie diskutiert wurde,<sup>202</sup> meistens in der Tradition der kritischen Theorie oder der Massenpsychologie – insbesondere nach Kracauers Caligari-Buch – missbilligt. Außerdem wird der Subjektivierungsprozess des Kollektiven im Kontext der strukturalistisch entwickelten Forschungsrichtungen wie semiotischer Filmtheorie oder kulturwissenschaftlich orientiertes Regional-/Nationalkinos mit einem selbstverständlich in der gemeinsamen Sprache inbegriffenen Äußerungssubjekt oder mit einer ungeniert vordefinierten Identität gleichgestellt, die letztendlich nur noch auf fundamental und ursprünglich ausgehende Kollektiven wie z. B. Rasse, Sex oder Nationalität zurückgeht.<sup>203</sup> Zudem entwickelt sich die filmwissenschaftliche Subjektdebatte, bislang ohne weitere Ausdifferenzierung zwischen dem Kollektiven und dem Individuellen, jedoch weiterhin aus der psychoanalytischen, ideologiekritischen, kognitivistischen und poststrukturalistischen Perspektive in jene Richtung, „Objekte und Subjekte, die man außerhalb von uns kennt und die man nur aus Erfahrung, durch Wissenschaft oder Gewohnheit erkennt“<sup>204</sup> einzuordnen, zu kategorisieren und ihre Existenz zu behaupten.<sup>205</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es für die weitere filmwissenschaftliche Forschung zu Wir-Gefühlen notwendig, die kollektive Subjektivität, also Wir-Subjektivität mit einer anderen Annahme neu zu denken. Man soll zunächst davon ausgehen, dass die kollektive Subjektivität keineswegs fundamental und unveränderlich vorgegeben ist, sodass sie nur bestätigt und

---

<sup>202</sup> Vgl. Linda Williams (Hrsg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994; Francesco Casetti: *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998; Janet Staiger: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York and London: New York University Press, 2000.

<sup>203</sup> Vgl. Elsaesser: *Primary Identification and the Historical Subject*. A. a. O.

<sup>204</sup> Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*. A. a. O. S. 375.

<sup>205</sup> Vgl. Judith Mayne: *Paradoxes of Spectatorship*. In: Linda Williams (Hrsg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. A. a. O. S. 155–183; Pribram: *Spectatorship and Subjectivity*. A. a. O.

affirmiert wird und werden soll. Auch wird sie nicht nur transzendental außerhalb des historischen Materialismus aufgestellt, sodass sie sich von der kontinuierlich und immanent entwickelten eigenen Geschichte trennt und gar ausschließlich nur souverän und exklusiv hält. Sie wird ebenfalls nicht einfach nach der Beendigung eines bestimmten geschichtlichen Prozesses nachträglich – zwangsläufig jedoch arbiträr und totalitär – etikettiert. Dagegen ist für die weitere Forschung hervorzuheben, dass die kollektive Subjektivität permanent in unserem gemeinsamen Wir-Werden „spontan und kontingent“ und „pluralistisch und singulär“ rekonfiguriert wird. So ist insbesondere an dieser Stelle zu fragen, auf welche Weise konkret die kollektive Subjektivität im Kino stets wiederholt erschafft und erneuert wird und von einzelnen Zuschauern überhaupt als Wir-Gefühle erfahren wird.

Die vorliegende Arbeit stellt die ästhetisch-politische Operationalisierbarkeit der kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder im Subjektivierungsprozess des Kollektiven in den Vordergrund, wie Félix Guattari in seinem Buch *Chaosmosis* dem permanent kreativ-schöpferisch erneuerten Subjektivierungsprozess des Kollektiven („collective subjectivation“<sup>206</sup>) den „ethiko-ästhetischen (ethico-aesthetic)“ Akt der Poetik zuschreibt.<sup>207</sup> Der ethiko-ästhetische Akt der Poetik heißt bei Guattari nichts anderes als die sich vielfach ereignende Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen in der sogenannten Immanenzebene,<sup>208</sup> wobei die kollektive Subjektivität in stets wiederholt erneuerten Bezug auf den hier und jetzt gültigen gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont „spontan und kontingent“ im Hier und Jetzt, also in einem „gemeinschaftlich existierenden“ und zugleich „gemeinsam teilnehmenden“ Sozial-/Kommunikationsprozess, mittels der gemeinsamen Verständigungs-/Ausdrucks-mittel wie „the large-scale social machines of language and the mass media“<sup>209</sup> erschaffen

---

<sup>206</sup> Félix Guattari: *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University press, 1992, S. 6.

<sup>207</sup> „[P]oetry today might have more to teach us“ A. a. O. S. 21.

<sup>208</sup> Guattari verwendet den Begriff Immanenzebene zusammen mit Deleuze im Sinne des sozialen Gefüges bzw. des Gesellschaftsmilieus, in dem die relationalen Sozial-/Kommunikationsprozesse stattfinden und das die relationalen Sozial-/Kommunikationsprozesse prägt. Sie unterscheiden die Immanenzebene strikt von der unveränderlich verfestigten, wesensmäßig essenziell und universell innewohnenden, hierarchisch und totalitär vorbestimmten Einheit, die unseren gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont komplett ohne Widersprüche verwaltet und befestigt. Immanenzebene ist vielmehr eine einzelne „mögliche“ temporäre Konsistenzebene von voneinander geschiedenen, aber im Lauf der Zeit übereinanderschichteten und vielfältig gekrümmten Immanenzebene(n), die sich ohne Ende offen transformieren und insgesamt wie eine stratigraphische Ordnung von Überlagerungen entwickeln. Für Guattari und Deleuze ist das Immanenz-Werden nichts anders als das Gemeinsam-Werden, das nicht aus der Perspektive von vorher und nachher, wie die Abfolge von Systemen, sondern im Sinne des unendlichen Werdens, also der Koexistenz von vielfach übereinanderschichteten diversen (Konsistenz-)Ebenen und sogar ihrer gemeinsamen Transformierungen wie ihrer Vermengungen, ihrer Krümmungen, ihrer Rückkoppelungen, ihrer Wucherungen, ihrer Verbindungen, ihrer Überschneidungen usw. gedacht wird. Siehe das 2. Kapitel: Die Immanenzebene in Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* A. a. O. S. 42–69.

<sup>209</sup> Guattari: *Chaosmosis*. A. a. O. S. 9.

wird. Bilder und diverse mediale, technische und linguistische Ausdrucksformen seien hierbei „new materials of subjectivity“,<sup>210</sup> um neue Modalitäten der Wir-Subjektivität in unserem permanenten Gemeinsam-Werden zu erfinden.<sup>211</sup> Er schreibt:

„The important thing here is not only the confrontation with a new material of expression, but the constitution of complexes of subjectivation: multiple exchanges between individual-group-machine. These complexes actually offer people diverse possibilities for recomposing their existential corporeality, to get out of their repetitive impasses and, in a certain way, to resingularise themselves. [...] not issuing from ready-made dimensions of subjectivity crystallised into structural complexes, but from a creation which itself indicates a kind of aesthetic paradigm. One creates new modalities of subjectivity in the same way that an artist creates new forms from the palette.“<sup>212</sup>

Anhand Guattaris Auffassung ist besonders hervorzuheben, dass die Wir-Subjektivität nichts anderes als ein ästhetisch-politisch realisierter und realisierender Subjektivierungseffekt ist, der durchaus erst in der „interaffektiven“ kinematografischen Kommunikation konfiguriert wird, und dessen Wirksamkeit sinnlich-materiell *als Wir-Gefühle* erfahrbar wird.<sup>213</sup>

Das Gemeinsam-Werden<sup>214</sup> nach Deleuze und Guattari hat nichts mit einem Ähnlich- und Gleichwerden zu tun: „Ein Werden ist keine Entsprechung von Beziehungen. Aber ebenso wenig ist es eine Ähnlichkeit, eine Imitation oder gar eine Identifikation.“<sup>215</sup> Das (Gemeinsam-)Werden sei vielmehr, *die gemeinsamen Werdensblöcke*<sup>216</sup>, die wir unendlich oft von uns selbst erschaffen und fabrizieren, und keineswegs ein essenzielles, unveränderlich tradierendes Phantasma vom Wir, das wir reproduzieren. Die Werdensblöcke sollen dagegen in zweifacher Hinsicht gemeinsam operieren: zum einen als Koexistieren im Gemeinsam-Werden und zum anderen als wechselseitiges Einfangen und Interagieren auf einer temporären gemeinsamen (Dialogs-)Ebene. Die Werdensblöcke sind nichts anderes als die einzelnen, divergenten, „singulären“, „beweglichen“ und „nicht determinierten“ offenen Kommunikationsprozesse, die sich permanent „spontan und kontingent“ im unendlichen Gemeinsam-Werden ereignen, und in denen ein gewisser Sinn (= Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit

---

<sup>210</sup> A. a. O. S. 133.

<sup>211</sup> Vgl. „[P]articipation“, a collective subjectivity investing a certain type of object, and putting itself in the position of an existential group nucleus. In studies on new forms of art (like Deleuze's on cinema) we will see, for example, movement-images and time-images constituting the seeds of the production of subjectivity. We are not in the presence of a passively representative image, but of a vector of subjectivation.“ A. a. O. S. 25–26.

<sup>212</sup> A. a. O. S. 7.

<sup>213</sup> Vgl. In Anlehnung an Daniel Sterns „The Interpersonal World of the Infant“ spricht Guattari von den frühen Erfahrungen des Kindes, die das Gefühl von sich selbst und von anderen schwer unterscheiden können. Die Wir-Subjektivität entstehe aus dem Wechselspiel zwischen „sharable affects“ und „non-sharable affects“. In: Guattari: Chaosmosis. A. a. O. S. 6.

<sup>214</sup> Deleuze und Guattari erläutern das Kollektiv-Werden bzw. das Gemeinsam-Werden anhand des Beispiels des Frau-Werdens. „Frau“ im Sinne eines möglichen Kollektives sei nicht durch die vorgegebene Kategorie oder vorbestimmte Merkmale definiert, sondern permanent von einzelnen Singulären im spezifischen Verhältnis zum Gemeinsamen erneuert, erweitert und modelliert. „Frau“ sei nicht, was man imitiert oder dem man entspricht, sondern „in verschiedenen Arten des Frau-Werdens“ selbst, „in dem, was uns plötzlich ergreift und uns werden lässt, eine *Nachbarschaft*, eine *Ununterscheidbarkeit*“. (S. 380) In: Deleuze und Guattari: Tausend Plateaus. A. a. O.

<sup>215</sup> A. a. O. S. 324.

<sup>216</sup> Vgl. „Alles Werden ist ein Block der Koexistenz“. A. a. O. S. 398.

und Richtung) des Gemeinsamen erschafft und überhaupt erfahrbar wird.

Die kinematografische Kommunikation gilt für Deleuze und Guattari grundsätzlich als die kollektive und kreativ-schöpferische Maschinerie für die unendlichen Subjektivierungsprozesse par excellence. Sie erschafft die diversen gemeinsamen Werdensblöcke in einem „gemeinsam existierenden“ und „gemeinsam interagierenden“ (Dialog-/Kommunikations-)Prozess zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n und macht die eigene kollektive Subjektivität, also die Wir-Subjektivität, gerade in solchen „dynamischen“ interaffektiven Prozessen *als einen Subjektivierungseffekt* erfahrbar. Und diesen kinematografischen Kommunikationsprozess stellt Deleuze explizit als *ein Werden mit der gewissen autopoietisch entwickelten (Bewegungs-)Richtung*<sup>217</sup> fest, das nicht lediglich von den Objekten wie repräsentierten Bilder(-inhalten) und auch nicht von den niemals affiziert werdenden (Zuschauer-)Subjekten, sondern vielmehr in einem wechselseitig interagierenden, relationalen Prozess zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n an sich selbst realisiert wird.<sup>218</sup>

So unterscheidet sich die unendlich neu zu konfigurierende Subjektivität im kinematografischen Prozess nach Deleuze und Guattari strikt von bisherigen filmwissenschaftlichen Perspektiven zum widerspruchlos und geschichtslos determinierten Subjekt (des Strukturalismus), dem selbstverständlich im Äußerungsakt automatisierten Subjekt (der Semiotik), dem imaginären Subjekt (der Psychoanalyse), dem unendlich dividierenden einzelnen/individuellen Subjekt (der Postmoderne) und dem autonomen Subjekt (der Kognitionswissenschaft). Die kollektive Subjektivität bei Deleuze und Guattari schließt aber die oben genannten verschiedenen Modi der Subjekte nicht komplett aus, sondern fasst sie gerade im kinematografischen Kommunikationsprozess zusammen. Im Lauf der Zeit werden sie mal als ein von einem bestimmten Gefüge verwirklichtes und geprägtes Subjekt, mal als ein in ein bestimmtes Gefüge eingehendes Subjekt, als ein maschinelles Äußerungssubjekt im bestimmten etablierten bzw. stabilisierten Gefüge, als ein imaginär zu entwerfendes Sub-

---

<sup>217</sup> Vgl. „[E]in Werden zwischen den beiden, mit eigener Richtung. Das ist das zweiseitige Einfangen [...]: nichts, was in der einen oder minder anderen steckt, selbst wenn das sich austauschen, sich vermischen sollte, sondern etwas, das zwischen den beiden ist, außerhalb ihrer, und das *in eine andere Richtung fließt*.“ [meine Hervorhebung, H.J.C.] In: Gilles Deleuze, Claire Parnet: Dialoge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 14.

<sup>218</sup> Vgl. „[...] Vereinigung vollzieht sich indes nicht bloß zwischen den beiden »Subjekten«; in jedem einzelnen verbinden sich mehrere Ströme und bilden einen Werdensblock, der sie beide mit sich führt“. In: Deleuze und Parnet: Dialoge. A. a. O. S. 109. Zumal schreibt Deleuze im Bewegungs-Bild: „[A]uf jeden Fall befreit er [der Film, H.J.C.] das Subjekt aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt, indem er die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung durch ein implizites Wissen und eine zweite Intentionalität ersetzt.“ In: Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989, S. 85.

jekt, als ein widersprüchlich gespaltenes Subjekt und mal als ein affektiv und kognitiv wahrnehmendes und denkendes Subjekt konfiguriert.

Im Kontext der mannigfaltigen, sich unendlich entfaltenden Subjektivierungsmodi stellen Deleuze und Guattari fest, dass der Subjektivierungsprozess des Kollektiven immer wieder im *doppelten Werden* erfolgen soll.<sup>219</sup> Es entwickle sich zum einen als das poetisch zu entwerfende Gemeinsam-Werden (*pluralistisches, widersprüchliches und singuläres Wir-Werden in uns*), das sich „spontan und kontingent“ und „kreativ und schöpferisch“ im relationalen Austausch-/Kommunikationsprozess zwischen den einzelnen Koexistierenden ereignet, und zum anderen als das unendlich autopoietisch aktualisierende Gemeinsam-Werden (*großes Wir-Werden*). Das Subjektivierungsmodell von Deleuze und Guattari ermöglicht, „eine Konsistenz zu erlangen, ohne das Unendliche zu verlieren“<sup>220</sup> und die Immanenzebene, die sowohl mit dem gemeinsamen/gemeinschaftlichen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont bzw. dem Dispositiv als auch mit dem koexistierenden Raum bzw. dem Territorium gleichzustellen ist, nicht nur einfach selbstverständlich vorauszusetzen, sich anzueignen und zu errichten, sondern permanent intrinsisch von sich selbst neu zu verformen, zu entwerfen und zu gründen.<sup>221</sup>

An dieser Stelle ist doch noch zu fragen, auf welcher Ebene und auf welche Weise Wir-Gefühle überhaupt in der kinematografischen Kommunikation realisiert werden können. Die Erklärungsmöglichkeit liegt meiner Ansicht nach darin, die *affektpoetisch zu gestaltenden* und *zu erfahrenden gemeinsamen Werdensblöcke* in den Vordergrund zu stellen.<sup>222</sup> Sie sind mit dem unendlich erneut hier und jetzt in der kinematografischen Kommunikation zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n zu gestaltenden und zu erfahrenden Gemeinsamen gleichgestellt, das sich „synergetisch“ *in einer Bewegung* („in an action – in a unity of movement“<sup>223</sup>) entwickelt und dessen Rhythmus wiederum den einzelnen, gerade in der kinematografischen Kommunikation koexistierenden, zugehörigen und teilnehmenden Zuschauer(-körper) mobilisiert und sich sogar in dieser intrinsisch erfolgten dynamischen Bewegung verwandeln lässt. Und Wir-Gefühle entstehen erst in der eigenen

---

<sup>219</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: Was ist Philosophie? A. a. O. S. 128.

<sup>220</sup> A. a. O. S. 51.

<sup>221</sup> „[...] eine Schicht oder ein Blatt der Immanenzebene wird im Verhältnis zu einer anderen notwendig *oberhalb* oder *unterhalb* liegen, und die Bilder des Denkens können nicht in einer beliebigen Abfolge erscheinen, da sie Änderungen in der Ausrichtung implizieren, die nur bezüglich eines vorherigen Bildes unmittelbar ausgemacht werden können [...].“ A. a. O. S. 67.

<sup>222</sup> Vgl. „Der Künstler ist Zeiger von Affekten, Erfinder von Affekten, Schöpfer von Affekten, in Verbindung mit den Perzepten oder Visionen, die er uns gibt. Nicht nur in seinen Werken erschafft er sie, er gibt sie uns und lässt uns mit ihnen werden, er nimmt uns mit hinein ins Zusammengesetzte.“ A. a. O. S. 207.

<sup>223</sup> Brian Massumi: Parables for the virtual. Movement, affect, sensation. Durham, NC: Duke University Press, 2002, S. 75.

sinnlich-leiblichen Erfahrung von einzelnen *bewegten* und *bewegenden* Zuschauer(-körper)n, die sich *in den* gemeinsamen Werdensblöcken (*mit-*)*bewegen*, sich *an den* gemeinsamen Werdensblöcken *orientieren* und sich *in Bezug auf die* gemeinsamen Werdensblöcke *einstellen*.

Die gemeinsamen Werdensblöcke sind, was die einzelnen Zuschauer(-körper) in der Interaffektivität mit den kinematografischen Bildern selbst gestalten, und was die einzelnen Zuschauer(-körper) in den zugehörigen/koexistierenden Werdensblöcken erfahren: Sie sind „[t]he movement of relationality. Becoming together. Belonging.“<sup>224</sup> Diese gemeinsam gestalteten und zugleich sinnlich-leiblich erfahrenen Werdensblöcke sind *eins in einer Bewegung*, zu der die einzelnen Zuschauer(-körper) existenziell gehören, die die einzelnen Zuschauer in der Interaffektivität mit den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern selbst erschaffen (affizieren) und erfahren (affiziert-werden) und in der sich die einzelnen Zuschauer(-körper) adäquat entwickeln und transformieren.<sup>225</sup> Im Lauf des Films erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper) diese dynamischen gemeinsamen Werdensblöcke zunächst als evidente, aber „noch nicht begrifflich voneinander zu unterscheidenden“ Bewegungsformen (d. i. „sensed potential“<sup>226</sup>). Aber erst in einem bestimmten Äußerungsgefüge können die einzelnen Zuschauer(-körper) diese Bewegungsformen als den Sinn (Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit und Richtung) des Gemeinsamen (*Sense of Commonality*) begreifen.

Wir-Gefühle im Sinne des *Sense of Commonality* heißt nicht, dass wir alle komplett gleich denken und fühlen, und auch nicht, dass wir fühlen und denken, dass wir alle gleich sind, sondern vielmehr, dass *man durch eigene bewegte (Körper-)Erfahrung überhaupt selbst wahrnehmen kann, dass man selbst im Gemeinsam-Werden, also im Wir-Werden ist*. Die kinematografische Kommunikation ermöglicht uns, permanent die Wir-Gefühle *im doppelten Werden* zu vermitteln: zum einen, dass *wir uns in einer gemeinsamen Bewegung bewegen – (ko-)existieren, handeln, verstehen, urteilen und bewerten –*; zum anderen, dass *wir uns in eine gemeinsame (Bewegungs-)Richtung bewegen und gar selbst qualitativ verwandeln*. Die einzelnen Zuschauer erleben implizit in der kinematografischen Kommunikation eine Art des In-Kontakt-Seins mit den audiovisuellen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und der (Lebens-/Alltags-)Welt und erfahren sie zunächst als „field of potential movement“,<sup>227</sup> also was sich

---

<sup>224</sup> A. a. O. S. 88.

<sup>225</sup> Vgl. „In becoming is belonging“. A. a. O. S. 76.

<sup>226</sup> A. a. O. S. 75.

<sup>227</sup> A. a. O. S. 74.

gemeinsam in einer Zeitstruktur („the shared passage“<sup>228</sup>) entwickelt und erst in einem kultur- und geschichtsspezifisch möglichen Gefüge als bestimmte gemeinsame Bewegung konfiguriert wird. *Sense of Commonality* ist die gerade in dieser gemeinsamen Bewegung selbst empfundene eigene Bewegtheit der einzelnen Zuschauer(-körper), die letztendlich sinnlich bewusst wird.

Nun ist entscheidend anzunehmen, dass die kinematografische Gestaltung der Wir-Gefühle grundsätzlich davon abhängig ist, in welcher medienästhetisch zu realisierenden Affektpoetik die gemeinsamen Werdensblöcke gestaltet und erfahren werden, und in welchem kultur- und geschichtsspezifischen Gefüge die gerade in den gemeinsamen Werdensblöcken selbst erfahrene Bewegtheit des eigenen Zuschauerkörpers konkret als Sinn des Gemeinsamen, also *Sense of Commonality* zu identifizieren und auszulegen ist. Im Folgenden wird vor diesem Hintergrund die kinematografische Affektpoetik für Wir-Gefühle erläutert, die im Grunde die *paradoxen* – z. B. „permanent und konsistent verketteten, aber spontan und kontingent ereignenden“, „pluralistisch-divergenten, aber tendenziell dominierenden/wiederholenden“, „einzeln-singulären, aber allgemein-prägenden“, „periodisch andauernden, aber augenblicklich/ruckartig eintretenden“, „stabilisierenden, aber zerstörerischen“ – verschiedenen Arten des Gemeinsam-Werdens konkret durch die Affekterfahrung der einzelnen Zuschauer(-körper) verwirklicht.

### III.2. Kinematografische Affektpoetik für Wir-Gefühle

„[W]elchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt?“,<sup>229</sup> fragt Siegfried Kracauer im Epilog seiner *Theorie des Films*. Die moralische Aufgabe des Films schreibt er insbesondere dem medienspezifisch ermöglichten Zugang zur Welt zu, die sonst in der Realität epistemologisch schwer zu teilen ist. „[E]rblicken [...] heißt [E]rfahren“<sup>230</sup>: Somit postuliert er, dass die kinematografischen Bilder erst durch Filmwahrnehmung/-erfahrung der Zuschauer den gemeinsamen Erfahrungshorizont zu erweitern vermögen.<sup>231</sup> Dagegen weitet der phänomenologische Ansatz von Vivian Sobchack die Funktion der Filmerfahrung ein Stück weiter

---

<sup>228</sup> A. a. O. S. 75.

<sup>229</sup> Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996 (Org. 1960), S. 371.

<sup>230</sup> A. a. O. S. 396.

<sup>231</sup> Vgl. Anhand der Geschichte vom Haupt der Medusa schreibt er: „Die Spiegelbilder des Grauens sind Selbstzweck. Und als Bilder, die um ihrer selbst willen erscheinen, locken sie den Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um seinem Gedächtnis das wahre Angesicht von Dingen einzuprägen, die zu fruchtbar sind, als dass sie in der Realität wirklich gesehen werden könnten.“ Ebd.

aus, wenn sie die sinnlich-materiell organisierte kinematografische Kommunikation zwischen dem Film und dem Zuschauer insbesondere als den Verhandlungsprozess von zwei verschiedenen Ansichten sieht.<sup>232</sup> Hierbei geht sie von der Annahme aus, dass der gemeinsame Sinn-/Erfahrungshorizont bereits in jedem von uns, also immanent in unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt, *gegeben* ist und für uns erst *in* der kinematografischen Kommunikation konkret *durch* und *als* einzelne sinnlich-leibliche Filmerfahrung erkennbar wird. Sie schreibt:

„Even though the film differs from the other two [filmmaker, viewer, H.J.C.] in the material and mode of its embodiment, for each „the perceiving mind is an incarnate mind“ [d. i. Sobchacks Zitat von Maurice Merleau-Ponty, H.J.C.]. It is this mutuality of embodied existence and the dynamic movement of its perceptual and expressive relations with and in the world that provide *the common denominator of cinematic communication*.“<sup>233</sup>

Sobchack stellt fest, dass die kinematografische Kommunikation grundsätzlich auf der Basis des Gemeinsamen – der Welt, des Mitseins in der Welt und der kinematografischen Sprache – erfolgt, aber niemals eine vollständige Übereinstimmung zwischen den Ansichten des Film und der Zuschauer erzielt, sondern vielmehr *eine gemeinsame Ausrichtung in die Welt* und *gemeinsames Interesse in der Welt* konkret durch körperbasierte Filmerfahrung teilt, erfahren und erkennen lässt.<sup>234</sup> Sie unterstreicht somit den selbstreflexiven Charakter der somatischen Filmerfahrung, die den einzelnen Zuschauer überhaupt sinnlich-leiblich als solche erfahrbar und erkennbar macht. Was wir als Zuschauer gerade in dieser somatischen Filmerfahrung erfahren, ist „a new mode of seeing and reflecting upon our sight as the entailment of an *object of vision*, and *act of viewing*, and a *subject of vision* in a dynamic and transitive correlation“<sup>235</sup>.

Ihre Auffassung zur ästhetischen Filmerfahrung, die im Kontext der intersubjektiven Kommunikation zwischen den kinematografischen Bildern und dem Zuschauer(-körper) abläuft, ermöglicht uns zu analysieren, was für ein Gemeinsames gerade hier und jetzt gültig ist, auf welche Weise das aktuelle Gemeinsame erfahrbar und erkennbar wird, und in welchem Bezug auf das Gemeinsame der jeweilige Film und der einzelne Zuschauer gerade

---

<sup>232</sup> Sobchack schreibt: „[...] cinematic vision in the film experience is articulated by *both* the film *and* the spectator simultaneously engaged in *two* quite distinctly located visual acts that meet on *shared ground* but never identically occupy it.“ Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press: New Jersey, 1992, S. 23. [meine Hervorhebung, H.J.C.]

<sup>233</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] A. a. O. S. 13.

<sup>234</sup> „[...] [W]hat is often taken to be the spectator's *identification* with the films's discretely embodied 'address of the eye' is, in fact, the spectator and film's *identical directness* toward the same intentional object. That is, the spectator and the film often share the same interest in the world. They do *not*, however, share the same *place* in the world, nor the same *body*. Their respective visual address to the world may, indeed, transcendently and intersubjectively converge in the world and its objects, but their address *in* the world is always discrete in its immanent and thus never the same.“ A. a. O. S. 286.

<sup>235</sup> A. a. O. S. 49.

steht. Dagegen ist aber die Erklärungsmöglichkeit ausgeschlossen, den gemeinsamen Sinn-/Erfahrungshorizont durch Filmerfahrung zu erweitern, zu verschieben und zu erneuern.<sup>236</sup> Bei Sobchack gelingt die kinematografische Kommunikation nur noch entweder in *Zustimmung mit der oder Einwand gegen die Ansicht des Films*, da jeder einzelne Zuschauer im Grunde ein autonomes, eigenständiges Subjekt ist, das längst auf der Basis des gegebenen Gemeinsamen kommuniziert und sich in Relation zur Ansicht des Films klar positionieren kann.<sup>237</sup>

Im Kontext der Interaffektivität, also im Sinne des wechselseitigen Prozesses von Affizieren und Affiziert-Werden, ist ihr phänomenologisch orientiertes Modell der Filmerfahrung schwer zu erklären, da das Ich-Subjekt des einzelnen Zuschauers durchaus per körperbasierter eigener Filmerfahrung imstande ist, sich autonom auszudrücken, sinnlich-leiblich selbst zu erfahren und selbstreflexiv zu erkennen, aber weniger *im kommunikativen Gesprächsfluss mitzuschwingen, sich abzustimmen und sich selbst doch darin bzw. damit zu verwandeln*.<sup>238</sup> Das individuelle Ich-Subjekt handelt souverän und bleibt weitgehend intakt; das kollektive *Wir-Subjekt* existiert nur noch transzendental und ist schwer sinnlich-materiell erfahrbar.<sup>239</sup> Vor diesem Hintergrund werden die folgenden Tatsachen überwiegend in ihrem phänomenologischen Theoriemodell ausgeblendet: dass wir zusammen das Gemeinsame *gestalten* und *modellieren* können, dass wir gemeinsam in einem interaffektiven Kommunikationsprozess *mitschwingen* und uns *aufeinander abstimmen* können, und schließlich, dass wir

---

<sup>236</sup> Die phänomenologisch orientierende Filmtheorie, die insbesondere von Sobchack entwickelt wurde, geht prinzipiell davon aus, dass die körperbasierte Sinnerfahrung der Filmzuschauer aufgrund ihres geschichts- und kulturspezifisch verkörperten Aneignungsprozesses erfolgt, der grundsätzlich aus ihrer bereits evident zugehörigen (Lebens-/Alltags-/Sozial-)Welt hervorgeht. Aber der umgekehrte Weg, also den wiederholend ästhetisch-politisch und affektpolitisch realisierenden Aneignungsprozess der Zuschauer(-körper) in der dynamischen sinnlich-leiblichen Filmerfahrung anzuerkennen, wird bislang in der phänomenologisch orientierten Filmtheorie vernachlässigt. Vgl. Daniel Yacavone: Film and the Phenomenology of Art. Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. In: *New Literary History*, 47 (1), 2016, S. 159–185. Zumal beschränkt Laura Marks, obwohl ihre wegbereitende Arbeit innerhalb der Neophänomenologie die phänomenologische Methode über individuell-subjektiven Dimension hinaus in den Kultur- und Sozialbereich, insbesondere in „non-Western“ Kulturen erweitert. Aber ihre Argumentationslinie bestätigt und unterstützt letztendlich nur noch die bereits feststehende Dichotomie wie „Western vs. Non-Western“, „Sehen vs. Haptik“ und „Ratio vs. Gefühl“, die sie eigentlich in ihrer Arbeit aufzuheben versucht. Wenn sie die „Non-Western“-Filme pauschal als „haptisch“ bezeichnet, bleibt ihre Argumentation zu redundant und kolonialistisch. Vgl. Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*. Durham, London: Duke University Press, 2000.

<sup>237</sup> „The spectator’s significant relation with the viewed view on the screen is *mediated by, inclusive of*, but not *dictated by*, the film’s viewing view. The spectator’s experience of the moving picture, then, entails the potential for both *intentional agreement* and *intentional argument* with the film’s visual and visible experience.“ Sobchack: *The Address of the Eye*. A. a. O. S. 278.

<sup>238</sup> „The film’s vision and my own do not conflate, but meet in the sharing of a world and constitute an experience that is not only intrasubjectively dialectical, but also intersubjectively dialogical.“ A. a. O. S. 24.

<sup>239</sup> Vgl. Julian Hanich: *The Audience Effect. On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. Hanich spricht lediglich von den kollektiven Erfahrungen der Zuschauer im gemeinsamen Zuschauerraum, insbesondere im dunklen Kinosaal. Aus der phänomenologischen Perspektive erweitert er den Verständnishorizont der Intersubjektivität, von der Intersubjektivität zwischen den filmischen Bilder und Zuschauer(-körper) zur Intersubjektivität zwischen den fremden Zuschauer(-körper)n in einem Gemeinschaftsraum. Aber er reduziert die Diskussion lediglich auf den Kontext der „Kino“-Erfahrung, also der Kollektiverfahrung in einem physisch geteilten Gemeinschaftsraum. Daher kann sein phänomenologisches Modell der kollektiven Filmerfahrung, genauso wie die anderen phänomenologisch orientierten Filmtheorien das *Wir-Subjekt* schwer theoretisch erklären.

uns gemeinsam und gar jeden einzelnen individuellen Zuschauer auch in dieser dynamischen Affektbewegung *qualitativ verwandeln* können.

Vor diesem Hintergrund hat Raymond Bellours Auffassung zu dynamisch entfaltenden Emotionen eine besondere Bedeutung, wenn er Daniel Sterns Konzept der „Vitalitätsaffekte (vital affects)“ konkret auf die Wahrnehmungserfahrung des Kinozuschauers bezieht: „Sterns »Säugling« ist der Filmzuschauer.“<sup>240</sup> Der sich dynamisch entfaltende und selbst-reflexive emotionale Erfahrungsprozess der Zuschauer soll laut Bellour als ein wesentlicher Erfahrungsmodus des Kinozuschauers erkannt werden. Er hebt den dynamisch interagierenden Prozess zwischen dem vitalen, *lebendigen* Zuschauer und den filmischen *bewegenden/bewegten* Bildern als eine besonders medienspezifische Ausdrucks- und Erfahrungsform hervor, der direkt aus Sterns Konzept der „Affektabstimmung (affect attunement)“<sup>241</sup> herleitet: Der Zuschauer erfahre konkret in der medienästhetisch situierten interaffektiven Kommunikation und ziele notwendigerweise wiederholt ab auf das „Gefühl, das gemeinsam empfunden wird.“<sup>242</sup> Und um einen *gemeinsamen Sinn* zu erreichen, (er-)finde der Zuschauer im interaffektiven Austauschprozess eine adäquate Ausdrucks- und Erfahrungsform.<sup>243</sup> Gegenüber den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern *stimme* der lebendige Zuschauer sich im gemeinsam interagierenden Rhythmus *ein*, *teile* eine bestimmte Gestimmtheit unmittelbar in/aus dem interaffektiven Austauschprozess und *stelle* dabei immer wieder erneut in eigener Ausdrucksweise einen gemeinsamen Sinn *her*, genauso wie eine Mutter und ihr Säugling wiederholt sinnlich-leiblich (u. a. gestisch, mimisch und stimmlich) kommunizieren und durch die permanente Affektabstimmung die spezifischen [gemeinsamen] Gefühle in ihrer exklusiven Gebundenheit erfahren können.

In Anlehnung an Sterns Konzept der Affektabstimmung vergleicht Bellour den interaffektiven Prozess der Filmerfahrung zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und dem einzelnen Zuschauer insbesondere mit dem Bildungs-/Entwicklungsprozess des Selbst eines Säuglings. Er beschreibt diesen dynamischen interaffektiven Erfahrungs-

---

<sup>240</sup> In: Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen. In: M. Brütsch, V. Hediger, U. von Keitz, A. Schneider und M. Tröhler (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Schüren Verlag: Marburg 2005, S. 51–101, hier S. 75.

<sup>241</sup> Vgl. Daniel Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings. Klett-Cotta-Verlag: Stuttgart 2007. Stern stellt Affektabstimmung zwischen Säugling und Mutter als ein primäres Sozialverhalten fest, um die Lebens-/ Vitalitätserfahrung von Säuglingen erst ab dem neunten Lebensmonat zu beschreiben.

<sup>242</sup> Ebd. S. 204.

<sup>243</sup> „Die Abstimmung macht eher den Eindruck eines ununterbrochenen Prozesses. Sie kann nicht darauf warten, bis diskrete Affekte zum Ausbruch gelangen; sie muss im Grunde bei jedem Verhalten funktionieren. Und darin liegt einer der großen Vorteile der Vitalitätsaffekte. Sie manifestieren sich im gesamten Verhalten und bieten sich deshalb fast ununterbrochen zur Abstimmung an. Entscheidend für die Vitalitätsaffekte ist nicht, *welche* Verhaltensweise gezeigt wird, sondern *wie* eine Verhaltensweise, *wie* das *gesamte* Verhalten überhaupt Ausdruck findet.“ Ebd. S. 224

prozess der Zuschauer im Kino als „die Erfahrung der Urheberschaft der eigenen Handlungen, die Erfahrung der Selbst-Kohärenz, die Erfahrung der Selbst-Affektivität und die Erfahrung der Selbst-Geschichtlichkeit, also des eigenen ‚fortwährenden Seins‘.“<sup>244</sup> Er betont daraus die Entwicklung „ein[es] erfahrungsgeleitete[n] Empfinden[s] von Vorgängen“<sup>245</sup> explizit als Effekte der Abstimmung; im Lauf des Films erfahre der Zuschauer die (Affizierungs-)Kräfte der Bilder, die (Affizierungs-)Kräfte der Erzählung, die Affiziertheit des eigenen Körpers und die „Schwingungen des Geistes“<sup>246</sup> zusammen als sich dynamisch entfaltende eigene Emotionen selbst.

Über den phänomenologischen Ansatz von Sobchack hinaus ermöglicht Bellours Konzept der kinematografischen Affekt Abstimmung eine Erklärung dafür, dass jeder einzelne Zuschauer das eigene Gemeinsame (d. i. den Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizont, Verständigungsmitteln und den Kommunikationsprozess) *selbst* gestalten und modellieren kann, indem er/sie im dynamischen interaffektiven Austauschprozess mitschwingt und das eigene Selbst überhaupt erst durch darin entfaltete eigene Emotionen reflexiv erfährt und gar weiter fortwährend entwickelt. Somit hebt er die dabei erfolgte qualitative Verwandlung der einzelnen Zuschauer und das erfahrungsgeleitete Begreifen des eigenen Selbst in der Filmerfahrung hervor, die nicht nur in der sinnlich-leiblichen Erfahrungsdimension des einzelnen Zuschauers sondern im interaffektiven Gestaltungsprozess des gemeinsamen Sinn-/Wertbewusstseins erfolgt. Sein Konzept macht deutlich, dass der gemeinsame Sinn nicht einfach vom einzelnen Zuschauer geteilt, angeeignet, zugemessen wird, sondern unbedingt erst im interaffektiven Austauschprozess zwischen den (Bewegung-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n permanent rekonstruiert wird.

In der medienästhetischen Konzeptualisierung der Verwandlung der Zuschauer in der kinematografischen Kommunikation erfasst Hermann Kappelhoff diesen dynamischen interaffektiven Austauschprozess zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n explizit als figurativen Ausdruck, alias *Ausdrucksbewegung*, der/die uns, den einzelnen Zuschauer ein bestimmtes Bild, also einen bestimmten (Gemein-)Sinn erfahrbar und begreifbar macht.<sup>247</sup> Insbesondere hebt er hervor, dass sich die Interaffektivität zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n *in einer*

---

<sup>244</sup> In: Bellour: Das Entfalten der Emotionen. A. a. O. S. 92. [in seiner Fussnote 54]

<sup>245</sup> Ebd. Das Zitat stammt ursprünglich aus Sterns Text. (Nach Bellours Angabe, S. 106.)

<sup>246</sup> A. a. O. S. 101.

<sup>247</sup> Vgl. „Das Zeichen des Ausdrucks (das Ikon, die Erstheit, das Affektbild) bezieht sich auf das Ganze eines zeitlichen Prozesses, auf die Figuration eines spezifischen Wandels. Es meint den Typus der Veränderung, die Figur einer zeitlichen Bewegung, die im Prozess des Übergangs von einer Gestalt in eine andere, von einem Zustand in einen anderen, von einer Bedeutung in eine andere sichtbar wird.“ In: Kappelhoff: Matrix der Gefühle. A. a. O. S. 171.

*gemeinsamen Zeitstruktur* realisiert, also in einem gemeinsamen Ausdrucks-/Erfahrungsprozess, in dem ein bestimmtes Bild, also ein adäquater (Gemein-)Sinn als „die spezifische Art der Dauer des Empfindens“<sup>248</sup> des Zuschauers gestaltet wird.<sup>249</sup> Hierbei steht die eigene Affektivität der einzelnen Zuschauer im Mittelpunkt, insofern der einzelne individuelle Zuschauer in der Relation zu kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern affiziert und affiziert wird, und erst in solcher Interaffektivität ein bestimmtes Bild, also ein bestimmter (Gemein-)Sinn geteilt, erfahren und gestaltet wird.<sup>250</sup> Kappelhoff schreibt:

„Von der Theorie des empfindsamen Schauspielers bis zur Theorie des kinematografischen Zeitbilds wird diese Wahrnehmungsform mit dem Begriff des Ausdrucks verbunden. Sie betrifft die »rhythmische Verwebung« Hegels und die »transitorische Malerei«, von der Lessing spricht, die Intensität der Gefügtheit bei Simmel, das Bewegungsbild bei Plessner: Ob im gestischen Spiel die Zeit der Empfindung »Moment für Moment« sich entrollt, ob im Mienenspiel des Gesichts diese Zeit in der Intensität der Bewegtheit sich darstellt oder ob im synthetischen Gewebe von Zwischenräumen, Widerklängen und Stillen die Empfindung als Zeit der Verwandlung der Bühne in das Interieur eines lyrischen Ich Gestalt gewinnt, immer meint Ausdruck ein „Ikon“ der zeitlichen Bewegung: ein Bild [...].“<sup>251</sup>

Dieses affektorientiert realisierte Bild kann von dem einzelnen individuellen Zuschauer dann durchaus als ein „bestimmter“ (Gemein-)Sinn erfahren werden, wenn dem Bild *durch* die Affektivität der einzelnen Zuschauer konkret eine gewisse Qualität bzw. bestimmte Idee zugeschrieben (*attribuiert*) wird.<sup>252</sup> Das „adäquate“ Bild, also der für uns, den einzelnen Zuschauer, *hier und jetzt* erfahrbare (Gemein-)Sinn, wird im Grunde auf der Basis von Affizieren und Affiziert-Werden zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n operiert und erst *durch* und *als* die eigenen Gefühle der Zuschauer (d. i. Zuschauer-gefühle<sup>253</sup>) *unendlich neu (re-)aktualisiert, generiert und verdeutlicht*. Die sich rhythmisch entfaltenden Gefühle der Zuschauer sind genuin *hier und jetzt* ausgehandelter, damit also überwiegend hier und jetzt gültiger (Gemein-)Sinn, den wir, die einzelnen Zuschauer, im aktuell verfügbaren „kultur- und geschichtsspezifischen“ Dispositiv teilen, erfahren und gestalten.

Kappelhoffs Ausdruckskonzept geht grundsätzlich mit Bellours Auffassung von der Affektabstimmung einher, entwickelt sich aber noch ein Stück weiter. Sein Interesse geht vielmehr

---

<sup>248</sup> Ebd.

<sup>249</sup> „Ausdruck verwirklicht sich ausschließlich in der ästhetischen Aktivität des Publikums, er ereignet sich in der Zeit des Zuschauers, wird durch den Prozess der Darstellung am Zuschauer selbst hervorgebracht.“ A. a. O. S. 169–170.

<sup>250</sup> „Identifikation und Einfühlung benennen also das Vermögen des Publikums, sich in seiner affektiven Bewegung in eine Synchronizität zu solchen zeitlichen Figurationen zu bringen; sie benennen die Fähigkeit, eine Ausdrucksbewegung in einer Empfindungsbewegung an sich selbst zu reproduzieren und diese als eigene Empfindungsfähigkeit zu genießen.“ A. a. O. S. 172.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Vgl. Mehr zum *Attribut als Ausdruck* siehe das II. Kapitel von Deleuzes Buch über Spinoza. Gilles Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S. 39–47.

<sup>253</sup> Vgl. Kappelhoff und Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. A. a. O.

in die Richtung, den gemeinsamen Prozess der Sinnkonstitution theoretisch und analytisch zu veranschaulichen. Ein gewisser (Gemein-)Sinn entsteht notwendigerweise erst in der dynamischen Interaffektivität zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n, und wird erst in einem solchen gemeinsamen Ausdrucks-/Erfahrungsprozess als ein bestimmter (Gemein-)Sinn konkretisiert und qualifiziert.<sup>254</sup> Im Kontext der ästhetisch-politischen Sinnkonstitution des Gemeinsamen scheint das Ausdrucks-konzept von Kappelhoff deswegen relevant für meine Arbeit, da es den Raum eröffnet, die audiovisuelle Affekt-poetik für das Gemeinsame theoretisch und analytisch zu modellieren, die den gewissen (Gemein-)Sinn des Gemeinsamen, also ein kultur- und geschichtseigenes Wir-Bild konstituiert.

Die vorliegende Arbeit versteht Wir-Gefühle, wie ich sie in der Konzeptualisierung des Gemeinsamen (II. Kapitel) zu erfassen versuchte, als einen zeitweilig gemeinsam zu erfahrenden (d. i. affektiv abgestimmt zu empfindenden, ideell adäquat zu begreifenden und reflexiv zu erkennenden) Sinn für das Gemeinsame, der permanent im soziokulturell und geschichtsunterschiedlich situierten gemeinsamen Ausdrucks-/Erfahrungsprozess konkretisiert und qualifiziert wird. Die kinematografische Kommunikation, die medientechnisch *nur noch* im interaffektiven Austauschprozess zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n erfolgt, veranlasst uns, den Sinn des Gemeinsamen „gemeinsam“ zu gestalten und zu erfahren. Zudem heißt „gemeinsam“ an dieser Stelle „nicht allein etwas, das zwei oder mehreren Körpern gemeinsam ist, sondern etwas, das auch den Geistern gemeinsam ist, die davon Ideen bilden können.“<sup>255</sup> Letzteres entspricht einem gemeinsamen Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizont, der es den Sinn des Gemeinsamen überhaupt ermöglicht, den aktuellen Umständen entsprechend zu kommunizieren – „gemeinsam“ zu teilen, zu verständigen und sich anzueignen. Der gemeinsame Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizont ist aber nicht nur immanent vorhanden, sondern unter je beweglichen soziokulturellen und geschichtlichen Umständen immer wieder erneut zu verändern, zu verschieben und auszuweiten, wenn eine neue Idee des Gemeinsamen, also ein schöpferisches Wir-Bild, durch medienästhetisch zustande gebrachte „expressive“ Affektivität der einzelnen Zuschauer(-körper) gebildet wird.

---

<sup>254</sup> Vgl. Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. A. a. O.; Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: Metaphor and the Social World, 1, 2 (2011), S. 121–153.; Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. A. a. O.

<sup>255</sup> Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 250.

### **III.3. Medienästhetische Gestaltungsformen für den Sense of Commonality**

In der kinematografischen Kommunikation wird der Sinn des Gemeinsamen insbesondere dadurch re-/neugestaltet, dass der einzelne Zuschauer die gewisse *Übereinstimmung mit unserem Gemeinsamen* – z. B. dem Gemeinbegriff, einer gemeinsamen Bewegung(-srichtung) und dem Moralbewusstsein etc. – durch eigene affizierte Körpererfahrung selbst erfährt. Die medienästhetisch organisierte Affektpoetik vermittelt uns, durch eigene Affektivität zeitweilig sinnlich-leiblich selbst zu erfahren, dass wir uns gemeinsam übereingestimmt und verbunden fühlen.

Der Sinn des Gemeinsamen entsteht, wenn wir gemeinsam durch eigene Affektivität etwas erfahren: mal, dass ein bestimmtes affektorientiert realisiertes Bild, das notwendigerweise durchs Vergleichsprinzip modelliert wird, den einzelnen Zuschauer möglichst aktiv induzieren lässt, den neuen „allgemein gültigen, adäquaten“ Gemeinbegriff zu bilden (III.2.1.); mal, dass wir uns in einer gemeinsamen Bewegung(-srichtung) bewegen, die aus dem autopoietischen Rhythmus hervorgeht (III.2.2.); mal, dass wir das gemeinsame Moralbewusstsein tragen, das erst durch „adäquate“ Affekturteile von uns manifestiert wird (III.2.3.).

Vor diesem Hintergrund werden drei wesentliche Gestaltungsformen herauskristallisiert, die den Sinn des Gemeinsamen konstituieren. In den folgenden Unterkapiteln werden sie erläutert. Die Kapitel veranschaulichen jeweils, wie der Sinn des Gemeinsamen medienästhetisch komponiert werden könnte. Diese drei verschiedenen Gestaltungsformen operieren keineswegs, damit wir den Sinn des Gemeinsamen alle gleich, also komplett alle identisch als ein einziges – fundamental vorgegebenes, unveränderlich tradierendes – Wir-Bild fühlen, denken und erkennen, sondern vielmehr so, dass wir, jeder einzelne Zuschauer, den Sinn des Gemeinsamen als eigenes körperbasiertes Affiziertwerden selbst erfahren.

#### **III.3.1. Vergleichsprinzip – Re-/Neugestaltung des Gemeinbegriffs**

Allgemein heißt „Vergleichen“ zwei oder mehrere Dinge bzw. Erscheinungen zueinander in Beziehung zu setzen, nebeneinander zu halten oder gegenüberzustellen, sodass man zum einen ihre einzelnen „besonderen“ Merkmale, ihre eigenen „qualitativen“ Eigenschaften bestimmt und daraus/darin einen Unterschied feststellt, und zum anderen ihre Gemeinsamkeiten findet und im Hinblick auf ein Gemeinsames ihre Übereinstimmung, also ihre „Einheit“ erkennt. Dem Vergleichsprinzip liegt es zugrunde, dass die verschiedenen Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren Dingen bzw. Eigenschaften „qualitativ bewertend“ als die Vorstellung bzw. die Idee des Gemeinsamen („Allgemeinen“) oder des Besonderen („Singulären“) festgestellt wird. In der Spinoza-Lektüre bezeichnet Gilles Deleuze dieses in uns

immanent vorhandene Vermögen, die bestimmte „Zusammensetzung zweier oder mehrerer Körper und [die] Einheit dieser Zusammensetzung“<sup>256</sup> *qualitativ bewertend zu vergegenwärtigen* und daraus *eine soziokulturell und geschichtlich „adäquate“ Vorstellung bzw. Idee zu bilden*, explizit als *Gemeinbegriffe* (Französisch: *Notions communes*; Latein: *notiones communes*).<sup>257</sup>

Im Kontext der Gestaltung des Sinns des Gemeinsamen seien Gemeinbegriffe stets in Gang, um „die Übereinstimmungs- oder Zusammensetzungsverhältnisse bestehender Körper“<sup>258</sup> auszudrücken und „adäquat [zu] erkennen, was er [ein Körper, H.J.C.] mit uns gemeinsam hat.“<sup>259</sup> Gemeinbegriffe ermöglichen uns, überhaupt die Übereinstimmung, also den Sinn des Gemeinsamen „adäquat“ auszudrücken, zu erkennen und uns vorzustellen. Er schreibt:

„Sie [Gemeinbegriffe] vergegenwärtigen tatsächlich die Zusammensetzungen von den Verhältnissen. Nun charakterisieren diese Verhältnisse die Körper, insofern sie untereinander übereinstimmen, und insofern sie Ganzheiten bilden, und sich gegenseitig affizieren; jedes, indem es im anderen „Vorstellungsbilder“ hinterlässt und die entsprechenden Ideen als Vorstellungen.“<sup>260</sup>

Gemeinbegriffe operieren nach Deleuze *zweifach* in der praktischen Funktion, zum einen „etwas Gemeinsames zwischen meinem und einem anderen Körper [zu] *vergegenwärtigen*, das mich mit Lust-Leidenschaft affiziert“,<sup>261</sup> und es konkret als spezifische Vorstellung vom Gemeinsamen zu *begreifen* und zu *erkennen*, und zum anderen *sich selbst zu erneuern*, indem die aktive (nach Deleuze überwiegend „freudige“<sup>262</sup>) Affektion, die meistens am hier und jetzt wahrgenommenen Gemeinsamen entsteht, uns nun dazu verhilft, aus den affektorientiert realisierten „spezifischen“ Vorstellungsbildern vom Gemeinsamen die „adäquate“ Idee vom Gemeinsamen zu *induzieren*,<sup>263</sup> also „*allgemeinere* Gemeinbegriffe zu *bilden*, die das *ausdrücken*, was es an Gemeinsamem gibt auch zwischen unserem Körper und Körpern.“<sup>264</sup>

---

<sup>256</sup> Gilles Deleuze: Spinoza. Praktische Philosophie. Berlin: Merve Verlag, 1988, S. 94.

<sup>257</sup> Mehr zum *Gemeinbegriff* siehe, Deleuze: Spinoza. Praktische Philosophie. A. a. O. S. 94–100; Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 243–256.

<sup>258</sup> Deleuze: Spinoza. Praktische Philosophie. A. a. O. S. 94–95.

<sup>259</sup> A. a. O. S. 95–96.

<sup>260</sup> A. a. O. S. 99.

<sup>261</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] A. a. O. S. 96–97.

<sup>262</sup> Vgl. „Wenn wir auf einen Körper treffen, der mit unserem übereinstimmt, wenn wir eine passive freudige Affektion empfinden, dann werden wir induziert, eine Idee dessen zu bilden, was diesem Körper und unserem gemeinsam ist.“ In: Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 251.

<sup>263</sup> Vgl. „Die ersten von uns gebildeten Gemeinbegriffe sind die am wenigsten universalen, weil sie in unseren freudigen Leidenschaften ein wirksames Induktionsprinzip finden. Auf dieser Ebene des „weniger Universalen“ gewinnen wir unser Tätigkeitsvermögen: wir akkumulieren die passiven Freuden, wir finden darin Anlass, Gemeinbegriffe zu bilden, woraus aktive Freuden sich ergeben.“ A. a. O. S. 256.

<sup>264</sup> [meine Hervorhebung, H.J.C.] Deleuze: Spinoza. Praktische Philosophie. A. a. O. S. 96–97.

Mit Deleuze ist insbesondere im ästhetisch-politischen Kontext der Re-/Neugestaltung des Gemeinsamen festzustellen, dass der Sinn des Gemeinsamen auf zweifache Weise zu modellieren ist: zum einen durch *Vergegenwärtigung von Gemeinbegriffen*, die eine gewisse „Affektionsidee“<sup>265</sup> unserer eigenen (Zuschauer-)Körper als eine hier und jetzt angemessene, „adäquate“ Idee des Gemeinsamen bilden, und zum anderen durch *den Induktionsprozess*, der die verschiedenen einzelnen (Bestand-)Teile, Körper und Verhältnisse vom Gemeinsamen *vergleichend zusammensetzt* und gar in der Einheit solcher Zusammensetzungen erneut einen „allgemeineren“ Gemeinbegriff für das Gemeinsame *erschafft*. Gemeinbegriffe haben hierbei insgesamt die verbindliche und vereinigende Funktion für „Soziabilitäten und Gemeinschaften“,<sup>266</sup> die wie ein gemeinsamer Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungshorizont operiert.

Ebenfalls stellt Sergej M. Eisenstein schon längst bei der Entwicklung seiner kinematografischen Montagetheorie in den 1920er-Jahren fest, dass das Vergleichsprinzip<sup>267</sup> insbesondere in der Dramaturgie der Filmform bedeutsam sei, „welches uns überhaupt auf allen Gebieten Feststellung und Wahrnehmung ermöglicht.“<sup>268</sup> Für ihn ist Montage ein Instrument, einen spezifischen, kreativ-schöpferischen *Sinn*, der gerade aus dem aktiven Vergleichen (d. i. *gegenüberstellend* In-Beziehung-Setzen und zu einem Ganzen *zusammenfügend* Vereinigen) von zwei beliebigen Gegenstände, Erscheinungen und Fakten vom Gemeinsamen qualitativ neu entsteht, doch letztendlich als eine von uns alle „allgemein“ verständliche Idee, also als einen Gemeinbegriff zu gestalten.<sup>269</sup> Hierbei verweist Eisenstein auf die enge funktionale Verbindung zwischen dem Fühlen und dem Denkprozess im Zuschauer und markiert die „emotionale Dynamisierung“ als eine rein kinematografische Gestaltungsmöglichkeit, die den Denkprozess fördere und leite.<sup>270</sup> Somit stellt er die sukzessiv und simultan *vergleichend* zu gestaltenden Affektionsideen in den Mittelpunkt

---

<sup>265</sup> Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 252.

<sup>266</sup> In: Deleuze: Spinoza. Praktische Philosophie. A. a. O. S. 164.

<sup>267</sup> „Die stufenweise Aufeinanderfolge leitet im Prozess des Vergleichens jedes neuen Bildes [zu] seiner [all-]gemeinen Bezeichnung [hin], – lässt einen Prozess abrollen, der seiner Form nach mit einem logischen Deduktions-Prozess identisch ist.“ In: Sergej M. Eisenstein: Dramaturgie der Filmform (1929). In: Ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 88–111, hier S. 110.

<sup>268</sup> A. a. O. S. 95.

<sup>269</sup> „Werden zwei beliebige Stücke aneinandergesetzt, so vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung, die aus dieser Gegenüberstellung als neue Qualität hervorgeht.“ In: Sergej M. Eisenstein: Montage 1938. (1938) In: Ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 158–201, hier S. 159.

<sup>270</sup> „Ein Kunstwerk ist ja auch, dynamisch verstanden, ein Prozess der Entstehung verallgemeinerter Bilder im Gefühl und im Verstand des Betrachters.“ A. a. O. S. 167.

seiner Montagetheorie.<sup>271</sup> Und gerade in diesem Vergleich dynamisch empfundene eigene Gefühle manifestieren, „wie man das emotional erlebte verallgemeinerte Bild in den Gefühlen des Zuschauers entstehen lassen kann.“<sup>272</sup>

Das verallgemeinerte Bild bzw. der allgemeinere Gemeinbegriff, den Eisenstein in seiner Montagetheorie zu modellieren versucht, existiere allerdings nicht als fertige Gegebenheit für immer, sondern entstehe und entwickle sich immer wieder neu.<sup>273</sup> Dabei liegt nicht nur die kreativ-schöpferische Erschaffung eines neuen Sinns oder eines bestimmten neuen Gemeinbegriffs zugrunde, sondern auch die wiederholt erfolgte Aneignung, Ausbreitung und Intensivierung des aktuell entstandenen neuen Sinns in unserer Lebens-/Sozial-/Alltagspraxis.<sup>274</sup> Für ihn operieren die kinematografisch komponierten, dynamischen Gefühle zweifach: Zum einen sind sie ein qualitativ neuer Sinn, also eine spezifische Affektionsidee, die zunächst ohne Einheit im einzelnen individuellen Zuschauer(-körper) entsteht, doch induzieren sie auch eine allgemeinere Idee, also einen Gemeinbegriff für das Gemeinsame; zum anderen teilen sie diesen qualitativ neu konkretisierten Sinn des Gemeinsamen als erneut erschaffenen und gemeinsam verkörperten Gemeinbegriff in den einzelnen Zuschauer(-körper)n doch weiterhin in der Lebens-/Sozial-/Alltagspraxis, breiten ihn aus und eignen sich ihn an.

In Anlehnung an Deleuze und Eisenstein ist das Vergleichsprinzip die ästhetisch-politische Strategie, die das Gemeinsame re-/neugestaltet.<sup>275</sup> Als eine besondere medienästhetische Gestaltungsform lässt uns das Vergleichsprinzip mit vielfach konkretisierten Affektivitäten,

---

<sup>271</sup> „Hier wie dort wird aus den gegebenen erdachten statischen Elementen und aus deren jeweiliger Gegenüberstellung eine dynamisch entstehende Emotion, ein dynamisch entstehendes verallgemeinertes Bild geboren.“ A. a. O. S. 185.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Vgl. A. a. O. S. 167.

<sup>274</sup> Vgl. „Folglich muss ein Kunstwerk bereits in der Methode, nach der verallgemeinerte Bilder geschaffen werden, jenen Prozess wiederholen, durch den auch *im Leben* neue verallgemeinerte Bilder im Bewusstsein und im Gefühl des Menschen entstehen.“ A. a. O. S. 167.

<sup>275</sup> Eisenstein schrieb: „Unsere [sowjetische, H.J.C.] Montagekonzeption ist weit über die klassische dualistische Montage-Ästhetik Griffiths hinausgewachsen, deren charakteristisches Merkmal die Unvereinbarkeit zweier parallel verlaufender, sich untereinander verflechtender thematisch verschiedener Linien ist, die sich zur Steigerung von Unterhaltung, Spannung und Tempo gegenseitig vorwärtreiben. [...] Für uns [sowjetische Filmemacher, H.J.C.] wurde die Montage zu einem Instrument, das uns gestattet, zur *Einheit der höchsten Ordnung* vorzudringen, *durch das Montagebild die organische Verkörperung einer einheitlichen ideologischen Konzeption zu erreichen, die alle Elemente des einzelnen, des Details des Filmwerks umfaßt.*“ In: Sergej M. Eisenstein: Dickens, Griffith und wir (1942). In: Ders.: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 301-366, hier S. 365. Im Vergleich zum Griffiths Individualisierungskonzept in einzelnen Gruppierungen, die sich nach Deleuze ohne Bezug auf das Gemeinsame entwickeln, charakterisiert Deleuze Eisensteins Montage als Konzeption des Organischen, „als Produktionseinheit, *Zelle*, die ihre eigene Teile durch Teilung und Differenzierung hervorbringt“ (S. 54) Anders als Griffith bilde Eisenstein eine neue Einheit durch das Vergleichsprinzip, das notwendigerweise nur noch in Bezug auf das Gemeinsame erfolgt und aus dem zugleich das Gemeinsame überhaupt neu gestaltet wird. Zumal sehe Eisenstein anders als Griffith „den Gegensatz [...] als innere Antriebskraft, die durch die Teilung einer Einheit auf einer anderen Ebene wieder eine neue Einheit bildet.“ In: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. A. a. O. S. 54.

darunter überwiegend mit aktiven Lustgefühlen (*conatus* nach Spinoza)<sup>276</sup> induzieren, den qualitativ neuen spezifischen Sinn als die allgemeinere Idee bilden, intensivieren und ausbreiten. In den populären romantischen Liebesfilmen z. B. (V.1.) wird das Vergleichsprinzip oft als eine grundlegende ästhetisch-politische Strategie eingesetzt, die wiederholt erreicht, das gemeinschaftlich zu teilende, also hier und jetzt einheitlich als „attraktiv“ und „romantisch“ anerkannte Bild der Liebenden zu modellieren. Hierbei werden vielfältige gegensätzliche Bilder, wie z. B. innen und außen, männlich und weiblich, hoch und niedrig, Arme und Reiche, Gutes und Böses etc. sukzessiv und simultan in Beziehung gesetzt und erst in einer bestimmten affektdramaturgischen Anordnung zusammengeführt, um ein „positives – schönes, attraktives und vorbildliches“ Bild der Liebenden auszudrücken. In dieser mit dynamisch entfalteten, überwiegend freudigen Affektionen erfahrenen Übereinstimmung mit der hier und jetzt realisierten Idee der romantischen Liebe entstehen aktive Lustgefühle, die die zunächst weniger allgemeine, spezifische Idee von der romantischen Liebe jedoch in eine neue Dimension als eine gemeinschaftlich zu teilende Idee, also einen hier und jetzt adäquaten, kultur- und geschichtsspezifischen Gemeinbegriff von der romantischen Liebe modellieren.

Die populären romantischen Liebesfilme der 1950er-Jahre in der BRD und der ROK sind daher adäquate Beispiele, die uns veranschaulichen, wie der kultur- und geschichtsspezifische Gemeinbegriff der romantischen Liebe gebildet wird. Der Sinn des Gemeinsamen ist hierbei in zweifacher Weise zu gestalten: zum einen in der *Vergegenwärtigung unseres Gemeinbegriffs von der romantischen Liebe*, der permanent in Bezug auf den immanent vorhandenen Werte-/Moral-/Erfahrungshorizont für die hier und jetzt adäquate Idee der romantischen Liebe als ein gemeinschaftlich qualitativ neu zu bewertendes, „romantisches“ Bild der Liebenden rekonstruiert wird. Und zum anderen in der *Verallgemeinerung und Ausbreitung des kinematografisch realisierten spezifischen Gemeinbegriffs von der romantischen Liebe*, den wir gemeinsam in der interaffektiven Kommunikation sowie auch in der Lebens-/Alltags-/Sozialpraxis als aktive Lustgefühle ausdrücken, erkennen und uns vorstellen. Und das Vergleichen ermöglicht in dieser zweifachen Gestaltungsdimension des Gemeinbegriffs, die immanent vorhandenen Übereinstimmungs- und Zusammenführungsverhältnisse der verschiedenen (Bestand-)Teile, Fakten und Erscheinungen zu rekon-

---

<sup>276</sup> Vgl. Aktive Lustgefühle sollen laut Deleuze mehr oder weniger nur aus freudigen Affektionen entstehen, da sie mehr Tätigkeits- und Begriffsvermögen besitzen. Vgl. Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 251–254.

struieren, sodass die Wir-Gefühle darin als eine neue Einheit sinnlich-materiell wahrgenommen, erkannt und gedacht werden können. Das Vergleichsprinzip zeigt uns wiederholt „das Eine, das zwei wird, um eine neue Einheit zu erreichen.“<sup>277</sup>

### III.3.2. Autopoietischer Rhythmus – (Re-)Orientierung in und an einer gemeinsamen Bewegung

Als eine ästhetisch-politischen Gestaltungsform des Sinns des Gemeinsamen wird Rhythmus oft in verschiedenen Bereichen wie der relationalen Kommunikation oder der performativen Ästhetik diskutiert, um das dynamische, interaffektive *Ordnungsprinzip* vom gemeinsamen Erfahrungs-/Ausdrucksprozess zu analysieren.<sup>278</sup> Rhythmus besteht aus regelmäßig wiederkehrenden Bewegungs-/Zeitgliederungen, die oft durch Wechsel von Gegensätzen – z. B. von lang und kurz, betont und unbetont, schnell und langsam, laut und leise etc. – bestimmt werden. Rhythmus entwickelt sich frei improvisiert, aber auch streng gebunden nach dem bereits etablierten bestimmten Takt und Metrum; Rhythmus lässt jeden einzelnen Beteiligten bzw. Bestandteile sich zusammen in einer Bewegungs- und Zeitstruktur vereinigen. Hans Ulrich Gumbrecht bestimmt in diesem Zusammenhang zusammenfassend drei Funktionen des Rhythmus – die „verhaltenskoordinierende“ Funktion, die „affektive“ Funktion und die „gedächtnisstützende“ Funktion –, die jeweils durch *Regelmaß, konsensuelle Interaktion in der Synchronizität und Zeitüberbrücken in der körperbasierten Sinnkonstitution* zur Geltung gebracht werden.<sup>279</sup> Somit ermöglicht Rhythmus jedem einzelnen Beteiligten, den Sinn des Gemeinsamen möglichst gemeinschaftlich zu erfahren.

Um den Sinn des Gemeinsamen zu gestalten, ist es notwendig, den Rhythmus als eine Affizierungsstrategie anzuwenden, die medienästhetisch *das Gefühl vermittelt, dass wir uns in einer gemeinsamen Bewegungs-/Zeitstruktur bewegen und zusammen in Orientierung an diesem rhythmisch organisierten Bewegungsverlauf selbst agieren, als ob ihn jede/r Einzelne von uns gleichberechtigt für das Gemeinsame zusammentragen, konkretisieren und bestimmen würde.* Dafür soll der Rhythmus unbedingt auf zwei wesentlichen Komponenten

---

<sup>277</sup> Deleuze: Das Bewegungs-Bild. A. a. O. S. 60.

<sup>278</sup> „Im Rhythmus wirken Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammen. Er entsteht durch Wiederholung *und* Abweichung vom Wiederholen. Wiederholung allein ergäbe keinen Rhythmus. Rhythmus lässt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanente Transformation voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt.“ In: Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, hier S. 233.

<sup>279</sup> Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Rhythmus und Sinn. In: Ders., Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1988, S. 714–729. Rhythmus habe unter anderen „die *affektive Funktion* als Wegfall einer Unterscheidung zwischen Körper-Empfindung und Sinn-Konstitution.“ In: Gumbrecht: Rhythmus und Sinn. A. a. O. S. 726.

füßen: zum einen auf dem *Ordnungsprinzip*, das auf Regelmäßigkeit basiert und zielt,<sup>280</sup> und zum anderen auf dem *autopoietischen System*, das permanent das eigene Regelmäßigkeit selbst erneuert und transformiert.<sup>281</sup> In diesem Zusammenhang beschreibt Erika Fischer-Lichte den Rhythmus als eine Art „autopoietische *feedback*-Schleife“<sup>282</sup>, in der jeder einzelne beteiligte Zuschauer gemeinschaftlich in der Theateraufführung „mitschwingt“, aber der gemeinsame (Gesamt-)Rhythmus durch das „Einschwingen“ und Aufeinandereinfließen jedes einzelnen Bestandteils bzw. Beteiligten selbst immer wieder neu organisiert und konkretisiert wird.

Nicht zu vergessen ist aber, dass sich der Rhythmus keineswegs auf dem totalitären – zwingend homogenisierenden und hierarchisierenden – Prinzip beruht, sondern vielmehr auf dem zeitweise einheitlich *koordinierenden* Ordnungsprinzip für das Gemeinsame. Dieses vereinigende Ordnungsprinzip lässt den einzelnen Beteiligten in einer gemeinschaftlichen Bewegung bestehen, *den gemeinsamen Bewegungsverlauf und -richtung* im performativen Akt selbst gestalten und die eigene Dynamik zur Entfaltung bringen.<sup>283</sup> Mit dem Mitschwingen im gemeinschaftlich gestalteten und erfahrenen Rhythmus verwandelt sich darüber hinaus jeder einzelne Zuschauer(-körper) permanent im interaffektiven und durchaus kontingenten (jederzeit durch den Eigendynamik und die Qualität der einzelnen Zuschauer(-körper) wiederholt neu realisierten) Austauschprozess mit den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern.

Als ästhetisch-politische Affizierungsstrategie ist das Rhythmus-Konzept für die Re-/Neuordnung des Gemeinsamen äußerst effektiv anzuwenden, da der Rhythmus an sich ein performativ koordinierendes Prinzip besitzt.<sup>284</sup> Den audiovisuell organisierten Rhythmus

---

<sup>280</sup> „Unter Rhythmus verstehe ich [Fischer-Lichte, HJC] [...] im Unterschied etwa zu Takt und Metrum ein Ordnungsprinzip, das nicht auf Gleichmaß, sondern auf Regelmäßigkeit zielt.“ In: Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. A. a. O. S. 233.

<sup>281</sup> Guattari und Deleuze verwenden Autopoiese als ein wesentliches Grundprinzip der sozial, ökonomisch, linguistisch und ästhetisch operierenden Maschinerie in den verschiedenen Lebensbereichen, die per se für sich selbst regulieren, bestehen, erhalten und erneuern kann. Vgl. Deleuze und Guattari: Tausend Plateaus. A. a. O. Insbesondere weist Guattari in seiner psychotherapeutischen Arbeit zum allgemeinen Subjektivierungsprozess gerade der Autopoiese die ästhetisch-politische Strategie zu, die eigene Subjektivität jederzeit unendlich neu anzueignen und zu rekonstruieren. Er schreibt: „The important thing is not the final result but the fact that the multicomponential cartographic Methode can coexist with the process of subjectivation, and that a reappropriation, an autopoiesis, of the means of production of subjectivity can be made possible.“ In: Guattari: Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm. A. a. O. S. 12–13.

<sup>282</sup> Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. A. a. O. S. 238.

<sup>283</sup> Vgl. Félix Guattari schreibt gerade dem Refrain, also dem regelmäßig wiederkehrenden Teil des Rhythmus in diesem Zusammenhang die besondere ästhetisch-politische Funktion zu, den sinnlich-leiblich zu mobilisierenden *Subjektivierungseffekt vom Wir* erst durch die gemeinschaftlich geteilte Erfahrung vom Gemeinsamen zu ermöglichen. Er schreibt: „Instead of being assembled on the basis of territorialized systems, such as the tribe, the ethnic group, the corporation, and the province, the subjectification of these refrains is internalized and individuated on the mechanic territories which constitute egos, roles, persons, loves, feelings of „belonging to.“ [meine Hervorhebung, H.J.C.]. Félix Guattari: The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis. Cambridge, London: The MIT Press, 2011, S. 110.

<sup>284</sup> Vgl. Henri Lefebvre, Catherine Régulier: The Rhythmanalytical Project. In: Henri Lefebvre: Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life. London, New York: continuum, 2004, S. 71–83. [Urspr. *Le project rythmanalytique*. Communications, 41, 1985, S.191–9.] Sie schreiben: „Our rhythms insert us into a vast and infinitely complex world, which imposes on us experience and the elements of this experience.“ (S. 82)

kann der einzelne Zuschauer als eigene körperbasierte Affektivität erfahren und handeln, indem er sich zunächst in eine freiwillig eingelassene kinematografische Rhythmusschleife eindringt und darin als ein (Bestand-)Teil des (Gesamt-)Rhythmus subsumiert. Aber er könnte sich auch distanziert und frei fühlen, denken und agieren und insgesamt daraus einen qualitativ neuen (Gesamt-)Rhythmus des Gemeinsamen („spacio-temporal whole [globalité]“<sup>285</sup>) erschaffen und erfahren. Somit erfährt der Zuschauer den Sinn des Gemeinsamen insgesamt als eine rhythmisch organisierte Einheitsbewegung, die die einzelnen (Bestand-)Teile und ihre verschiedenen Bezüge auf das Gemeinsame *koordiniert*.

Der Rhythmus ist außerdem eine latent wirksam bleibende Bewegung, die nicht ausschließlich während der kinematografischen Kommunikation zu erfahren ist, sondern sich auch nach dem Film weiterhin *in der Lebens-/Sozialpraxis* fortsetzt. Indem die einzelnen Zuschauer(-körper) die physische Trägheit *im* Rhythmus wie eine sinnlich-leiblich automatisierte Bewegungsschleife erfahren, verwandeln sie sich darin anders als vor dem Film, sodass sie möglicherweise als eine *qualitativ veränderte* Subjektivität in der Lebens-/Sozialpraxis handeln könnten.<sup>286</sup>

Die physische Tatsache, dass es schwer ist, die bereits eingeschliffene (Körper-)Bewegung vom einmal eingeschlagenen Kurs abzubringen, macht das Rhythmus-Konzept zu einer besonderen ästhetisch-politischen Affizierungsstrategie im Skandalfilm (V.2.), da die einzelnen Zuschauer(-körper) *trotz* der sich ereignenden, der Moral widersprechenden (Eigen-)Gefühle doch gewissermaßen zwangsläufig zu einer gemeinschaftlich organisierten rhythmischen Bewegungsschleife herangezogen werden. Der Rhythmus ergibt sich aus dem regelmäßig wiederholten Wechsel von Anstoß und Empörung erregenden Moralverletzungen und den unbeschwerten, leichten Fortsetzungen der „freudigen“ Liebesbeziehungen als ein dynamisches Muster. In diesem sinnlich-materiell in den einzelnen Zuschauer(-körper)n eingeschliffenen Rhythmus werden die wiederholt erfahrenden Moralverletzungen im Film, die sonst gebrochen und abgesetzt zu erfahren sind, unschwer als ein „ordinärer“ (Bestand-)Teil der gemeinsamen Bewegungsschleife erfahren. Und der skan-

---

<sup>285</sup> A. a. O. S. 81.

<sup>286</sup> Vgl. „Musical rhythm does not only sublimate the aesthetic and a rule of art: it has an **ethical** function. In its relations to the body, to time, to the work, it illustrates *real* (everyday) life. It *purifies* it in the acceptance of **catharsis**. Finally, and above all, it brings compensation for the miseries of everydayness, for its deficiencies and failures. Music integrates the functions, the **values** of Rhythm ...“ In: Henri Lefebvre: Elements of Rhythmanalysis: An Introduction to the Understanding of Rhythms. In: Henri Lefebvre: Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life. London, New York: continuum, 2004, S. 1–69 [Urspr. *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse, 1992], hier S. 66.

dalöse Effekt kommt gerade daher, dass die sonst automatisch gefällten negativen Affekturteile über die Moralverletzungen durch die sich sinnlich-leiblich in einer rhythmischen Bewegungsschleife befindende kinematografische Kommunikation nichtig sind.

Der affektdramaturgisch erschaffene gemeinsame Rhythmus vereint die singulären Affekturteile über die Moralverletzungen *als eine gemeinsame Bewegung*, koordiniert die widersprüchlichen Bezüge auf das Gemeinsame und erneuert das Gemeinsame: Er erweitert den gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont, aufgrund dessen die einzelnen Zuschauer(-körper) das sonst als „abstoßend und unmoralisch“ empfundene Phänomen überhaupt *anders* bewerten könnten. Das heißt aber nicht, dass man sie nur komplett umgekehrt, also einfach als positiv und moralisch wahrnimmt, sondern sie auf einer qualitativ ausdifferenzierten affektive Gefühlsskala in Richtung der Bejahung verschiebt, z. B. Gefühle wie „irgendwie harmlos und halbwegs in Ordnung“.

### **III.3.3. Folgerichtiges Affekturteil mit den negativen Gefühle – Veranschaulichung des gemeinsam geteilten Moralbewusstseins durch Moralverletzung**

Emotionen veranschaulichen die „hier und jetzt“ sanktionierende Moral als einen Beweis der sozialen Normgeltung.<sup>287</sup> Im Sozialleben ist es uns längst bekannt, dass Moral in vielen Zügen nur *ex negativo* fassbar ist.<sup>288</sup> Erst, wenn gegen den Wert verstoßen wird und Norm, Regel und Gesetz verletzt werden, werden bei den Betroffenen im Zuge dieses Ereignisses eine Reihe von Emotionen hervorgerufen, die sich vom Unbehagen über den Spott bis hin zum Scham und Schuld auffächern. Analog dazu stellt Hilge Landweer aus einer phänomenologischen Perspektive fest, dass Emotionen Moral begründen, insofern die Emotionen als Formen der Werterkenntnis die sanktionierende Moral und Norm überhaupt als solche veranschaulichen. Überspitzt formuliert sie: „[O]hne Verankerung in den Gefühlen kann es keine Selbstbindung an Normen geben.“<sup>289</sup> Und insbesondere am momentanen Aufflammen von Affektionen wie Lachen, Ekel, Ärger und Überraschung/Entsetzen werde die gegenwärtig geltende Moral sinnlich-leiblich greifbar und veranschaulicht: Die Geltung der Norm manifestiert sich durch Normverletzung, die mit einer eruptiven Affekterfahrung einhergeht.

Im weiteren Verlauf ihrer Argumentation teilt Landweer die von der Übertretung der Norm

---

<sup>287</sup> Vgl. Hilge Landweer: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.

<sup>288</sup> Vgl. Bernhard Waldenfels: Schattenrisse der Moral. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

<sup>289</sup> In: Hilge Landweer: Normativität, Moral und Gefühle. In: Dies. (Hrsg.): Gefühle – Struktur und Funktion. Berlin: Akademie-Verlag, 2007, S. 237–254, hier S. 242.

affektiv/emotional Betroffenen in Täter- und Beobachterperspektive ein, denen jeweils unterschiedliche Affektionen/Emotionen – z. B. bei ersteren Scham oder ein Gefühl der Peinlichkeit, bei den letzteren Empörung, Ärger oder ein diffuses Unbehagen – zugewiesen werden.<sup>290</sup> Die gemeinsam affektiv/emotional geteilte Erfahrung in unterschiedlichen (meistens aber binären) Gruppierungen lässt sich daher aufteilen: Ob man über dieselbe Situation lachen kann oder nicht, oder ob man sich peinlich/schamhaft oder wütend/aufgeregt fühlt, formiert einen unterschiedlichen Standpunkt, eine unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit. Die gemeinsam geteilte affektive/emotionale Erfahrung erlaubt es, ein kollektives ‚Wir‘ von Anderen zu unterscheiden und zu kennzeichnen. In diesem Zusammenhang unterstreicht Landweer weiterhin, dass die Einteilung in bestimmte Parteien und Gruppierungen in erster Linie davon ausgehen soll, dass man sich *durch* und *als* das gemeinsame Affekturteil überhaupt sinnlich-leiblich bewusst wird, dass wir ein gemeinsames Moralbewusstsein teilen und eine bestimmte sanktionierte Moral hier und jetzt in unserem aktuellen Gemeinsamen evident und gültig ist.

Was Landweer aus ihrer phänomenologischen Perspektive unter Moral versteht, sind allgemeingültige und bereits in unserer Alltagspraxis etablierte, sanktionierte Handlungsvorschriften und Regelungen, die auf Verbot und Gesetz basieren. Dagegen wird Moral im Sinne des Ethos, also der wertbezogenen Gesinnung und zukunftsorientiert ausgerichteten Lebenseinstellungen jedoch nicht in ihrer Arbeit besprochen. Aber ihre Auffassung scheint mir trotzdem im Kontext der ästhetisch-politisch zu realisierenden Sinngestaltung des Gemeinsamen interessant, wenn sie unser gemeinsames, also selbstverständlich von uns allen gemeinsam gefälltes Affekturteil per se als ein notwendiges Grundprinzip des Wir-Werdens und der Parteinahme sieht. Anders formuliert heißt das, dass der Sinn des Gemeinsamen wiederum durch von einzelnen Zuschauer(-körper)n *sinnlich-leiblich evident wahrgenommenes Gemeinsames* gestaltet und gestiftet wird: Der Sinn des Gemeinsamen ist gleichsam dadurch zu modellieren, dass die einzelnen individuellen Zuschauer(-körper) sinnlich-leiblich ihn so evident erfahren würden, als ob sie zusammen ein gemeinsames, also hier und jetzt „adäquates“ Affekturteil teilen. Das adäquate Affekturteil heißt, dass wir ein gemeinsames Moralbewusstsein teilen und uns gemeinsam an einem Moralbewusstsein orientieren. So scheint mir äußerst relevant, dass das medienästhetisch gestaltete gemein-

---

<sup>290</sup> Vgl. Hilge Landweer: Gefühle als Formen der Werterkenntnis? In: Barbara Merker (Hrsg.): Leben mit Gefühlen. Emotionen, Werte und ihre Kritik. Paderborn: mentis, 2009, S. 163–181, hier S. 166–167.

same Affekturteil durchaus als ein wichtiges affektpoetisches Instrument für ästhetisch-politische Sinngestaltung und -stiftung des Gemeinsamen angewandt werden kann.

Nun bleibt die Frage, in welchen Fällen wir so ein gemeinsames Affekturteil eindeutig fällen können. In diesem Zusammenhang ist die ästhetisch-politische Strategie des gemeinsamen Affekturteils daher in Liebesfilmen zwischen einheimischen Frauen und Glis (V.3.) hervorzuheben, das konkret anhand der negativen Gefühle wie *Unbehagen* realisiert wird. Das Unbehagen wird hierbei als das dominant herrschende „adäquate“ Affekturteil in die Dramaturgie von Bruch, Halt und Grenzüberschreitung der Moral<sup>291</sup> hineingelegt. Die negativen Gefühle wie Unbehagen, kritische Stimmungen und spöttische Neigungen werden in beiden Filmen als eindeutig und evident einigendes, „adäquates“ Affekturteil inszeniert, das durchaus ein ästhetisch-politisches Potenzial besitzt.<sup>292</sup> Das heißt, die empfundenen negativen Gefühle ermöglichen den einzelnen Zuschauer(-körper)n, die problematischen Ereignisse und Situationen wahrzunehmen und *folgerichtig* daraus so zu reagieren, dass sie sich gleich negativer Umstände entziehen soll. Da die negativen Gefühle grundsätzlich den Bruch, den Halt und die Grenzüberschreitung der gemeinsam geteilten Moral sinnlich-leiblich viel intensiver und eindeutiger als die positive Emotionen veranschaulichen können und den einzelnen Zuschauer(-körper) auch doch viel impulsiver und energetischer in die kommunikative (Re-/Inter-)Aktion hineinversetzen können, wird der Sinn des Gemeinsamen notwendigerweise durch die negativen Emotionen erschaffen. Es ermöglicht den einzelnen Zuschauer(-körper)n, sinnlich-leiblich besonders evident und eindeutig zu erfahren, dass wir alle gemeinsam in einer Welt sind, wo es gerade kritisch, unangenehm und unruhig ist. Und darüber hinaus erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper) im gemeinsamen Affekturteil, dass wir gerade aufgrund des manifesten Unbehagens unverzüglich zur Korrektur des aktuell empfundenen „unmoralischen – kritischen, unerträglichen“ Gemeinsamen aufgerufen werden. Die hierbei operierte ästhetisch-politische Affektpoetik vom gemeinsamen Affekturteil wird somit zum Legitimationsprozess des Appells an die Reparatur der gemeinschaftlichen/gesellschaftlichen Ordnung der Welt und das erneute Moralbewusstsein.

---

<sup>291</sup> Vgl. Judith Butler sieht das Unbehagen als unerlässliche Affektstrategie in der Genderpolitik, „die Identität, insbesondere die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*), [zu] konstituier[en]“ (S. 114). Das Unbehagen sei quasi ein ästhetisch-politisch zu realisierender Effekt, der nur aus seinem inhärent vorhandenen politischen Doppelcharakter („*sowohl* die sanktionierte Heterosexualität *als auch* die das Gesetz übertretende Homosexualität“ (S. 116)) entstehe; die Erschaffung des Unbehagens in kulturellen Praktiken sei daher die folgerichtige Voraussetzung für die Genderpolitik, die erst dadurch erfolgt, dass das Udenkbare und das Unsagbare „von der *herrschenden* Kultur“ (S. 121) durch Bruch, Halt und Grenzüberschreitung der Moral sinnlich-materiell konfiguriert und überhaupt als das Unbehagen erfahrbar gemacht werden. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

<sup>292</sup> Vgl. Chris Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung. In: *montage AV, Bad Feelings*. 21/2/2012, S. 11–27.

## IV. Methodische Aspekte zum Liebesfilmgenre und analytisches Setting zur komparatistischen Arbeit

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass das Liebesfilmgenre am besten dazu dienen kann, die Affektdimension wie die kultur- und geschichtsspezifischen Modellierungs- und Mobilisierungsformen der Wir-Gefühle mithilfe empiriebasierter, qualitativer Beschreibung der Affektivität zu erfassen. Im letzten Jahrzehnt wurde die Notwendigkeit der *deskriptiven Analyse* der Interaffektivität oft im Bereich der sozialwissenschaftlich orientierten Kommunikationswissenschaft diskutiert.<sup>293</sup> Obwohl Kommunikations- und Kulturwissenschaftlerinnen wie Janet Staiger, Ann Cvetkovich und Ann Reynolds die Notwendigkeit der empirisch orientierten Deskription in der Affektforschung hervorheben, bleibt sie aber bis heute in sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungsbereichen als Desiderat markiert.<sup>294</sup> Aber in der Filmwissenschaft wird, anders als in Sozial- und Kulturwissenschaften, bereits längst eine Methodik zu entwickeln versucht, um die Affektökonomie und die Wirksamkeit der audiovisuellen Bilder auf Zuschauererfahrungen systematisch zu beschreiben.<sup>295</sup> Und eine der innovativsten filmanalytischen Methodiken ist *das Konzept der Ausdrucksbewegung*, das Hermann Kappelhoff mit seinem Team initiierte.<sup>296</sup>

Das Konzept stammt ursprünglich aus seiner Arbeit „Matrix der Gefühle“, in der die mediale Strategie zur Emotionsgestaltung und der Gefühlserlebnisse anhand der melodramatischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodi zum sentimental Genießen und sentimentaler Fantasie in der Unterhaltungskultur untersucht wird.<sup>297</sup> Das Konzept der Ausdrucksbewegung ermöglicht es, die affektmodellierende und -mobilisierende Strategie audiovisueller Bildmedien

---

<sup>293</sup> Vgl. Janet Staiger, Ann Cvetkovich, Ann Reynolds: Introduction: Political Emotions and Public feelings. In: Dies. (Hrsg.): Political Emotions. New Agendas in Communication. New York und London: Routledge, 2010, S. 1–17.

<sup>294</sup> Sie plädieren den *deskriptiven Turn* in den Sozialwissenschaften, mit dem die dynamisch multimodal organisierende Affektivität und ihre politische Wirksamkeit auf gewisse Identitätsbildung in der Sozialpraxis ohne Abstraktion und ohne Vorbestimmung zu analysieren ist. Sie schreiben: „Such a model of description, one seemingly outdated and at odds with contemporary work on identity, allows for unexpected patterns of social mixing; as a result, different, more flexible, temporally based, and layered moments of social collectivity become visible.“ In: Staiger, Cvetkovich und Reynolds. A. a. O. S. 15.

<sup>295</sup> Vgl. Kappelhoff und Bakels: Das Zuschauererlebnis. A. a. O.

<sup>296</sup> Das Konzept der Ausdrucksbewegung wird in diesem Zusammenhang zum einen als ein systematisiertes Analysenmodell im Rahmen des Projekts „Affektmobilisierung und mediale Kriegsinszenierung“ im Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ an der FU Berlin entwickelt und weiterhin im Hinblick auf die Genreperspektive praktiziert sowie zum anderen im interdisziplinären Ansatz von multimodalen Metaphern analytisch vergleichend überprüft. Zur ausführlichen Erklärung der Ausdrucksbewegung als das methodologische Konzept siehe: Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn. A. a. O.; T. Scherer, S. Greifenstein, H. Kappelhoff: Expressive Movement in Audio-Visual Media. A. a. O.

<sup>297</sup> Seine Arbeit geht in genealogischer Lesart in die sentimental Kunst und Unterhaltungskultur des 18. Jahrhunderts und stellt dabei fest, dass der „melo“-dramatische Modus resp. die zeitliche Gestalt wie musikalische Komposition bis heute in der abendländischen Unterhaltungskultur – darunter insbesondere dem Hollywoodkino – als distinktes ästhetisches Verfahren zu erfahren ist. Er erfasst Ausdrucksbewegung als die Einheit einer zeitlichen Figuration in einem dynamischen interaffektiven Prozess, in dem die affizierende (wahrgenommene) und affizierte (wahrnehmende) Körper in Resonanz gebracht werden. Vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle. A. a. O.

und ihre Operationalisierbarkeit konkret durch qualitative Beschreibung der Affektökonomie zu erfassen.<sup>298</sup> Anders als die übliche quantitative empirische Analyse, die die Medienrezeption anhand der statistischen Erhebung oder der physiologischen und neurophysiologischen Messungen erfasst, versucht das Konzept der Ausdrucksbewegung die affektorientiert realisierten evidenten Erfahrungsprozesse der Zuschauer konkret als bestimmten, kultur- und geschichtsspezifisch zu gestaltenden (Gemein-)Sinn (d. i. in *franz. sens* insbesondere nach Deleuze als Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit und [affektorientiert zu erfahrende und auszudrückende] Richtung)<sup>299</sup> zu beschreiben.

Die vorliegende Arbeit versteht Ausdrucksbewegung primär als einen Begriff, der uns hilft, die affektorientiert realisierte Filmerfahrung, also die gemeinsam gestalteten und erfahrenen Werdensblöcke, die sich affektpoetisch in der kinematografischen Kommunikation zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n entwickeln,<sup>300</sup> analytisch zu denken und zu beschreiben. Ausdrucksbewegung ist quasi das Attribut<sup>301</sup> der kinematografischen Interaffektivität, in der die einzelnen Zuschauer(-körper) sich unendlich wiederholt den (Gemein-)Sinn kultur- und geschichtsspezifisch aneignen, modifizieren und erschaffen. Ausdrucksbewegung beschreibt, wie die einzelnen Zuschauer(-körper) den (Gemein-)Sinn gestalten, also nach welchem gemeinsamem (Sinn-/Moral-/Erfahrungs-)Horizont sie gerade hier und jetzt mit den audiovisuellen Bildern kommunizieren. Durch Ausdrucksbewegung ist die einzelne, sich kultur- und geschichtsspezifisch ereignende und

---

<sup>298</sup> Vgl. Den theoretischen Rahmen des Konzeptes der Ausdrucksbewegung bildet Kappelhoff zum einen in Anlehnung an die psychologischen, linguistischen und anthropologischen Theorien der Ausdrucksbewegung (nach Wilhelm Wundt, Karl Bühler und Helmuth Plessner) und zum anderen anhand der ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen Konzepte der Ausdrucksbewegung (nach Georg Simmel und Konrad Fiedler). Hierbei wird die Ausdrucksbewegung als eine Kategorie der Interaffektivität in den Vordergrund gerückt, die sich vom bis heute üblichen Verständnis des intentionalen Ausdrucksvermögens des Menschen und des intrapsychischen und innersubjektiven Gefühlsenerlebnisses unterscheidet. Parallel dazu ist das Konzept der Ausdrucksbewegung in Rekurs auf die klassischen und modernen Filmtheorien zur *Expressivität* in der ästhetischen Gestaltung entwickelt, die davon ausgehen, dass die Geste und das Mienenspiel, u. a. ihre dynamische Figuration insbesondere als paradigmatische Expressivität des Films verglichen werden (Balázs), die kinematographische Bilder je nach ihrer Expressivität und Sinnkonstitution in unterschiedlichen Einheiten von Bewegungs-/Zeitbilder klassifiziert werden können (Deleuze) und die intersubjektive Dimension der audiovisuellen Kommunikation aus dem neophänomenologischen Konzept des Embodiment her nun konkret als „expression of experience by experience“ (S. 11) beschreibbar gemacht wird (Sobchack). Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (Urspr. 1924); Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. A. a. O.; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991; Sergej M. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*. (1929) In: Ders.: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 112-130; Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. A. a. O. Die ausführliche historische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ausdrucksbewegung ist im Aufsatz von Kappelhoff und Müller zu lesen. Vgl. Kappelhoff und Müller: *Embodied meaning construction. Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture and feature film*. A. a. O.

<sup>299</sup> Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*. A. a. O.

<sup>300</sup> Zum Gemeinsam-Werden und den gemeinsamen Werdensblöcke in der kinematografischen Kommunikation, siehe das Kapitel III.1. der vorliegenden Arbeit.

<sup>301</sup> Vgl. Zur ausführlichen begrifflichen Erklärung zum Attribut im deleuzianischen Sinn siehe das Buch von Deleuze über Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. Vgl. Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. A. a. O.; Eugene B. Young, Gary Genosko, Janen Watson: *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, S. 37–38.

sinnlich-materiell hier und jetzt konkretisierte kinematografische Kommunikation als ein spezifischer (Ausdrucks- & Erfahrungs-)Modus zu analysieren. Die Ausdrucksbewegung bezieht die unendlich „wandelbare“, „symptomatische“ und „produktive“ Natur der kinematografischen Interaffektivität in den analytischen Gegenstand ein.<sup>302</sup>

Im kinematografischen Kommunikationsprozess sind Zuschauerwahrnehmung und filmische Expressivität stets „*in der Bewegung*“ unmittelbar miteinander verschränkt.“<sup>303</sup> Ausdrucksbewegung ist der Zusammenschluss von Zuschauerwahrnehmung und filmischer Expressivität, der je nach kultur- und geschichtsspezifischem (Äußerungs-)Gefüge, Medienästhetik und Sozial-/Lebens-/Erfahrungsbedingungen konkret als der bestimmte (Gemein-)Sinn realisiert und wahrgenommen wird. Und diese kultur- und geschichtsspezifisch realisierten und gerade in der „poetisch-experimentell“, „spontan-kontingent“ und „einzelsingulär“ konkretisierten Sinngestaltung und -konstitution manifestierten, vielfach unterschiedlichen kinematografischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodi werden zum analytischen Gegenstand, den das Konzept der Ausdrucksbewegung zu erfassen versucht.

Im folgenden analytischen Teil meiner Arbeit (Kapitel V.) wird das Konzept der Ausdrucksbewegung daher als geeignete Methode angewandt, da sie es ermöglicht, kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetiken anhand der empiriebezogenen qualitativen Beschreibung zu erfassen und vergleichend zu veranschaulichen. Aufgrund der körperbasiert erfahrenen evidenten Affektdimension der Filmanalytiker (als eines möglichen Zuschauer(-körper)s) wird der sinnlich-qualitativ konkretisiert erfahrene spezifische (Gemein-)Sinn rekonstruierend beschrieben. Die filmische Expressivität, die sich parallel in der kinematografischen Interaffektivität mit den einzelnen Zuschauer(-körper)n entwickelt, wird, veranlasst von den selbst empfundenen eigenen Zuschauerempfindungen, auf die spezifischen audiovisuellen Ausdrucksmodalitäten der filmischen Bilder zurückgeführt. Hierbei wird die spezifische filmische Expressivität – u. a. der spezifische Ablauf der kinematografischen Kommunikation, die spezifischen medienästhetischen Ausdrucks-/Verständigungsformen und der spezifische Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizont – anhand der sinnlich-qualitativ unterschiedlich gestalteten und erfahrenen Ausdrucksbewegung erkennbar markiert und daraus die Kultur- und Geschichtsspezifika induziert.

---

<sup>302</sup> Vgl. Shaviro schreibt auch größtenteils in Anlehnung an R. Williams, Deleuze und Massumi: „I am interested in the ways that recent film and video works are *expressive*: that is to say, in the ways that they give voice (or better, give sounds and images) to a kind of ambient, free-floating sensibility that permeates our society today, although it cannot be attributed to any subject in particular. By the term *expressive*, I mean both *symptomatic* and *productive*.“ In: Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*. Winchester, Washington: O-books, 2010, S. 2.

<sup>303</sup> Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*. A. a. O. S. 121. [meine Hervorhebung, H.J.C.]

Die „spontan-kontingent“ und „poetisch-experimentell“ realisierte offene Affektdimension,<sup>304</sup> die gerade in den gemeinsamen Werdensblöcken in der kinematografischen Kommunikation zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n komponiert wird, gewinnt den bestimmten konkretisierten (Gemein-)Sinn *erst, wenn die einzelnen Zuschauer den eigenen bewegenden und bewegten Körper in den gemeinsamen Werdensblöcken selbst erfahren und diese Bewegtheit des eigenen Körpers anhand des hier und jetzt gültigen gemeinsamen Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizonts nun explizit als einen bestimmten (Gemein-)Sinn wahrnehmen und selbst als solchen konstituieren*. Und die Ausdrucksbewegung entspricht diesem, stets wiederholt in der einzelnen kinematografischen Kommunikation erneut zu konkretisierenden (Gemein-)Sinn, der konkret als gewisse dynamische Einheit zu erfahren ist, und sich explizit in dieser sinnlich-leiblichen Erfahrung den hier und jetzt gültigen gemeinsamen Sinn-/Moral-/Erfahrungshorizont manifestiert.

Zunächst aus der phänomenologischen Sichtweise erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper) die (Bewegungs-/Zeit-)Bilder, als ob sie die verfilmte (d. i. vom Film bzw. von der Kamera geblickte/erfahrene) Welt selbst erfahren würden, indem sie sich selbst sinnlich-leiblich auf die Erfahrung des Films bzw. der Kamera abstimmen.<sup>305</sup> Und sie nehmen die Erfahrung des Films bzw. der Kamera erst durch (Selbst-)Erfahrung von eigener körperlichen Bewegtheit und Affiziertheit als bestimmten konkretisierten Sinn wahr, der die Erkenntnis bringt, inwieweit und auf welche Weise die relationalen Verhältnisse zwischen (Lebens-/Sozial-)Welt, (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und Zuschauer(-körper)n überhaupt hier und jetzt erfahrbar werden und ausgedrückt werden.

Das Konzept der Ausdrucksbewegung unterscheidet sich grundsätzlich von der klassischen Filmanalyse, bei der es meistens darum geht, wie der Film in kleinste Einheiten segmentiert werden kann, wobei die primäre Bedeutungseinheit im semiotischen Kontext eins zu eins

---

<sup>304</sup> Vgl. Massumi schreibt die prototypisch-politische Komponente dem Affekt zu, da Affekte prinzipiell nur in relationalen (Sozial-/Lebens-)Prozesse existieren und der Ablauf solcher interaffektiven Prozesse keineswegs vorher zu definieren ist. Er schreibt: „It is neutral as well in relation to political criteria of judgement. Affect can be fascistic or progressive; reactionary or revolutionary. It depends on the orientation of the transindividual desires speculatively gestured into motion. The evaluation of affect bears on these tendential orientation. That has no power of prescription. It is a diagnosis that maps the promise of an encounter.“ In: Massumi: Politics of Affect. A. a. O. hier S. 209.

<sup>305</sup> Vgl. Vivian Sobchack stellt aus der phänomenologischen Perspektive „a new mode of seeing and reflecting upon our sight as the entailment of an *object of vision*, and *act of viewing*, and a *subject of vision* in a dynamic and transitive correlation“ (S. 49) in der Filmerfahrung der Zuschauer selbst fest. „[T]he correlation of a viewing view and viewed view“ (S. 55) sei in der Filmerfahrung erkennbar, in der man das Verhältnis des Films und der Filmkamera zur Welt als das eigene Verhältnis zu den audiovisuellen Bildern erfährt. Sie schreibt: „The homologous relationship between intentionality and existential vision marks the possibility of the conditions for the emergence of viewing as not just subjectively experienced but also made objectively visible through a necessary and reversible co-relation of self and other.“ (S. 11) Sobchack: The Address of the Eye. A. a. O.

mit der linguistischen Einheitsbestimmung vergleichend überprüft wird.<sup>306</sup> Das Konzept der Ausdrucksbewegung stellt dagegen die affektorientiert realisierte Erfahrungsdimension in den analytischen Mittelpunkt. Die qualitativ-distinkt zu erfahrenden und zugleich evident zu begreifenden sinnlichen Einheiten in der Zuschauerwahrnehmung sind als Ausdrucksbewegungseinheit(en) zu erfassen, die insbesondere dazu dienen, die affektmodellierenden und -mobilisierenden Formen konkret aus der Wirksamkeit der audiovisuellen Bilder auf die Zuschauererfahrungen her zu analysieren. Die temporale Struktur kompositorischer Bewegungsfigurationen audiovisueller Bilder und die damit einhergehende ästhetische Erfahrungsdimension werden zusammen als dynamisch-multimodale Komposition audiovisueller Bilder festgemacht. So werden die bislang in der Filmanalyse vernachlässigten formalen Eigenschaften der audiovisuellen Bilder und ihr dynamisch-multimodal realisiertes Zusammenspiel in Betracht gezogen.

In Folgenden wird das Konzept der Ausdrucksbewegung als ein angewandtes Analysemodell entwickelt, um Liebesfilme im Kontext der Wir-Gestaltung und der Wir-Gefühle qualitativ-empirisch zu beschreiben. Die auf Empirie fußende Beschreibung ermöglicht es vor allem, das körperbasierte Erlebnis der Zuschauer mit der Überlegung zu verbinden, dass die einzelnen kultur-/geschichtsspezifisch realisierten audiovisuellen Bilder doch in jedem einzelnen Zuschauer(-körper) konkret das Gefühl vermitteln können, dass wir im Gemeinsam-Werden sind und uns zusammen im Gemeinsamen bewegen. Die kultur-/geschichtsspezifische Strategie der Affektmodellierung und Affektmobilisierung für Wir-Gefühle wird vor allem in der qualitativ-empirische Beschreibung evident lesbar und vergleichbar gemacht. Und aus dieser Beschreibung ist die kultur-/geschichtsspezifische Affektpoetik für das Gemeinsame zu erfassen, also konkret, was wir uns *unter* welchem gemeinsamen Erfahrungs-/Sinn-/Werthorizont *durch* welche gemeinsam entwickelte Ausdrucks-/Verständigungsformen und *in* welcher sinnlich-materiell zu konkretisierenden, kinematografischen Kommunikation interaffektiv erneut aneignen, gestalten und erfahren.

Im Folgenden wird die filmanalytische Methodik im Hinblick auf die genrespezifischen und

---

<sup>306</sup> Vgl. Über die zur Linguistik orientierten filmsemiotischen Debatten zu kleinster Zeicheneinheit und kleinsten film-sprachlichen Einheit hinaus hebt Umberto Eco schon in den 1960er-Jahren hervor, dass die kinematografische Kommunikation anders als die Sprache keineswegs auf diskrete Einheiten zurückzuführen ist. In der Abgrenzung von der Semio-logie des Films von Metz und Pasolini schreibt er dem Film den „kinematografischen“ Code zu, der die zerlegbare Bewegung(-seinheiten) und die analog dazu entstandene Wertqualität(-en) beinhaltet. In diesem Zusammenhang plädiert er, dass die „filmische Bewegung“ in der Filmanalyse der Bedeutungskonstruktion berücksichtigt werden soll. Aber leider entwickelt er seine Argumentation vielmehr in Richtung der Ideologiekritik, da die Wirksamkeit der bewegenden Bilder nur noch im Rahmen der Realitätseffekt diskutiert wird und nicht im Rahmen der kinematografischen Operationalierbarkeit. Vgl. Umberto Eco: Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei. (Urspr. 1968) In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 308–323.

kultur-/geschichtsspezifischen Affektpoetiken für das Gemeinsame anhand des Liebesfilmgenres der 1950er-Jahre in der BRD und der ROK gezeigt. Nach meiner Hypothese, dass das Liebesfilmgenre das elementarste und populärste Filmgenre ist, um das Gemeinsame zu reorganisieren, wird die filmanalytische Methodik speziell für das Liebesfilmgenre entwickelt und in den folgenden Unterkapiteln präziser dargestellt. Um die kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetik und Affektpolitik für das Gemeinsame zu beschreiben, zu erfassen und zu vergleichen, wird zum einen die analytische Methode für das Liebesfilmgenre in Anlehnung an das Konzept der Ausdrucksbewegung entwickelt (IV.1.). Zum anderen wird die adäquate Methodik für den Kulturvergleich zwischen den Liebesfilmen aus der BRD und der ROK entwickelt und neu konzipiert (IV.2.). Somit werden die vielschichtmännigfaltige, ambivalent-divergente und dynamisch-veränderbare Kultur- und Geschichtsspezifika als „zeitlich und räumlich begrenztes“ Ganze konturiert und erst als dynamische Figuration beschreibbar, erfassbar und vergleichbar gemacht.

#### **IV.1. Das Konzept der Ausdrucksbewegung als Analysemethode**

Jeder einzelne Liebesfilm wird zu einem Beweismaterial, das gerade in der medienästhetisch realisierten Affekterfahrung und der kinematografischen Expressivität zeigt, auf welche Weise der Sinn für das Gemeinsame modelliert und mobilisiert wird. Die pluralistisch-konkurrierend und kreativ-schöpferisch imaginierten Beziehungs- und Bindungsformen – wie z. B. die primäre Sozialbindung von zwei Individuen (das Liebespaar als ein kleines „Wir“-Werden) oder ihre Trennung voneinander einerseits und die sekundären Sozialbindungen wie das Eingliedern des einzelnen Liebespaars individuell-getrennt oder zusammen in eine zugehörige Gruppe, z. B. Familie/Team/(Dorf-) Gemeinschaft/Gesellschaft/Nation (als ein großes „Wir“-Werden) andererseits – werden immer wieder durch eine eigene kultur-/geschichtsspezifische Medienästhetik realisiert, sodass der Sinn für das Gemeinsame überhaupt in jeder einzelnen Filmerfahrung der Zuschauer sinnlich-materiell mobilisiert, aktualisiert und neu modelliert werden kann.

Entsprechend Stanley Cavells Auffassung zu Typen und Zyklen wird der einzelne ausgewählte Liebesfilm nicht einfach in einem taxonomischen Genresystem klassifiziert, sondern angesichts seiner einzelnen affektpoetisch experimentierten Ausdrucks- und Erfahrungsstrategie für Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle als eine individuell-frei realisierte Singularität verstanden, die notwendigerweise zu einem bestimmten – gegebenen, aber

auch völlig neuen – *Typus* wird.<sup>307</sup> Typen sind vielmehr als die beweglichen Gruppierungen von einzelnen affektpoetisch realisierten Wir-Gestaltungsmodi erfasst, die immer wieder in neuem Bezug auf das eigene Gemeinsame erfolgen. Einem bestimmten Zyklus unterliegen die einzelnen Liebesfilme daher erst dann, wenn bestimmte Typen von Liebesfilmen regelmäßig in der bestimmten Periode oder in einem bestimmten Kulturraum wiederkehren und letztendlich eine Reihe einander verwandter, „familienähnlicher“ Liebesfilme zusammengestellt wird. Diese Zyklen nennt Cavell explizit Genres, die aus distinkten und sogar unendlich neu modellierten Typen bestehen.

Vor diesem Hintergrund versteht die vorliegende Arbeit das Liebesfilmgenre als ein offenes Gefüge von pluralistisch-konkurrierend und kreativ-schöpferisch modellierten Typen der Wir-Gestaltung und Wir-Werdung, die wiederholt in Bezug auf das eigene Gemeinsame neu (auf-)geteilt, aktualisiert und zirkuliert werden. Solche immer wieder wiederkehrenden genretypischen Formen der Wir-Gestaltung und der Wir-Werdung sind zunächst als möglichst klar unterscheidbare *Grundformen*<sup>308</sup> zu erfassen, die aber im einzelnen Liebesfilm voneinander ausdifferenziert aktualisiert, konkretisiert und gar rekonstruiert werden können. Und diese distinkt zu erfassenden und sinnlich-materiell immer wieder evident und neu modifizierten und modulierten Grundformen eines Genres bezeichnet Hermann Kappelhoff als Pathoszenen.<sup>309</sup> Die Pathoszenen bestehen allerdings aus einer relativ überschaubaren Anzahl von genretypischen Handlungs- und Figurenkonstellationen, die keineswegs bestimmte prototypische Emotionen oder Handlungsverläufe repräsentieren und gar vorweg bestimmen, sondern vielmehr die „evident vorhandenen“, aber stets wiederholt „individuell-frei konkretisierten“ affektökonomischen Prinzipien zur Verfügung stellen, die den interaffektiven Bewegungskurs des kinematografischen Kommunikationsprozesses immer wieder neu modellieren und mobilisieren.<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> Stanley Cavell schreibt, „(...) types are exactly what carry the forms movies have relied upon. These media created new types, or combinations and ironic reversals of types; but there they were, and stayed. Does this mean that movies can never create individuals, only types? What it means is that this is the movies' way of creating individuals: they create *individualities*. For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people.“ (S. 33) In: Stanley Cavell: *Types; Cycles as Genres*. In: Ders.: *The World viewed. Reflections on the ontology of film*. Cambridge, Massachusetts and London 1979, S. 29–37.

<sup>308</sup> Vgl. Dieser Gedanke geht im Prinzip mit dem Deleuzeschen Verständnis zu *Verben im Infinitiv* einher, die doch erst in spezifisch konkretisierten (Gesamt-)Konstellationen und Dispositiven ausdifferenziert, modifiziert und moduliert werden. Deleuze schreibt: „Verben im Infinitiv bezeichnen Ereignisse oder Werden, die über Modi und Zeiten hinausgehen. Die Daten verweisen nicht auf einen einzigen homogenen Kalender, sondern auf Zeit-Räume, die sich jedes Mal ändern müssen.“ Gilles Deleuze: *Gespräch über Tausend Plateaus*. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 41–54. Hier S. 54.

<sup>309</sup> Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*. A. a. O.

<sup>310</sup> Gerade dieser Punkt unterscheidet sich vom Aby Warburgs Konzept „Pathosformeln“, da Pathoszenen anders als

Die genretypischen Pathoszenen lassen sich gerade in ihrer differenziert realisierten, einzelnen Modifizierungs- und Modulierungsform im Film manifestieren. Jeder einzelne Film hat eine eigene Affektpoetik und Affizierungsstrategie, die den affektökonomischen Trend qualitativ unterschiedlich konkretisiert. In diesem Zusammenhang ermöglicht die quasi „vergleichende“ Analyse mit Pathoszenen erstens, die historische und kulturunterschiedliche Transformation des Genresystems aufzuzeichnen, und zweitens, die spezifische Affektpoetik und ihre Operativität empirisch deskriptiv zu erfassen. Als das adäquate methodische Werkzeug werden die genretypische Pathoszenen des Liebesfilmgenres im analytischen Teil meiner Arbeit darauf angewandt, die Wirksamkeit der einzelnen ausgewählten Liebesfilme in ihrer evidenten affektdramaturgischen Konstruktion strukturell zu erfassen und empirisch qualitativ vergleichend zu beschreiben. Und schließlich wird daraus die kultur- und geschichtsspezifische Entwicklungsdynamik des Liebesfilmgenres expliziert.

Vor diesem Hintergrund werden in den folgenden Unterkapiteln die genretypischen Pathoszenen von Liebesfilme erläutert (IV.1.1.) und Affektdramaturgie und Ausdrucksbewegungseinheiten weiterhin im Sinne der rhythmischen Anordnung von Pathoszenen und ihrer sinnlich-materiellen Wirksamkeit in der leiblichen Präsenz der Zuschauer diskutiert, damit die kultur- und geschichtsspezifische Strategien der Affektmodellierung und Affektmobilisierung einzelner Filme anhand der genretypischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodalitäten erfasst werden können (IV.1.2.). Der Sinn der Arbeit liegt nicht darin, dass wiederholte Ausdrucks-/Erfahrungsstruktur auf ein einziges Muster des Liebesfilmgenres reduzierbar gemacht wird, sondern, dass die gewisse „genretypische“ Struktur der Liebesfilme vielmehr als ein Bezugspunkt auf stets fortwährend erfolgte Modulation und Modifikation der ästhetischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen erdacht wird.

#### **IV.1.1. Genrespezifische Pathoszenen der Liebesfilme**

Die gängige Vorstellung zu genretypischen Bildern von Liebesfilmen sind die emotional ausgeprägten Momente des Liebespaars wie erste Begegnung, Blickaustausch, Kuss, Umarmung, Liebeserklärung, Geschlechtsverkehr oder Tränen in den Augen bei der

---

Pathosformeln, die das menschliche (Affekt-)Leben in spezifisch „angeordneten und montierten“ (Stand-)Bilderreihe – Malerei und Foto – im Bilderatlas „Mnemosyne“ darstellen und erst nachträglich vom einzeln-individuellen Betrachter als ein bestimmtes Gesamtbild aktualisiert („nachgelebt“, „in Erinnerung gebracht“) werden, doch dagegen die sinnlich-materiell evidente Wirksamkeit der kinematografischen Bewegungsbilder, also die affektorientiert realisierten Zuschauererfahrungen im interaffektiven Erfahrungsprozess zu erfassen versuchen. Zudem lässt sich der Aus-/Eindruck, den uns, dem Betrachter die Warburgs Pathosformeln im Nachhinein vermittelt, eher auf etwas dahinter, also etwas Pathologisches verweisen, und zwar die Urformen menschlichen Affektlebens und die durch sie hervorgerufenen organischen Entwicklungen. Vgl. Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books 2007; Georges Didi-Hubermann: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Trennung.<sup>311</sup> Sie entsprechen den ikonographischen (Stillstand-)Bildern von Liebenden, die traditionell in der Malerei und der Fotografie und auch in der Literatur zu finden sind.<sup>312</sup> Aber die medienspezifisch realisierte, „dynamische“ Affektdimension der kinematografischen (Bewegungs-)Bilder, die sich konkret in der zeitlichen Struktur entwickelt, ist in der bisherigen Forschung zum Liebesfilmgenre nicht in Erwägung gezogen worden.

Pathoszenen des Liebesfilmgenres sind dagegen genretypisch vorhandene, substantielle (Bewegungs-/Zeit-)Bilder, die eine jeweils „distinkte“ dynamische Affektdimension beinhalten. Das heißt aber nicht, dass jeder Pathoszene bestimmte prototypische Emotionen von Filmfiguren oder inszenatorisch gelenkte ideale Zuschaueremotionen zugeordnet werden können. Dagegen wird vielmehr die „genretypische“ Operationalisierbarkeit der kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder in den Vordergrund gestellt, die die gewisse Choreografie der Affektivität, also die bestimmten affektiven Bewegungsabläufe sich wiederholen lässt und zugleich immer wieder neu moduliert und modifiziert. Das heißt, jede einzelne Pathoszene besitzt ein eigenes affektökonomisches Gefüge, die affektive Bewegungsabläufe und -kurse anzukurbeln, ohne dass die Affektivität per se einer (vor-)bestimmten Affektqualität zuzuordnen ist. Die ausdifferenziert konkretisierte Affektqualität wird dagegen erst durch die – im jeweils einzelnen Liebesfilm – medienästhetisch realisierte Modulierung und Modifizierung der Pathoszenen und ihre dramaturgische Anordnung gewonnen.

Liebesfilme bestehen aus fünf genretypischen Pathoszenen: „Erste Begegnung“, „Erstes Date und Liebeserklärung“, „Provisorische Trennung“, „Prozess der Wiedervereinigung“ und „Endgültige Bindung“ bzw. „Endgültige Trennung“. Diese einzelne Pathoszenen entsprechen den grundlegenden Beziehungsphasen eines Liebespaars und auch den sozialen Bindungs-/Verhältnisformen innerhalb einer Gemeinschaft/Gesellschaft. Zudem lassen diese Pathoszenen sich einerseits in ihrem Gegenstand relativ klar abgrenzbaren und zugleich wiederholt erfahrbaren affektökonomischen Prinzipien zuordnen, z. B. erste Begegnung der Attraktion, das erste Date und Liebeserklärung dem Magnetismus, die provisorische Trennung der Divergenz und Diskrepanz, der Prozess der Wiedervereinigung entspricht der Resonanz und die endgültige Trennung bzw. Vereinigung impliziert den Schlussakkord. Diese affektökonomischen Prinzipien erschaffen weiterhin evidente Gefühlswerte, die wiederholt vorkommen. Diese Gefühlswerte sind die primär vorhandene Affektqualität,

---

<sup>311</sup> Vgl. Kaufmann: Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres. A. a. O.; Brunner: Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm. A. a. O.

<sup>312</sup> Vgl. Felix: Liebesfilm. A. a. O.; Borisova: Mit Herz und Auge. Liebe im sowjetischen Film und in der Literatur. A. a. O.

die aber durch einzelne medienästhetisch realisierte audiovisuelle Komposition des Liebesfilms ausdifferenziert und variiert wird.

Andererseits entsprechen die jeweiligen Pathoszenen unterschiedlichen Dimensionen des Gemeinsamen, die im Liebesfilmgenre affektpoetisch modelliert und mobilisiert werden sollen. Die erste Begegnung modelliert das „liebenswerte“ Gegenüber in Orientierung am gemeinsamen Sinn-/Werthorizont der „Liebenswürdigkeit“, das erste Date und Liebesklärung die „Exklusivität“ des individuell-singulären Liebespaars aufgrund des aktuell gemeinsam geteilten (Gemein-)Sinns vom „positiven und glücklichen“ Zusammensein/-leben, die provisorische Trennung modelliert die „konfliktreiche“ Dissonanz-Figur in „widersprüchlichem“ Bezug auf den gemeinsamen Sinn-/Werthorizont, der Prozess der Wiedervereinigung den „dissensuellen“ Verhandlungsprozess in der Ausrichtung zum gemeinsamen Sinn-/Werthorizont, und die endgültige Bindung oder endgültige Trennung die „gemeinschaftliche“ Ordnung aufgrund des Gemeinns vom „harmonischen“ Zusammensein/-leben. Jede Pathoszene ist in diesem Sinne der unverkennbare Typus und zugleich eine endlos mögliche Variante der Wir-Gestaltung und Wir-Werdung, die in Bezug auf die zugehörige Gemeinschaft/Gesellschaft individuell getrennt oder zusammen als ein Paar erfolgen. Die Definitionen der einzelnen Kategorien von Pathoszenen werden in diesem Zusammenhang kurz skizziert. In einzelnen Liebesfilmen werden Pathoszenen oft in der folgenden Reihenfolge angeordnet, aber nicht unbedingt nur in dieser chronologischen Reihenfolge festgelegt. Sie sind jedoch nicht immer in allen Liebesfilmen vorhanden, sondern werden mehr oder weniger selektiv in den Vordergrund gestellt oder über den ganzen Film oder regelmäßig wiederholt akzentuiert.

## **Kategorie 1: Erste Begegnung**

Zwei Individuen treffen sich und fühlen zum ersten Mal eine Anziehung.

**Typus und Variante:** Das „liebenswerte“ Gegenüber

**Affektökonomisches Prinzip und seine Entwicklungsform:** Attraktivität und Bezauberung – Von der Zugkraft über das Zuwenden bis hin zum Aufeinander-Zubewegen

**Primäre Gefühlswerte:** Entzücken – Anstoß, Anregung, Impuls

**Modellierte und mobilisierte Dimension des Gemeinsamen:** Die Bejahung oder Erneuerung des gemeinsamen Sinn-/Werthorizonts von der „Liebenswürdigkeit“

Der „funkende“ Moment der ersten Verbundenheit von zwei Individuen wird meistens als temporäre Anregung dargestellt, die entweder „impulsiv“, „augenblicklich stoßend“ oder „zeitlich ausgedehnt“ ausgedrückt wird. Im Mittelpunkt steht die gegenseitige – meistens sexuelle – Anziehung zwischen den beiden Individuen oder die einseitige Attraktivität, die allein von einem Individuum ausgeht und das andere Gegenüber anzieht und an sich bindet. Der „einmalige und gar bezaubernde“ (vorübergehend kurz fesselnde, aber auch bis zum Ende des Films andauernde) Bindungsmoment wird im einzelnen Liebesfilm wiederholt variiert, sodass der „einzigartige“ Ereignischarakter jeder individuell-singulären Bindung vordergründig ausgedrückt wird. Es handelt sich in erster Linie darum, wie das Prädikat „liebenswert“ gerade im Ausdruck des attraktiven Gegenübers oder der Liebenden realisiert wird.

## **Kategorie 2: Erstes Date und Liebeserklärung**

Zwei Individuen verbinden sich miteinander und werden zu einem kleinen „Wir“.

**Typus und Variante:** Gestaltung der Exklusivität und Intimität; Entwicklung der Bindungsqualität und -intensität

**Affektökonomisches Prinzip und seine Entwicklungsform:** Magnetismus (in einem hermetisch abgeschlossenen Bildraum) und Schwingungen – von der stetigen Schwingung, über die Phase des Aufschwungs bis hin zur Hochkonjunktur (Boom)

**Primäre Gefühlswerte:** Glück und Freude

**Modellierte und mobilisierte Dimension des Gemeinsamen:** die Befürwortung des aktuell gültigen (Gemein-)Sinns zum „glücklichen“ Zusammensein/-leben

Das „glückliche“ Zusammensein von zwei Individuen wird meistens als eine „exklusive und intime“ Abkapselung ausgedrückt, die sich von den anderen Menschen bzw. von der Mitwelt abgrenzt und nur noch aufeinander konzentriert. Die Liebenden vergnügen sich abseits jeglichen Alltags und ihrer gewöhnlichen Umgebung (meistens abseits der *Normalität*) und ihre gemeinsamen Erlebnisse verbinden sie noch stärker. Spiel und Spaß am Strand, in einem Konzert, einem Museum, einem Kino, einem (Vergnügungs-)Park oder versteckten Ort (z. B. im Heim, im Wald, im Ausland etc.) werden in Lauf der Zeit graduell zum höchsten „Moment“ des Glückssterns (z. B. Liebesgeständnis/-erklärung, Kuss, Umarmung) angestrebt, der dem absoluten Eins-Werden im klassisch-romantischen Sinn, also dem exklusivsten, intimsten und transzendentalsten – seelisch und körperlich verschmolzenen – Wir-Werden entspricht. So wird diese Pathoszene in jedem einzelnen Liebesfilm anhand der spezifischen „kreativ-schöpferischen“ Ausdrucksformen vielfach variierend realisiert, um überhaupt die Gefühle zu vermitteln, wie „schön und glücklich“ das Zusammensein ist und gar sein/werden könnte.

### **Kategorie 3: Provisorische Trennung**

Der Beziehungskonflikt tritt zutage.

**Typus und Variante:** Dissonanz-Figur

**Affektökonomisches Prinzip und seine Entwicklungsform:** Divergenz und Diskrepanz – vom wiederholenden Rütteln bis hin zum Ausbruch [aus dem bislang geteilten und zusammen gestalteten „schönen“ Gemeinsamen/Gemeinschaftlichen]

**Primäre Gefühlswerte:** Unbehagen – Zorn, Angst, Ärger, Verzweiflung, Panik

**Modellierte und Mobilisierte Dimension des Gemeinsamen:** die Aufteilung des gemeinsamen Sinn-/Werthorizonts

Das bislang geteilte und zusammen aufgebaute Gemeinsame, also der qualitativ „positive – schöne, freudige, glückliche, attraktive“ (Gemein-)Sinn des Zusammenseins wird gespalten und dramatische Konfliktsphären werden offenbart. Wahrnehmbar wird zum einen der Konflikt zwischen den beiden (liebenden) Individuen untereinander und zum anderen der Konflikt des Liebespaars mit den Umständen bzw. der nächsten Umgebung. Z. B. können die stillschweigenden Vereinbarungen beider Partner Unklarheiten und Missverständnisse enthalten; Grenze und Diskrepanz zwischen den eigenen Wünschen/Bedürfnisse und den Wünschen/Bedürfnisse des anderen werden sichtbar; die bislang vertrauten bzw. sich neu ergebenden Umstände und Mitmenschen erschweren die Umstellung, die das Paar in seiner Umwelt gern vornehmen möchte. Hierbei herrscht Unruhe, die durch affektdramaturgisch akkumulierte Spannung ausgedrückt wird. Die Spannung wird Schritt für Schritt bis zu einem Höhepunkt unter wachsendem Druck eskaliert und explodiert plötzlich. Diese „disruptive“ Störung wird oft als „auseinandertreibende“ Bilder des Ausbruchs von Streit, Trennung, Flucht, Tränenvergießen, Schreien und Wut ausgedrückt. So werden die „bislang selbstverständlich geglaubten“ Ideale und Wertvorstellungen nun erst durch „zwiespältige und antagonistische – verwirrende, erschreckende, unstimlige“ Gefühle im einzelnen Liebesfilm erfahrbar gemacht.

#### **Kategorie 4: Prozess der Wiedervereinigung**

Die einzelnen Individuen kommunizieren miteinander/untereinander und verhandeln – entweder zusammen als Paar verbündet oder einzeln-individuell getrennt – mit ihrer nächsten Umgebung über die konfliktreichen Umstände.

**Typus und Variante:** Kommunikations-/Verhandlungsprozess und Umgang mit Dissens und Ungleichheit

**Affektökonomisches Prinzip und seine Entwicklungsform:** permanenter wechselseitiger Austauschprozess – von der Auseinandersetzung über Resonanz bis hin zur vereinten Bewegung [in Richtung einer bestimmten Übereinstimmung]

**Primäre Gefühlswerte:** (Kommunikations-/Kampfes-)Lust oder -leid; Hoffnung oder Frustration

**Modellierte/mobilisierte Dimension des Gemeinsamen:** der gemeinsame Aushandlungsprozess [entweder für die Erweiterung des gemeinschaftlichen Sinn-/Werthorizonts oder für die Stabilität und Kohärenz des gemeinschaftlichen Sinn-/Werthorizonts]

In dieser Kategorie geht es darum, ob einerseits die zwei unstimmigen, auseinandergehenden Individuen wieder zu einem Liebespaar vereinigt werden können, und andererseits, ob das individuell-singuläre (größtenteils vom *Normalen* abweichende „exklusive“) Liebespaar in seiner durchaus antagonistischen Umgebung überhaupt vereinigt werden kann. Der „hoffnungsvolle, glückliche, schwungvolle, flotte“, aber auch „mühsame, anstrengende, frustrierende, schleppende, ausdauernde“ Kommunikations- und Verhandlungsprozess steht im Zentrum dieser Pathosszene, die wiederholt zur Schau stellt, auf welche Weise die einzelnen Individuen miteinander/untereinander/füreinander kommunizieren und verhandeln können, und auf welche Weise sie zusammen oder allein mit ihrer nächsten Umgebung kommunizieren und verhandeln können.

Der kommunikative Verhandlungsprozess, gleich, ob man dabei einen objektiven und unparteiischen Standpunkt für das Gemeinsame einnimmt oder nicht, erzielt im Grunde auf die Übereinstimmung, also das „harmonische“ Ganze der Gemeinschaft/Gesellschaft. Sie wird in erster Linie dadurch realisiert, das Gemeinsame erneut wieder herzustellen und zu aktualisieren: z. B. eine andere mögliche Abmachung zu treffen, erneut eine gemeinsame Regelung zu vereinbaren, Kompromisse einzugehen, eine gemeinsame (Bewegungs-/Ziel-

)Richtung einzuschlagen, eine bestimmte festgeschriebene Position bzw. hierarchische Ordnung in der Gemeinschaft/Gesellschaft einzunehmen, gemeinsam unter einer gewissen überordneten – metaphysischen bzw. transzendentalen – (Macht-/Kraft-)Ordnung (in den Sog mächtiger, unwiderstehlicher Energien) zu geraten oder sich über den gemeinschaftlich vorhandenen Sinn-/Horizont zu vergewissern und zu versichern, bis das gemeinschaftliche Ganze konstant „reibunglos“ verlaufen kann.

Im idealen Fall wird der liberal-demokratische, also „offene, dynamische und vielstimmige“ Kommunikations- und Verhandlungsprozess insbesondere in dieser Pathoskategorie realisiert, in dem jedes Individuum „frei und gleichberechtigt“ an der Re-/Neuordnung des Gemeinsamen beteiligt ist und sogar zusammen in der Resonanz mitschwingen könnte. Aber in den meisten Liebesfilmen wird der Kommunikations- und Verhandlungsprozess überwiegend durch die leichte Wendung an eine „bereits etablierte“ und „unendlich konsistent funktionierende“ übergeordnete Instanz ersetzt, sodass eine Stabilität und Kohärenz innerhalb der homogenisierten Gemeinschaft „leicht und effektiv“ hergestellt werden kann. Vor diesem Hintergrund hilft diese Pathoskategorie explizit dabei, den liberal-demokratischen Grad zu veranschaulichen, und zwar, inwieweit die Unvereinbarkeit, Widersprüche und Differenzen für das glückliche Zusammenleben geduldet werden können, und auf welche Weise, also in welchem konkreten Austauschprozess überhaupt eine Übereinstimmung zustande kommen könnte.

### **Kategorie 5: Endgültige Bindung oder endgültige Trennung**

Zwei Individuen werden entweder zu einem Paar wiedervereinigt oder trennen sich für immer. Die Ordnung der zugehörigen Gemeinschaft/Gesellschaft wird aufgrund der aktuell zustande gekommenen Beziehungsformen der Liebenden stabilisiert.

**Typus und Variante:** Stabilisierungs- und Koordinationsform des gemeinschaftlichen Ganzen

**Affektökonomisches Prinzip und seine Entwicklungsform:** (Schluss-)Akkorde – Orientierung an bzw. in einer bestimmten gemeinsamen (Leit-)Bewegung

**Primäre Gefühlswerte:** feierliche – entweder festliche/erfreuliche oder trauernde/trübe – Stimmung

**Modellierte/mobilisierte Dimension des Gemeinsamen:** Die Vergewisserung des (Gemein-)Sinns von einem „harmonisierten“ Zusammensein/-leben

Die qualitativ neue Dimension der Paarbeziehung und der Mitwelt wird explizit als Status quo der Gemeinschaft/Gesellschaft markiert. Zeremonien wie Verlobung oder Hochzeit, Unschuld-/Liebesbeteuerung, Beerdigungs-, Abschluss-, Verabschiedungs-, Trauerfeier, Sterbebett, Party, Initiationsritus, Familienzusammenführung, (Kult-)Rituale oder eine (unerwartete) Wiederbegegnung finden statt, sodass die bislang gemeinsam geteilte Vereinbarungen (wie z. B. Bindung an sich oder Versprechen) überprüft, anerkannt, versichert und sogar erneut aktualisiert werden. In dieser Pathoskategorie wird die Bilanz der bislang gemeinsam/gemeinschaftlich bzw. einzeln-individuell bearbeiteten Wir-Gestaltung und Wir-Werdung vordergründig aufgestellt, die den gesamten Film über in bestimmtem Bezug auf das hier und jetzt gültige Gemeinsame entwickelt wird. „Alte“ Konditionierungen werden nicht nur bestätigt, vervollständigt oder wiederhergestellt, sondern auch erfolglos beendet, vernichtet, aber auch korrigiert, gebessert oder völlig erneuert und neu erschafft. Und die (gewollt oder ungewollt) erneut aktualisierte und qualitativ veränderte „neue“ gemeinschaftliche Ordnung wird zeitweilig als ein gewisser (Schluss-)Akkord erfahrbar gemacht. Der einzelne Zuschauer(-körper) erfährt sich sinnlich-leiblich in einem dynamischen Einklang, also einem „einheitlich“ und „harmonisch“ gestalteten Bildraum, der sich in einer gemeinsamen Zeitstruktur entweder in melodramatischen oder in fröhlichen, heiteren Stimmungen realisiert.

Diese fünf Pathoszenen sind nicht immer in allen Liebesfilmen zu finden, sondern werden teilweise ausgelassen, von Kategorie zu Kategorie übersprungen, unterschiedlich akzentuiert, miteinander verschmolzen oder ineinander verschachtelt zusammengefügt. Durch spezifische Auswahl und Verbindungen in diversen Reihenfolgen und Formen werden Pathoszenen unterschiedlich fragmentiert, verknüpft und hervorgehoben. Die Akzentuierung der jeweiligen Pathoszene konkretisiert das Genre, das sich noch einmal ausdifferenziert in verschiedenen Liebesfilmsubgenres. Die grundlegende Konstellation des Liebesfilmgenres, das Zusammentreffen von zwei Individuen (meistens aber die heterosexuelle Liebesbeziehung zwischen einem Mann und einer Frau), wird je nach der Akzentuierung in unterschiedlichen Bezeichnungen wie romantischen Komödie, Screwball-Komödie, Teenie-(Erste-)Liebesfilme, multikulturelle Liebesfilme, Amour-fou-Filme oder erotische Filme variiert. Z. B. legen überwiegend Teenie-Liebesfilme oder multikulturelle Liebesfilme einen stärkeren Akzent auf die Differenzen und die Dissonanz-Figuren in Kategorie 1 (Erste Begegnung) und Kategorie 3 (Provisorische Trennung) und kombinieren diese auf unterschiedlichen Ebenen mit den anderen Kategorien, während sich die Screwball-Komödie vielmehr auf Kategorie 4 (Prozess der Wiedervereinigung) konzentriert und sich die anderen Kategorien je nach der jeweiligen konstruierten Affektdramaturgie vielfach verschachtelt einbetten lassen. Die Dominanz der jeweiligen Kategorie entscheidet somit den Genre-Typus, der dann konkret affektpoetisch und -dramaturgisch im einzelnen Film verarbeitet wird.

Jede Pathoszene hat eine eigene Funktionalität, das Gemeinsame erneut zu organisieren. Um vergleichend zu beschreiben, wie zum einen das „attraktive“ Gemeinsame zu gestalten ist, und wie zum anderen eine Stabilität und gewisse Kohärenz des Gemeinsamen herzustellen sind, werden die Bilder vom Liebespaar-Werden (Kategorie 1 und 2) und die Bilder von Verhandlungs- und Wiedervereinigungsprozessen des Liebespaars untereinander oder zusammen mit der zugehörigen Gemeinschaft/Gesellschaft (Kategorie 3, 4, 5) zu wichtigem Analysenmaterial. Diese Aspekte zeigen gerade angesichts des liberal-demokratischen Kontextes erstens, inwieweit das Liebespaar „exklusiv“ – in anderen Worten „einzeln-singulär“ und „kreativ-schöpferisch“ – werden könnte (Kategorie 1 und 2) und inwieweit das Liebespaar individuell-frei in Bezug auf das Gemeinsame agieren könnte (Kategorie 3 und 4); zweitens, inwieweit die Widersprüche und Differenzen überhaupt in der Gemeinschaft/Gesellschaft koexistieren könnten (Kategorie 3, 4 und 5); und drittens, inwieweit das Gemeinsame vom einzelnen Liebespaar selbst gleichberechtigt zusammen reorganisiert und stabilisiert werden könnte (Kategorie 4 und 5).

#### **IV.1.2. Auf qualitativer Empirie basierendes Affektskript: Affektdramaturgie (Makroebene) und Ausdrucksbewegungseinheiten (Mikroebene)**

Ein (Genre-)Film besteht nicht komplett nur aus Pathoszenen. In einzelnen (Genre-)Filmen werden die ausgewählten bzw. in den Vordergrund gestellten Pathoszenen in einer bestimmten Abfolge angeordnet, die sich aus einer eigenen dramaturgischen Logik in der gesamten filmischen Makrostruktur erschließt. Affektdramaturgie heißt in diesem Sinne eine den gesamten Film über realisierte Form des affektiven Erfahrungsprozesses der Zuschauer(-körper), der makrostrukturell durch spezifisch angeordnete Pathoszenen erschaffen wird. Die Affektdramaturgie hilft uns vergleichend zu analysieren, jeweils nach welcher spezifischen Logik die einzelne Pathoszenen im einzelnen (Genre-)Film aktualisiert, konkretisiert und moduliert werden.

Anders als die simple Anordnung von „prototypischen“ Emotionen ist hier die Anordnungslogik der Pathoszenen gemeint, durch die die Pathoszenen, also die genrespezifischen Grundformen überhaupt im einzelnen (Genre-)Film konkretisiert und modifiziert werden. Die zeitliche Abfolge der Pathoszenen im gesamten Filmverlauf wird nicht episodisch-linear in kausalen Strukturen aufgestellt, sondern von der immanenten Logik des einzelnen (Genre-)Films her als eine spezifische Affektdramaturgie ausgeprägt. Weder als eine Sukzession noch als eine lineare Abfolge der Pathoszenen in einer beliebigen Reihenfolge, sondern erst in der konkreten Anordnung der Pathoszenen nach einer makrostrukturellen Konstruktionslogik kommen sie erst zur funktionalen Geltung.

Das an dieser Stelle erläuterte affektdramaturgische Konzept unterscheidet sich von bisherigen filmwissenschaftlichen Untersuchungen zu Emotionen im narrativen Kontext, die mit den Begriffen wie „a set of affect-producing narrative patterns“ (T. Grodal),<sup>313</sup> „emotion/affect structure“ (E. Tan),<sup>314</sup> „paradigm scenarios“ (C. Plantinga)<sup>315</sup> und „emotion-cues,

---

<sup>313</sup> Vgl. Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

<sup>314</sup> Vgl. Tan: *Emotion and the structure of narrative film*. A. a. O.

<sup>315</sup> Vgl. Carl Plantinga: *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009. Plantinga führt das Konzept „Paradigmatischer Szenarien“ beim Philosophen Ronald de Sousa in filmischen narrativen Strukturen ein. Es ergibt sich ein Mapping zu den Typen der Situationen, den Emotionszuständen und ihren Repräsentationen, nach de Sousa, „the role of paradigm scenarios in relation to emotions is analogous to the ostensive definition of a common noun.“ (de Sousa, S. 184) Plantinga setzt eine gemeinsam geteilte emotionale Erfahrungsdimension der Zuschauer voraus, die in automatisch selbstverständlichen Musterverläufen zu organisieren ist. Die emotionale Erfahrung der Zuschauer beruhe auf der kognitiven Dimension des emotionalen Zustandes, indem das paradigmatische Szenario die Typen von allgemein gültigen Emotionen als eine angeeignete (angemessene) Response auf die gegenwärtige Situation aufstellt. Vgl. Ronald de Sousa: *The Rationalist of Emotion*. Massachusetts: The MIT Press, 1987.

mood-cues, emotion-marker“ (G. Smith)<sup>316</sup> argumentieren. Ihre Argumentationslinie zeichnet sich insgesamt durch die folgenden Merkmale aus: Erstens, Emotionen werden als Folge der Identifikation mit Figuren im ziel-, objekt-, handlungsorientierten kognitiven Verstehensprozess der Zuschauer gedacht. Zweitens, das Narrativ wird auf paradigmatische Reihenfolgen der allgemein gültigen prototypischen Emotionen reduziert. Drittens, es wird eine simple Unterscheidung zwischen Stimmung/Gefühl und Emotionen selbstverständlich vorgenommen. Dabei werden leider die nicht-prototypischen Emotionen oder audiovisuell vermittelten Affekterfahrungen sowie auch die speziell in der kinematografischen Kommunikation affektorientiert realisierten Zuschauererfahrungen nicht berücksichtigt, die sich konkret über eine gewisse Dauer in einer Figuration<sup>316</sup> entwickeln.

Affektdramaturgie ist die spezifische Anordnung der Pathoszenen, die nach einer makrostrukturellen Konstruktionslogik eines (Genre-)Films konkretisiert wird. Die Affektdramaturgie veranschaulicht uns, nach welcher makrostrukturellen Logik die einzelnen Pathoszenen im (Genre-)Film angeordnet und koordiniert werden und nach welchem Prinzip die jeweiligen Pathoszenen in einzelnen (Genre-)Filmen aktiviert und aktualisiert – d. h. ausgewählt, dominiert, kombiniert, fragmentiert, vermischt oder moduliert – werden. Affektdramaturgie erschafft den gesamten Rhythmus eines ganzen Films, der die Affektökonomie modelliert und in dem sich der einzelnen Zuschauer(-körper) in diese spezifisch erschaffene dramaturgische (Entwicklungs-)Richtung hin mitbewegt und -schwingt.<sup>317</sup>

Die Affektdramaturgie, also die makrostrukturelle Logik eines Films ordnet die einzelnen Pathoszenen nach einem bestimmten Prinzip an, lässt sie sich zusammen in eine dramaturgische Richtung entwickeln und lässt den einzelnen Zuschauer(-körper) sich sinnlich-

---

<sup>316</sup> Vgl. Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. G. Smith hebt, anderes als die üblichen kognitivistisch orientierten Filmwissenschaftler, die Zeitstruktur der Emotionen im Narrativ hervor, die sich im dynamischen Wechselspiel von (lokalen, temporären) Emotionen und einer (globalen, andauernden, unspezifischen) Stimmung (*mood*) entwickelt. Aber er spricht von der simplen sukzessiven Anordnung der kohärenten Einheiten von Stimmungs- und Emotionskette im Lauf der Zeit. Er reduziert Stimmungen auf ein Sprungbrett zu Emotionen oder ein wichtiges Hilfsmittel für die Erregung der Emotionen, indem er Stimmung von Emotionen trennt und einfach mit Stil (*style*) gleichstellt. Trotz seiner angeblichen Berücksichtigung der Zeitstruktur in Stimmungen und Emotionen vereinfacht er seine Argumentation, ohne genauer zu erklären, wie der Zuschauer Stimmungen und Emotionen überhaupt voneinander unterscheiden und wahrnehmen könnte. Die expressive Qualität der audiovisuellen Bilder und ihre dynamische Ausdrucksfiguration werden dagegen einfach nur auf der Ebene der Stimmung, also im Rahmen der Stilfrage besprochen, die hauptsächlich dazu dient, „Emotionen distinkter zu gelangen“. Die zeitliche Gestaltung, also der audiovisuelle Rhythmus, der die filmischen Bilder mit dem Wahrnehmungskörper der Zuschauer verkoppelt, wird analytisch außer Acht gelassen.

<sup>317</sup> Diese Idee schließt sich größtenteils an die filmanalytische Tradition nach Jean Mitry an, der die rhythmisch operierende dramaturgische Struktur eines Films anhand der formalistischen Ausdrucks- und Erfahrungsmodi zu analysieren versuchte. Er geht davon aus, dass die affektorientiert realisierende dramaturgische Struktur eines Films den gewissen Erfahrungsfluss und -genuss der einzelnen Zuschauer(-körper) modellieren würde. Vgl. Siehe insbesondere das Kapitel IV. *Rhythm and Moving Shots* und V. *Time and Space of the Drama*. Jean Mitry: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997. (Org. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Groupe Mame, 1963)

leiblich an der dramaturgischen (Affekt-)Bewegung orientierend mitbewegen und wandeln. Die Affektdramaturgie eines Films ist insgesamt als eine spezifische Aufbaustruktur eines ganzen Films zu erfassen, die die einzelnen Pathoszenen nach einem bestimmten Prinzip anordnet und zusammen als einen *spezifischen affektökonomischen (Bewegungs-)Kurs* realisiert. Aber Affektdramaturgie entspricht keineswegs der vorbestimmten affektökonomischen Verlaufsform, sondern einer „möglichen“ affektökonomischen Verlaufsform, wobei die einzelnen Pathoszenen in der „spezifischen“ – d. i. sich dramaturgisch immanent ergebenden, aber doch unendlich neu zu verändernden – makrostrukturellen Anordnungslogik konkretisiert werden. Affekt-dramaturgie organisiert und kontrolliert nicht den einzelnen interaffektiven Austauschprozess zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n strikt nach einem vorbestimmten Plan von A bis Z, sondern ermöglicht, einen „möglichen“ gemeinsamen Werdensblock der (Bewegungs-/Zeit-)Bilder und der Zuschauer(-körper) in der Interaffektivität, die sich permanent einen ganzen Film über entwickelt, nun konkret *als eine spezifisch zu qualifizierende und sinnlich-leiblich zu erfahrende affektökonomische (Entwicklungs-)Konjunktur* zu beschreiben.

Die einzelnen genretypischen Pathoszenen stecken das jeweils eigene dispositive Affektprogramm ab, das sich aber in der jeweils kultur- und geschichtsunterschiedlichen Konstellation des Gemeinsamen (d. i. Ausdrucks-/ Verständigungsmittel, Kommunikationsprozess und Sinn-/Moral-/Wert-/Erfahrungshorizont) ausdifferenzierend realisiert und durch welches ein bestimmter qualitativ zu konkretisierender (Gemein-)Sinn erschaffen wird. In diesem Zusammenhang ist doch an dieser Stelle zu fragen, auf welche Weise diese qualitativ modifizierte und affektdramaturgisch konkretisierte Pathosscene überhaupt empirisch zu beschreiben ist. Noch konkreter ist zu fragen: Auf welche Weise ist der dynamisch im interaffektiven Austauschprozess zwischen den einzelnen Zuschauer(-körper)n und den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern erschaffene und gerade *in diesem – existenziell geteilten und kommunikativ verhandelnden – gemeinsamen Werdensprozess* doch von einzelnen (daran teilhabenden, sich orientierenden und sich darin bewegendem/verwandelnden) Zuschauer(-körper)n selbst erfahrene (Gemein-)Sinn überhaupt als eine Einheit zu identifizieren, zu segmentieren und zu beschreiben? Also, auf welche Weise kann der Filmanalytiker, der selbst ein Zuschauer(-körper) ist, den permanent in der sich „unendlich und offen“ verändernden Relationalität zu den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern von sich *selbst erschaffenen* und zugleich von sich *selbst erfahrenen* (Gemein-)Sinn beschreiben, der aber auch unendlich *in Bewegung* ist?

Als eine adäquate Beschreibungsmethode stellt das Konzept der Ausdrucksbewegung<sup>318</sup> diesen dynamisch in der Relationalität erschaffenen (Gemein-)Sinn in den Mittelpunkt,<sup>319</sup> den die einzelnen Zuschauer(-körper) in der kinematografischen Kommunikation mit den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern als eine spezifische (Ausdrucks-)Figuration der gemeinsamen Werdensblöcke erfahren. Während des gesamtfilmischen Ablaufs gehen die audiovisuelle Expressivität der kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bilder und die Zuschauererfahrung zusammen *in Bewegung* und entwickeln sich verschränkt *in einer gemeinsamen Zeitstruktur*. Die einzelne Zuschauer(-körper) gehören existenziell zu diesen gemeinsamen Werdensblöcken mit den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern, konkretisieren die einzelnen Werdensblöcke selbst in der Interaffektivität mit den audiovisuellen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern, verwandeln sich in den gemeinsamen Werdensblöcken und erfahren diese konkret *als spezifische (Bewegungs-)Einheit(en), also Ausdrucksbewegungseinheit(en)*. Und diese qualitativ „distinkt“ erfahrenden einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten entsprechen durchaus dem kultur- und geschichtsspezifisch erschaffenen (Gemein-)Sinn, den die Zuschauer(-körper) gerade hier und jetzt in spezifischem Bezug auf den gemeinsamen (Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont selbst wahrnehmen, fühlen, verstehen, identifizieren, reflektieren und bewerten.

In Anlehnung an das Konzept der Ausdrucksbewegung geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass ein Film im Grunde nach den *qualitativ distinkt wahrzunehmenden* und *evident als dynamische Einheiten zu identifizierenden* (Gemein-)Sinnen zu gliedern ist, die den gesamten Film über *sukzessiv* in der kinematografischen Interaffektivität zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n erschaffen werden. Ausdrucksbewegungseinheit ist ein theoretischer und zugleich analytischer Begriff von den einzelnen distinkt wahrzunehmenden und evident als spezifische (Bewegungs-)Einheit zu identifizierenden Werdensblöcken der audiovisuellen Expressivität und der Zuschauererfahrung. Aus diesem Grund operiert sie auch wiederum als die empirische Grundlage im Affektskript, den tatsächlich von einzelnen Zuschauer(-körper)n selbst erschaffenen und selbst erfahrenen (Gemein-)Sinn explizit als *sinnlich-materiell festzustellende, dynamisch entwickelnde*

---

<sup>318</sup> Vgl. Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn. A. a. O.; Kappelhoff: Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens. A. a. O.

<sup>319</sup> Vgl. Müller und Kappelhoff argumentieren auch in diesem Kontext, dass die audiovisuelle Metapher im Prinzip als kontinuierlich und sukzessiv in der kinematografischen Interaffektivität zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n zu erschaffender (Gemein-)Sinn zu verstehen ist, der uns überhaupt gemeinsam/gemeinschaftlich in einer gemeinsamen Zeitstruktur zu teilen, wahrzunehmen und zu denken ermöglicht. Vgl. Müller und Kappelhoff: Cinematic Metaphor. Experience - Affectivity - Temporality. A. a. O.

und in gewisser zeitlicher Segmentierung *einheitlich aufzuteilende* audiovisuelle Komposition aus multimodalen Bildelementen wie Einstellungsgröße/-länge, Montage, Lichtvaleurs, Farbe, Kameraführung/-perspektive, Schauspiel, Musik und Ton etc. zu beschreiben.

Zudem entsprechen die einzelnen, tatsächlich in der Analysenpraxis vom einzelnen Analytiker/Zuschauer(-körper)n distinkt wahrgenommenen und evident als eine (Bewegungs-)Einheit identifizierten Werdensblöcke durchaus den gerade hier und jetzt kultur- und geschichtsspezifisch geteilten, aktualisierten und neu erschaffenen (Gemein-)Sinnen, denn der in der Interaffektivität erschaffene (Gemein-)Sinn wird notwendigerweise immer in spezifischem Bezug auf den gemeinsam gültigen aktuellen (Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont (re-)aktualisiert - wahrgenommen, identifiziert, ausgelegt und verändert – und zugleich durch gemeinsam entwickelte spezifische Ausdrucks- und Erfahrungsmodi mitgeteilt, kommuniziert, angeeignet und ausgebreitet. Jede Wahrnehmung und Identifizierung der Ausdrucksbewegungseinheiten beinhaltet grundsätzlich schon eine kultur- und geschichtsspezifische Wertung und Qualität, die die einzelnen Zuschauer(-körper) in den spezifischen Bezug auf den hier und jetzt gültigen gemeinsamen (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont setzen. Der Analytiker/Zuschauer(-körper) nimmt die einzelnen gemeinsamen Werdensblöcke zunächst als sinnlich-leiblich ausdifferenziert zu erfahrende Affektqualitäten wahr. Solche distinkt identifizierten Affektqualitäten, also einzelne Ausdrucksbewegungseinheiten, lassen sich reflexiv *zum einen* auf den affektqualitativ ausgeprägten spezifischen (Gemein-)Sinn beziehen und *zum anderen* auf die audiovisuelle Expressivität, die zeitweilig durch kultur- und geschichtsspezifisch entwickelte gemeinsame Verständigungs-/Kommunikations-/ Ausdrucksmittel realisiert wird.

Anders als die traditionelle Filmanalyse, die die Interaffektivität zwischen den kinematografischen (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n einfach auf das Reiz-Reaktion-Schema (kognitivistisch, neuropsychologisch orientierte Filmanalyse), auf den Signifikant und das Signifikat (semiotisch orientierte Filmanalyse) oder auf das diskurs-orientierte Narrationsmodell (an Kritischer Theorie und Kultur-, Sozialwissenschaften orientierte Filmanalyse) reduziert, ermöglicht diese zweifache, also zweifach „rückbezüglich“ verfahrenene Analyseverfahren, die tatsächlich hier und jetzt in der Interaffektivität selbst erfahrene eigene Affiziertheit und Bewegtheit der einzelnen Zuschauer(-körper) als eine kultur- und geschichtsspezifische Form der Erschaffung des (Gemein-)Sinns einerseits und der dementsprechend realisierten kompositorischen Einheiten der audiovisuellen (Be-

wegungs-/Zeit-)Bilder andererseits zu beschreiben. Die einzelnen, qualitativ distinkt wahrgenommenen und evident identifizierten Ausdrucksbewegungseinheiten weisen die gerade hier und jetzt in der gemeinsamen Kommunikation, also in der Interaffektivität zwischen den kinematografischen (Bilder-/Zeit-)Bildern und den einzelnen Zuschauer(-körper)n ereignete spezifische Sinnbildung auf, in der sich das hier und jetzt (auf-)geteilte Gemeinsame manifestiert, und zwar der gemeinsamen (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont und die gemeinsame Verständigungs-/Kommunikationsformen.

## **IV.2. Kulturvergleichende Untersuchung**

Allgemein heißt Vergleichen, etwas mit etwas Gleichgestelltem in Beziehung zu setzen und gegeneinander abzuwägen, um Unterschiede oder Übereinstimmungen festzustellen. Dadurch kann jeweils der Wert von „Eigenheiten“ wahrgenommen und erfasst werden. Die vergleichende Tätigkeit ist sozusagen eine kreative Herstellungs- und Ausstellungspraxis der Relationen und des Sinns der Relationen, die erst durch spezifische Verbindungs- und Zusammensetzungsformen von (Vergleichs-)Gegenständen und (Vergleichs-)Erscheinungen erschafft werden. Vergleichen wird zunächst im Hinblick auf ein (beiden) Gemeinsames ausgeführt, das sich unter temporär andauernden, aber unendlich permanent variierenden Bedingungen und Milieus verzweigt und im Lauf der Zeit konkret in divergenten Serien koordiniert und als Ganzes identifiziert wird. Hierbei wird gleichzeitig ein Gemeinsames auch wiederum durch das kreativ-schöpferische Vergleichen, also durch die spezifischen Verknüpfungsformen von (Vergleichs-)Gegenständen und (Vergleichs-)Erscheinungen neu erschaffen, sodass ein Gemeinsames und die einzelnen Eigenheiten nun in der erneut erschaffenen, spezifischen Relationalität zwischen jenen aus dem Gemeinsamen verzweigt entwickelten, diversen, heterogenen und vielschichtigen Serien konkretisiert werden.

Die vorliegende Arbeit geht grundsätzlich davon aus, dass die kulturvergleichende Arbeit nicht das Ziel hat, lediglich einen gemeinsamen Nenner oder eine Parallelität unter kategorisch und essenziell vorgefassten Kulturen zu finden oder sie einfach nebeneinander zu halten und gegenüberzustellen, um die selbstverständlichen Differenzen zu behaupten und wiederzuerkennen. Dagegen hebt die vorliegende Arbeit hervor, dass die kulturvergleichende Arbeit in erster Linie die einzeln-singulären Kultur(-einheiten) auf spezifische Weise in Beziehung und in Resonanz bringen soll und schließlich daraus insbesondere den Sinn ihrer Beziehung neu gestalten soll. In diesem Zusammenhang entlehne ich die komparatistische Methode größtenteils aus drei allgemeinen Arten von Synthesen von

Gilles Deleuze, die er insbesondere in der *Logik des Sinns* entwickelt:<sup>320</sup> „Wenn ..., dann (Konnexion)“, „und ... (Konjunktion)“ und „entweder ... oder (Disjunktion)“ seien elementarste Arten von Synthesen, die die (Vergleichs-)Gegenstände und (Vergleichs-)Erscheinungen vielfach unterschiedlich in Beziehung setzen, jeweils in spezifischen Bezug auf das Gemeinsame stellen, in der spezifischen Logik rundum als ein Ganzes koordinieren und insgesamt daraus den spezifischen Sinn der Beziehung zwischen den Erscheinungen und dem Gemeinsamen sowie auch die Beziehung zwischen dem Gemeinsamen und den jeweils vielfach divergierend entwickelten einzelnen Serien erschaffen.<sup>321</sup>

Diese drei Verknüpfungs- und Zusammenführungsformen erfolgen aber laut Deleuze keineswegs separat und voneinander unabhängig und auch nicht in einem einseitig-kausal, eindimensional und linear verfahrenen und unveränderlich festgelegten Verhältnis, sondern zusammen in einem dynamischen, spiralig und vielschichtig (architektonisch) realisierten, interagierenden, sich unendlich verändernden und erschaffenden Verhältnis.<sup>322</sup> Zudem ist dieses Verhältnis insgesamt von den spezifischen soziokulturellen Milieus und den kultur- und geschichtsspezifischen Dispositiven abhängig. Drei Verknüpfungs- und Zusammenführungsformen gelten in diesem Zusammenhang als adäquate Ausstellungsformen, die aktuell erschaffenen spezifischen Verhältnisse von Vergleichsgegenständen und -erscheinungen sowie auch den kultur- und geschichtsspezifisch konkretisierten Sinn ihrer Beziehungen und ihrer – jeweils im gleichen Zeitabschnitt in pluralistisch und sukzessiv nach spezifischer Logik zutage gebrachten, zu einzeln-singulären Serien kontrahierten – Eigenheiten zu exponieren.<sup>323</sup>

Die vorliegende Arbeit besteht aus verschiedenen Vergleichsebenen, die anhand der oben genannten drei Verknüpfungs- und Zusammenführungsformen zu erfassen sind. Zwischen den Liebesfilmen in den Jahren 1950–1961 in der BRD und der ROK wird die spezifische Relationalität in vielfach verschiedenen Ebenen hergestellt, die im Hinblick auf ein beiden

---

<sup>320</sup> Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*. A. a. O.

<sup>321</sup> Vgl. „Man unterscheidet drei Arten von Synthesen: die konnektive Synthese (wenn ..., dann), die auf der Konstruktion einer einzigen Serie beruht: die konjunktive Synthese (und) als Verfahren der Bildung konvergenter Serien; die disjunktive Synthese (oder), die die divergenten Serien neu verteilt. Die *connexa*, die *conjuncta* und die *disjuncta*.“ A. a. O. S. 217.

<sup>322</sup> Vgl. „Die zur Synthese gewordene Disjunktion führte überall *Verzweigungen* ein, so dass die Konjunktion bereits auf umfassende Weise divergente, heterogene und disparate Serien *koordinierte* und die Konnexion bereits, im Detail, eine Vielheit divergenter Serien in der sukzessiven Erscheinung einer einzigen *kontrahierte*.“ A. a. O. S. 218.

<sup>323</sup> Vgl. „Die beide Serien füreinander zu artikulieren und sie ineinander zu reflektieren, sie kommunizieren, koexistieren und sich verzweigen zu lassen; die den beiden Serien entsprechenden Singularitäten in einer »Geschichte mit Knoten« zu vereinen, den Übergang von einer Singularitätsverteilung zur anderen zu sichern, kurz: die Neuverteilung der singulären Punkte vorzunehmen; die Serie, in der es als Überschuss erscheint, als signifikante zu bestimmen, und als signifikante jene, in der es entsprechend als Fehlen auftaucht, und vor allem für die *Sinnstiftung* in den beiden Serien, der signifikanten und der signifikanten, zu sorgen.“ A. a. O. S. 74.

Gemeinsames zu erschaffen ist. Zunächst werden sie anhand der drei gemeinsamen, insbesondere in den Jahren 1950–1961 dominanten Phänomene der Liebesfilme in Beziehung gesetzt (Kapitel V.): der populäre Liebesfilm (V.1.), der Skandalfilm (V.2.) und der Liebesfilm zwischen einheimischen Frauen und GIs (V.3.), in dem sich der einzelne exemplarische westdeutsche und südkoreanische Liebesfilm aus dem beiden Gemeinsamen *verzweigt*. Basierend auf den filmanalytischen Ergebnissen von Kapitel V. werden die kultur- und geschichtsspezifischen (Re-)Modellierungsformen des Gemeinsamen im Kapitel VI. fünffach vergleichend dargestellt und mithilfe der fünf Standardszenen von Liebesfilmen deutlich gemacht. Die jeweils divergent konkretisierten Standardszenen, d. h. Pathoszenen, gelten als Indikator dafür, auf welche Weise das Gemeinsame in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK (re-)modelliert wurde. So werden die kultur- und geschichtsspezifischen Re-/Neugestaltungsformen des Gemeinsamen nach den fünf verschiedenen Wirksamkeitsdimensionen des Gemeinsamen vergleichend identifiziert.

#### **IV.2.1. Singuläre Gestaltung(en): Kultur- und geschichtsspezifische Modifikation und Modulation der genrespezifischen Pathoszenen**

Wie ich bereits im Kapitel IV.1.1. zu den einzelnen Pathoskategorien des Liebesfilmgenres erläutert habe, ermöglichen die Pathoskategorien als Grundformen uns, effektiv aufzuzeigen, inwieweit und auf welche Weise sie überhaupt in unterschiedlichen Kulturen und Epochen aktualisiert, konkretisiert und moduliert wurden. In diesem Kapitel wird das Ausmaß und der Umfang der Modifikationen von einzelnen Pathoskategorien näher erklärt, da sie die klaren Vergleichsobjekte und -ebenen in der komparatistischen Arbeit bestimmen können. Im Folgenden wird daher zu den einzelnen Pathoskategorien kurz skizziert, in welchem Ausmaß und bis zu welchem Grad die einzelnen Pathoskategorien überhaupt realisiert werden können. Die kultur- und geschichtsspezifische Verwandlung der einzelnen Pathoskategorien findet *auf einer gemeinsamen, affektökonomischen Ebene* statt, die sich aber erst in der jeweiligen affektdramaturgischen Komposition eines einzelnen Liebesfilms als qualitativ unterschiedlich konkretisierter und zu erfahrender Bewegungskurs entwickelt und weiterhin als spezifische Ausdrucksbewegung beschreiben lässt.

### **Kategorie 1: Erste Begegnung**

Ausdruck eines „liebenswerten (attraktiven)“ Gegenübers (oft eines idealisierten Frauenbildes)

Hier wird verglichen, auf welche medienästhetische Weise das Prädikat „liebenswert“ kultur- und geschichtsspezifisch ausgedrückt wird/wurde. So ist die kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetik zu analysieren, die anhand eines audiovisuell realisierten „attraktiven“ Bildes der einzelnen individuellen (Haupt-)Figuren (meistens aber eher einer „schönen“ Frau) den Effekt der Attraktivität und der Anziehung modelliert und dem einzelnen Zuschauer(-körper) medienästhetisch vermittelt. Zu vergleichen sind, welcher spezifischer Typus als attraktiv, also als gerade hier und jetzt geteilter – orientierender, aneignender und imaginierender – (Gemein-)Sinn der Attraktivität (Schönheit) erschaffen wird, und durch welche medienästhetischen Ausdrucksformen die Affektökonomie für die Sinngestaltung der Attraktivität realisiert wird.

### **Kategorie 2: Erstes Date und Liebeserklärung**

Ausdruck der „positiven (u. a. vorbildlichen, schönen, interessanten, glücklichen, extraordinären, exklusiven etc.)“ Qualität und Intensität der Bindung und der Beziehung

Im ersten Date und der Liebeserklärung geht es im Grunde darum, wie „positiv“ das Zusammenkommen und -sein überhaupt sind. So steht das Prädikat „positiv“ im Vordergrund, sodass sich jeder einzelne Liebesfilm besonders bemüht, den ersten gemeinsamen Moment des Zusammenseins und der Aktivitäten/Handlungen „positiv“ zu gestalten. Hier ist aber nicht nur die moralisch „richtige und gute“ Beziehung gemeint, sondern auch „extraordinäre und abnormale“ Beziehungen, die den einzelnen Zuschauer(-körper) an den spezifischen Bildern von „positiven“ Momenten des Zusammenhalts stark fesseln. Kultur- und Geschichtsspezifika liegen gerade in verschiedenen Ausdrucksformen von „positiven“ Momenten, die den Zusammenhalt des Liebespaars stärken und verfestigen. Hierbei wird oft die qualitativ variierende Art und der Grad der körperlichen Nähe und Enge zwischen zwei fremden Individuen, des (Entwicklungs-)Tempos der Bindungsschritte und der Beziehungsstadien sowie auch der Exklusivität des Liebespaars zu seiner Um-/Mitwelt kultur- und geschichtsunterschiedlich ausgedrückt, um die aktuell gemeinsam gültigen und orientierenden „positiven“ Momente der Liebenden zu modellieren. Zu vergleichen ist, wie bzw. konkret aus

welchem medienästhetischen Mittel die „positiven“ Momente der Liebenden affektökonomisch gestaltet sind, an welchem gemeinsamen Wert-/Moral-/Erfahrungshorizont sie sich orientieren und welches Bild sie imaginieren.

### **Kategorie 3: Provisorische Trennung**

Ausdruck des „unstimmigen“ Verhältnisses des einzelnen (Liebes-)Paares zu seiner zugehörigen Gemeinschaft/Gesellschaft oder zwischen den Liebenden

Der Konflikt, also das „unstimmige“ Verhältnis zwischen den Liebenden bzw. zwischen den Liebenden und ihrer Um-/Mitwelt wird vor allem in dieser Pathoskategorie in den Vordergrund gestellt. In welchem Bezug die Liebenden zu ihrer Gemeinschaft/Gesellschaft stehen, im welchen Verhältnis sich die beiden Individuen als ein verbündetes Liebespaar zueinander stehen und auf welche Weise und in welchem Prozess sich solche „unstimmigen“ Verhältnisse entwickeln, wird kultur- und geschichtsspezifisch unterschiedlich ausgedrückt. Das Ausmaß und auch die Qualität der Unstimmigkeiten und Konflikte variieren in einzelnen Liebesfilmen und gelten als wichtige affektdramaturgische Faktoren, die die gesamte affektökonomische Konjunktur eines Liebesfilms bestimmen. Zu vergleichen ist, wie „intensiv und weit“ sich die Unstimmigkeiten affektdramaturgisch in einzelnen Liebesfilmen entwickeln können/konnten, sodass ihre affektökonomische Gesamtkonjunktur eine entscheidende qualitative Tendenz (z. B. explodierende, fallende, steigende, stagnierende, schwingende, schaukelnde, abrupt abgebrochene Grundstimmung etc.) bekommt, an der sich die einzelnen Zuschauer(-körper) orientiert bewegen und verwandeln.

### **Kategorie 4: Prozess der Wiedervereinigung**

Ausdruck des Verhandlungsprozesses über den Konflikt

In dieser Pathoskategorie geht es dramaturgisch immer wieder darum, wie sich die getrennten Individuen überhaupt zu einem (Liebes-/Ehe-)Paar wieder vereinigen können, oder als (Liebes-/Ehe-)Paar verbunden in einer bestimmten (entweder bereits zugehörigen oder neuen) Gemeinschaft/Gesellschaft wieder eingegliedert werden kann. Der Wiedervereinigungsprozess, der nicht nur auf der individuellen, privaten und intimen Ebene, sondern auch auf der kollektiven, gesellschaftlichen und öffentlichen Ebene vonstattengeht, variiert je nach kultur- und geschichtsspezifischem (Verhandlungs- & Ausdrucks-)Vermögen, eine mögliche Form und die Idee des glücklichen Zusammenlebens zu vereinbaren. Hierin manifestiert der jeweils konkretisierte Verhandlungsprozess zum einen die kultur- und ge-

schichtsspezifische Einigungsform, die mit Umgangs-, Kommunikations- und Legitimationsform mit und trotz eigener immanenter Dissense, Widersprüche und Differenzen einhergeht, und zum anderen die kultur- und geschichtsspezifische (Re-)Gestaltungsform des Gemeinsamen (z. B. des gemeinsamen Sinn-/Wert-/Moral-/Erfahrungshorizonts, zugehörige Gemeinschaft/Gesellschaft, geteilter Raum und Zeit, geteilte (Ausdrucks-)Mittel, (Bewegungs-)Richtung und Ziel etc.), das insbesondere in dieser Pathoskategorie affektökonomisch als ein bestimmtes „einheitliches und dynamisches“ Ganzes vergewissert, aufgeteilt oder erneuert wird. Zu vergleichen sind daher, auf welche Weise und nach welchem Prinzip sich die individuellen Mitglieder bzw. die einzelnen Verbündeten aufeinander abstimmen und in welchem Bezug auf das Gemeinsame sie miteinander in Einklang gebracht werden.

#### **Kategorie 5: Endgültige Bindung oder endgültige Trennung**

Ausdruck des (Re-)Stabilisierungsprozesses des gemeinschaftlichen/gesellschaftlichen Ganzen

Das den ganzen Film über affektdramaturgisch entwickelte gemeinsame Ganze tönt nun zusammen wie ein (Schluss-)Akkord. Abgesehen davon, ob die realisierte (gelungene bzw. gescheiterte) (Wieder-)Vereinigung des Liebespaars oder die Eingliederung der Liebenden in ihre zugehörige Gemeinschaft/Gesellschaft moralisch aufrichtig ist oder nicht, wird die Einheit an sich groß markiert und affektökonomisch als eine bestimmte Zäsur des Gemeinsamen zur Schau gestellt. Gemeinschaftliche/gesellschaftliche Zeremonien und Rituale wie Hochzeit, Heimkehr, Fest, Familiengründung, aber auch endgültige (Ab-)Trennung, Abtreibung, Entlassung, Fortgehen und Tod/Selbstmord (als ein Sich-Abtrennen von der derzeit zugehörigen gemeinsamen Welt; als Beseitigen des Störenden/Nichtfunktionierenden von der Gemeinschaft/Gesellschaft) etc. werden in einzelnen Liebesfilmen inhaltlich mit eigenen bildlichen Zutaten ausdifferenziert gezeigt. Kultur- und geschichtsspezifisch realisiert werden vielmehr die Stabilisierungs- und Koordinationsformen des gerade hier und jetzt aktualisierten, gemeinsamen Ganzen. Zu vergleichen ist, auf welche Weise und nach welchem Prinzip die (temporär „stabile und kongruente“) Ordnung des Gemeinsamen erschafft und sinnlich-materiell erfahrbar gemacht wird.

#### IV.2.2. Kulturspezifität als stratifizierte Gestalt in Bewegung

Bislang gilt in der Filmwissenschaft der marxistisch orientierte, kulturwissenschaftliche und postkoloniale Filmwissenschaftler Paul Willemen als Vorreiter, der explizit für die kulturvergleichende Arbeit in der Filmwissenschaft plädiert.<sup>324</sup> Er stellt fest, dass die bisherige Untersuchung zum nationalen Kino zu sehr auf die „westliche Perspektive“ konzentriert sei. Die kapitalistische Medientechnik und die daraus folgende gemeinsame Erfahrung sei ein Parameter, der weniger vom äußeren Einfluss der USA, als in dem intrinsischen, eigeninitiativen kapitalistischen Entwicklungsprozess der unterschiedlichen Länder begründet ist. Somit konzeptualisiert er die kulturvergleichende Arbeit nicht in die Richtung „von oben nach unten“ – Einfluss von außen nach innen, der eine Aneinanderreihung von hochgradig entwickelten kulturhistorischen nationalspezifischen Theorien zu unter- oder weniger entwickelten Staaten im kulturgeschichtlichen Fahrwasser der Weltmächte ergibt – sondern „von unten nach oben“. Er kritisiert die bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen, die von einer akademischen Elite durchgeführt werden und die die eigene Entwicklungsgeschichte des jeweiligen Landes nicht berücksichtigen. Somit stellt Willemen den Kulturvergleich als eine notwendige Methode vor, um die Entwicklungsdynamik des einzelnen Landes in die globale Konstellation einer gemeinsamen/gemeinschaftlichen Geschichte einzuschließen.

Die Erfahrung der kapitalistischen Modernisierung sei eine Gemeinsamkeit mit den USA und anderen westlich orientierten Industrienationen, aber die eigenen, bereits vorhandenen Mechanismen sozialer und ökonomischer Regulation und Reproduktion machen nach Willemen einen signifikanten Unterschied aus. Somit stellt er fest, dass die jeweiligen Nationen, besonders die Nationen der sogenannten Dritten Welt, ein eigenes Entwicklungspotenzial besitzen, das als Kritik des in den USA und anderen westlichen Industrienationen dominierenden linearen Fortschrittsgedankens fungiert. Willemen geht es vielmehr um die einzelnen soziohistorischen und -kulturellen Formationen des Kapitalismus, die genuin von jeweiligen Nationen selbstständig erschaffen wurden. So vergleicht er die kulturspezifischen Eigencharaktere der einzelnen Nationen, die selbst die Widersprüche des Kapitalismus nachweisen und zugleich auf die Gleichzeitigkeit der einzelnen Ungleichzeitigen in der kapitalistischen Modernisierung verweisen.

---

<sup>324</sup> Vgl. Paul Willemen: For a comparative film studies. In: Inter-Asia Cultural Studies, Volume 6, Number 1, 2005. S. 98–112.

Willemens Ansatz zur kulturvergleichenden Untersuchung eröffnet für die Filmwissenschaft zwei Notwendigkeiten: einerseits die pluralen Entwicklungsprozesse heranzuziehen, statt sich an einem (von den USA bzw. dem Westen dominierten) linearen Entwicklungsprozess zu orientieren, und andererseits die Erfahrungsdimension der kapitalistischen Modernisierung an sich als einen Parameter des Kulturvergleichs zu berücksichtigen. Aber seine Position entbehrt nicht eines gewissen Fundamentalismus, da er die wechselseitige Beeinflussung der verschiedenen (nationalen) Kulturen vernachlässigt und lediglich die kulturelle Originalität einer Nation verteidigt. Er klammert die kulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt der eigenen Nation aus und reduziert das eigene Potenzial der Kultur auf eine unveränderliche Essenz der Nation, die als gegeben vorausgesetzt wird. Außerdem wird seine text-, diskursanalytische und ideologiekritische Arbeit nicht durch die ausführliche Analyse von Filmen fundiert, die aufzeigen würde, auf welche Weise die Erfahrungsdimension des kapitalistischen Entwicklungsprozesses zu analysieren und zu vergleichen ist, wie und in welcher Figuration sich die kapitalistische Medientechnik zu erkennen gibt oder wie die eigenen Entwicklungsprozesse einer Nation von denen der anderen zu unterscheiden wäre.

Die vorliegende Arbeit geht dagegen vielmehr davon aus, dass eine Kultur grundsätzlich mannigfaltige, variable und „vielerorts synchron, aber auch spontan und kontingent“ er eignende Komponenten innehat und sich selbst permanent ohne Ende bewegt und verwandelt (siehe Kapitel II.3. der vorliegenden Arbeit). So ist es besonders in kulturvergleichenden Arbeiten unerlässlich, eine genaue Bestimmung des Vergleichsgegenstands und der Ebenen durchzuführen. Aber wenn Vergleichsgegenstände an sich schon dynamisch, vielschichtig und unendlich veränderlich sind, wie können wir sie doch „gleichgestellt“ nebeneinander und gegeneinander abwägen? Die bestimmte Periodisierung in einer geschichtlichen Entwicklung könnte auch eine mögliche Bestimmung der Vergleichsgegenstände und -ebenen sein, aber bringt oft die Homogenisierungs-, Reduktions-, Verengungsproblematik und sogar auch die geschichtliche Diskontinuität und existenzielle Unstetigkeit hinein, da Heterogenität, Widerspruch, Offenheit, Kontinuität der Geschichte und Dynamik komplett in einem kategorisch indexierten Zeitabschnitt verloren gehen und pauschal unter einem fixen Etikett vereinheitlicht werden. Vor diesem Hintergrund eignet sich die von Deleuze und Guattari entwickelte Idee von *Strata*, *Schichten* und *Stratifizieren*<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: Tausend Plateaus. A. a. O. S. 696–697. Sie schreiben: „Strata sind Phänomene der Verdichtung auf dem Körper der Erde. [...] Ansammlungen, Gerinnungen, Ablagerungen und Faltungen: Gürtel, Zangen oder Gliederungen. [...] Jede Schicht oder Gliederung besteht aus codierten Milieus und geformten Substanzen. *Formen und*

meiner Auffassung nach als eine neue Vergleichsmethode, die den immanenten, mannigfaltigen, vielschichtigen, dynamischen, vielfach miteinander interagierenden, zeitweise konsistenten, aber sich auch unendlich offen verändernden kulturellen Formationsprozess an sich zu einem adäquaten Vergleichsgegenstand macht.

Der kulturelle Stratifizierungsprozess erfolgt permanent unendlich in der geschichtlichen Kontinuität: Die Ansammlung und Ablagerung der verschiedenen singulären (Teil-/Sub-/Gegen-)Kulturen, die Gerinnung einer (temporär konsistenten, funktionalen, kongruenten und andauernden) gemeinsamen Kultur und Faltung der bislang gespeicherten gemeinsamen (Gesamt-)Kultur finden vielerorts synchron, kontinuierlich, aber auch abrupt, spontan und widersprüchlich statt. Dabei entwickelt sich der relationale Austauschprozess der (derzeit immanent vorhandenen, übereinander aber auch zwischen geschichteten und abgelagerten, interstratisch interagierenden und unendlich transformierenden) gesamten kulturellen Strata mit exogenen Einflüssen mit spezifischer Kraft (z. B. US amerikanische Massen-/Unterhaltungskultur wie das Hollywood-Kino) sowie auch mit dem intrinsischen und endogenen eigenen (Bewegungs-/Ausdrucks-/Handlungs-)Vermögen (z. B. der (offenen/ freien) kulturellen Atmosphäre, dem eigenen medialen, kulturindustriellen, kulturpädagogischen System, der Beeinflussung eigener traditioneller Kultur, dem kulturellen Auslastungsgrad und der kulturellen Offenheit und Flexibilität etc.). Darüber hinaus sind Strata als Ganzes nicht einfach nur mit der permanent wiederholten, materiell neu gestalteten und stets verwandelnden gemeinsamen Kultur vergleichbar, sondern mit dem sich unendlich entwickelnden und endlos verändernden soziokulturellen *Milieu* selbst, *in dem* wir (zusammen-)leben, handeln und erfahren, und *das* uns und unsere Sozialität und sogar unsere ästhetisch-politischen Kommunikations-, Gestaltungs- und Erfahrungsformen prägt.

Die spezifisch stratifizierte Gestalt entspricht der derzeit „ausgeprägten“ gemeinsamen Kultur. So sind die geschichtliche Kontinuität sowie auch die bestimmte zeitweilig andauernde

---

*Substanzen, Codes und Milieus* sind eigentlich nicht voneinander zu trennen. Sie sind abstraktes Bestandteil jeder Gliederung. [...] Jedes Stratum enthält dennoch eine zusammengesetzte Einheit, eine Kompositionseinheit, trotz seiner Unterschiede in Organisation und Entwicklung. Die Kompositionseinheit betrifft formale Merkmale, die allen Formen oder Codes eines Stratums gemein sind, und substantielle Elemente, Materialien, die allen seinen Substanzen oder Milieus gemein sind. [...] Schichten haben eine große Mobilität. Jede Schicht kann einer andern immer als Substratum dienen oder an eine andere angrenzen, unabhängig von einer Evolutionsordnung. Und vor allem gibt es zwischen zwei Schichten oder zwei Aufteilungen von Schichten Phänomene von *Zwischenschichten*: Transcodierungen und Übergänge zwischen Milieus, Vermischungen. Die Rhythmen beruhen auf diesen interstratischen Bewegungen, die auch Stratifizierungsvorgänge sind. Die Stratifizierung ist so etwas wie die Erschaffung der Erde aus dem Chaos, eine andauernde, immer wiederkehrende Schöpfung. Und die Schichten bilden das Gottesurteil. Der klassische Künstler ist wie Gott, er erschafft die Welt, indem er Formen und Substanzen, Codes und Milieus und Rhythmen organisiert.“ (S. 696)

Konsistenz und Konvergenz einer gemeinsamen Kultur zusammen *als ein Pattern* zu analysieren.<sup>326</sup> Aber diese stratifizierte Gestalt ist keine ursprüngliche räumliche Einheit und deren Statik, Verteidigung und Fixierung, sondern das Produkt von immanenten und sich unendlich wiederholenden *dualen* – „(re-)territorialisierenden und deterritorialisierenden“ – Prozessen von gemeinsamen Milieus.<sup>327</sup> Die spezifisch stratifizierte Gestalt ist das kultur- und geschichtsspezifisch neugestaltete Gemeinsame, das als Ganzes zu identifizieren ist. In diesem Zusammenhang ist an dieser Stelle noch mal konkreter zu fragen, als welche spezifische stratifizierte Gestalt die jeweiligen Liebesfilme der Jahre 1950–1961 aus der BRD und der ROK überhaupt identifiziert werden können.

Die Periodisierung von 1950–1961 ist kein linear gegliederter Zeitabschnitt, sondern vielmehr eine spezifische Gliederung, die konstitutiv für eine zeitweilig andauernde, einheitliche und konsistente Schicht ist, und auch gleichzeitig für die gesamten Strata als architektonisches Ganzes in der geschichtlichen Kontinuität.<sup>328</sup> Und sie gliedert „*einen Inhalt und einen Ausdruck*“<sup>329</sup> des zu jener Zeit in der BRD und der ROK gültigen jeweiligen Gemeinsamen auf vielfach unterschiedliche Weise.<sup>330</sup> Die einzelnen Liebesfilme der Jahre 1950–1961 aus der BRD und der ROK sind in diesem Sinne vielfach unterschiedlich realisierter Inhalt und Ausdruck des zu jener Zeit gültigen Gemeinsamen. Sie sind jeweils eine Art der *singulären Individualisierung*. Aber sie sind auch gleichzeitig eine Art der Reterritorialisierung, also temporärer *Expressivität* und Etablierung des Gemeinsamen, die keineswegs auf ein festes, gewohntes und ursprüngliches Gemeinsame zurückzuführen ist, sondern die vielmehr auf ein temporär in den Jahren 1950–1961 gemeinsam erschaffenes, spezifisches Gefüge des Gemeinsamen/Gemeinschaftlichen hinweisen.<sup>331</sup>

---

<sup>326</sup> Vgl. Williams: *The Long Revolution*. A. a. O. S. 46–47.

<sup>327</sup> Vgl. Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*. A. a. O. S. 429. (Re-)Territorialisierung und Deterritorialisierung, Glättung des Raums und Kerbung des Raums, Versammlung und Zerstreuung seien nicht als Opposition, sondern vielmehr als Gleichzeitigkeit, Ineinanderübergehen und Abwechslung zu sehen.

<sup>328</sup> Vgl. „[W]eil jede Gegenwart auf die horizontale Linie des (kinematischen) *Zeitverlaufs* verweist, die von einer frühen Gegenwart zur aktuellen reicht, und zugleich auf eine vertikale Linie der (stratographischen) *Zeitordnung*, die von der Gegenwart zur Vergangenheit oder zur Vorstellung der frühen Gegenwart reicht.“ A. a. O. S. 401–402.

<sup>329</sup> A. a. O. S. 696.

<sup>330</sup> „Inhalt und Ausdruck unterscheiden sich nicht in jedem Stratum auf die gleiche Weise: die [...] [F]ormen von Strata haben nicht die gleiche Verteilung von Inhalt und Ausdruck [...]“ S. 696–697.

<sup>331</sup> Vgl. „While territorialization can function in a ‚transcendental‘ fashion for assemblages of oppression, this establishment has no function analogous to the functions that it appropriates; therefore, they [Deleuze & Guattari] conclude that when taken for itself, its actual function is *expressiveness*. This locates territorialization as the origin of art and music [...]“ In: Young, Genosko und Watson: *The Deleuze & Guattari Dictionary*. A.a.O. S. 307.

# **Zweiter Teil: Analysen und Ergebnisse des Kulturvergleichs**

## V. Exemplarische Liebesfilme in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK

In diesem Kapitel wird ein Filmkorpus analysiert, der sechs exemplarische westdeutsche und südkoreanische Produktionen der jeweiligen Jahrgänge 1950–1961 umfasst. Im ersten Unterkapitel, V.1. geht es um den populären bzw. repräsentativen Liebesfilm in den Jahren 1950–1961 im jeweiligen Land. Es sind die signifikanten Produktionen in beiden Ländern, die in dieser Zeit die Gesamtstatistik der Kinoerfolge dominierten.<sup>332</sup> Sie stellen die klassischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen des Liebespaar-Werdens zur Schau, durch die ein kultureigenes, „romantisches“ Bild der Paarbeziehung konstruiert wird. Zudem wird dieses romantische Bild im Grunde in einer für die jeweilige Kultur charakteristischen Weise realisiert, die sich auf der Grundlage des innerhalb dieser Kultur allgemeingültigen Wertesystems entwickelt. Auch die kulturspezifische Affektpoetik und -dramaturgie richten sich jeweils nach einem Idealbild aus, das durch Inanspruchnahme eines kultureigenen Pathos filmisch organisiert wird.

Im zweiten Unterkapitel (V.2) werden Filme der 1950er-Jahre analysiert, die jeweils in der eigenen nationalen Filmgeschichtsschreibung als Skandalfilme bekannt sind. Es geht um die (Liebes-)Beziehung(en) einer „sündigen“ Frau, die Gratwanderungen sind. Die Oszillation der Dramaturgie zwischen Ist- und Sollzustand zeigt eine Diskrepanz zwischen dem individuellen Glück und den gesellschaftlichen Ansprüchen. Eine wachsende Spannung, die in der sukzessiv erfolgenden Akkumulation der Moralbrüche entsteht, erschafft einen unendlich offenen Rhythmus, in dessen Bewegungsschleife der Zuschauer (re-)orientiert wird. Zum einen ist es schwer, die bereits eingeschliffenen Körperbewegungen vom eingeschlagenen rhythmischen Kurs abzubringen, und zum anderen weist die bereits eingeschliffene Bewegung der einzelnen Zuschauer(-körper) trotz des abrupten Stopps der rhythmischen Bewegungsschleife eine Trägheit auf, sodass sie sich weiterhin sinnlich-leiblich vorwärts bewegt. Der Skandal liegt gerade in diesem Widerspruch, dass die automatisch zu fallenden Urteils Momente über die unmoralischen Phänomene durch die ästhetisch-politisch erschaffene rhythmische Bewegungsschleife zunichte gemacht werden.

---

<sup>332</sup> Vgl. Alfred Bauer: Deutscher Spielfilm Almanach 1946–1955. München, 1981, Bd. 2.; Klaus Sigl, Werner Schneider, Ingo Tornow: Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassen Erfolge 1949–1985. München: Filmland Presse, 1986; Tae-Jin Cha (Hrsg.): The Handbook of Statistics Data of Korean Films from the Beginnings to 1976. Seoul: Korean Film Council (KOFIC), 1976. (Koreanisch); KOFA (The Korean Film Archive) (Hrsg.): Korean Cinema in newspaper articles 1945–1957. Seoul: Space and Mankind (Gonggan gua Saramdel), 2004. (Koreanisch); Mi-Hyun Kim (Hrsg.): The History of Korean Cinema. From the Enlightenment to the Flourishing. Seoul: CB, 2006, S. 136–137. (Koreanisch).

Zum Schluss wird in Kapitel V.3. die Paarbindung zwischen einheimischen Frauen und GIs thematisiert, was sowohl in der BRD als auch in der ROK ein zeittypisches Sozialphänomen ist. Diese fremde, ungewöhnliche Bindung zwischen einheimischen Frauen und GIs wird durch eine „düstere und dunkle“ Stimmung ausgedrückt, die die alltägliche Kulisse als befremdlich und unerträglich ausmalt. Der Stil des Film Noir wird in beiden Filmen dazu verwendet, den Bildraum konsequent „undurchsichtig“ erscheinen zu lassen. Das (Haupt-)Liebespaar, das dramaturgisch im Mittelpunkt steht, wird aber gerade nicht als ein Liebespaar zwischen einheimischer Frau und GI konfiguriert, sondern ist ein „gewöhnliches“ Paar, das sich eigentlich aus Einheimischen zusammensetzt. Die Trajektorie des „moralisch gesunden“ (Haupt-)Liebespaars zeichnet den Prozess der moralischen Wiedergutmachung auf, der sich Schritt für Schritt der „verfaulten und verdorbenen“ Lage der Wir-Gemeinschaft entgegenstellt und schließlich aus dem Unheil herausführt.

### **V.1. Der populäre Liebesfilm – Modellierung des Prototyps des bewundernswerten Liebespaars**

Hier handelt es sich um zwei der repräsentativen Liebesfilme in den Jahren 1950–1961: *Sissi* und *Sung Chun-Hyang*. *Sissi* ist zwar ein österreichischer Historienfilm, aber gilt als einer der erfolgreichsten Liebesfilme der 1950er-Jahre im deutschsprachigen Raum.<sup>333</sup> Dagegen ist *Sung Chun-Hyang* schon seit dem 18. Jahrhundert eine der beliebtesten Liebesgeschichten Koreas. Im Zeitraum zwischen 1955–1957 wurde *Sissi* als Trilogie<sup>334</sup> verfilmt und *Sung Chun-Hyang* wurde zwischen 1955–1961 sogar in mehreren Versionen<sup>335</sup> produziert. *Sissi* und *Sung Chun-Hyang* sind beide Kostüm- und Farbfilme und tragen als Titel den Namen einer Frau. In beiden Filmen geht es um die romantische Liebe, die durch den

---

<sup>333</sup> Vgl. 1954 und 1955 kamen insgesamt 33 österreichische Produktionen in die deutschen Kinos, die die damalige westdeutsche Filmkultur und -landschaft stark dominierten. Obwohl *Sissi*, strenggenommen, ein österreichischer Film ist, wird er in der deutschen Filmgeschichtsschreibung als der bedeutendste und erfolgreichste Liebesfilm der 1950er-Jahre in der BRD gezählt. Vgl. Sigl, Schneider, Tornow: *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassen Erfolge 1949–1985*. A. a. O. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass die nationale Kultur nicht einfach nur vom Herkunftsland der Filmproduktion entschieden wird, sondern vielmehr als die gesamte Konsum- und Erfahrungskultur in der Kinolandschaft, die im Prinzip erst in der kinematografischen Kommunikation zwischen den (Bewegungs-/Zeit-)Bildern und den Zuschauer(-körper)n stattfindet. *Sissi*, der im Jahr 1955 ein Kassenerfolg in der BRD war und bis heute als einer der in Deutschland beliebtesten Liebesfilme jedes Weihnachten regelmäßig im Fernsehen ausgestrahlt wird, veranlasst den deutschen Zuschauer(-körper) stets wiederholt dazu, das Gemeinsame/Gemeinschaftliche, also die Ausdrucks-, Erfahrungsformen und den (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont re/neu zu gestalten.

<sup>334</sup> Die *Sissi*-Trilogie unter der Regie von Ernst Marischka: *Sissi* (1955), *Sissi – Die junge Kaiserin* (1956), *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957).

<sup>335</sup> *Chun-Hyang-Jeon* (dt. *Die Geschichte von Chun-Hyang*, 1955, R: Gyu-Hwan Lee), *Dae-Chun-Hyang-Jeon* (dt. *Die große Geschichte von Chun-Hyang*, 1957, R: Hyang Kim), *Chun-Hyang-Jeon* (1958, R: Chong-Hwa Ahn), *Talseon Chun-Hyang-Jeon* (dt. *Ein Exkurs der Geschichte von Chun-Hyang*, 1960, R: Kyung-Chun Lee), *Chun-Hyang-Jeon* (1961, R: Sung-Gi Hong), *Sung Chun-Hyang* (1961, R: Sang-Ok Shin). Unter diesen Versionen war *Sung Chun-Hyang* der erfolgreichste Film (Zuschauerzahl: ca. 400.000) in der südkoreanischen Filmgeschichte bis 1961.

„außergewöhnlichen“ Bindungsprozess zwischen einer attraktiven Frau und einem gesellschaftlich hochrangigen, wohlhabenden Mann (Kaiser bzw. Adeligen) zur Schau gestellt wird. Ihre Paarbeziehung wird durch affektpoetisch konstruierte Bilder von Attraktivität, also „besonderer“ Qualität ausgedrückt, die über das Normale und das Übliche hinausgeht.

In beiden populären Liebesfilmen wird die kultur- und geschichtsspezifische Idee von der „romantischen Liebe“ zweifach aktualisiert. Zunächst wird der hier und jetzt gültige Gemeinbegriff der romantischen Liebe aufgrund des immanent vorhandenen gemeinsamen Wertsystems als eine gewisse übereinstimmende „Affektionsidee“<sup>336</sup>, also ein affektorientiert konkretisiertes Vorstellungsbild von der romantischen Liebe *vergegenwärtigt* und *affirmiert*, das notwendigerweise durch das Vergleichsprinzip<sup>337</sup> – z. B. männlich und weiblich, Natur und Kultur, (hierarchisch) oben und unten, innen und außen etc. – realisiert wird. Und weiterhin *korrigiert* und *erweitert* die dabei erschaffene spezifische Qualität der Paarbeziehung den Gemeinbegriff der romantischen Liebe, indem die einzelnen Zuschauer(-körper) erst in der medienästhetisch organisierten, kinematografischen Kommunikation die aktiven Lustgefühle, also die „freudige“<sup>338</sup> Affektion erfahren, die ermöglicht, aus der besonderen „positiven“ Qualität der Paarbindung den „allgemeineren“ Gemeinbegriff der romantischen Liebe erneut zu induzieren.

In den folgenden Unterkapiteln wird anhand von *Sissi* und *Sung Chun-Hyang* analysiert, in welchen kultur- und geschichtsspezifischen Ausdrucksformen der Gemeinbegriff der romantischen Liebe re-/neugestaltet ist. Hierbei werden die kultur- und geschichtsspezifischen Ausdrucks- und Erfahrungsformen der „besonderen“ positiven Qualität der Paarbeziehung beschrieben, die den Gemeinbegriff der romantischen Liebe aktualisiert.

---

<sup>336</sup> Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie. A. a. O. S. 252.

<sup>337</sup> Zum Vergleichsprinzip und dem Gemeinbegriff siehe das Kapitel III.3.1. der vorliegenden Arbeit.

<sup>338</sup> A. a. O. S. 251.

### V.1.1. Sissi (Österreich 1955, R: Ernst Marischka)<sup>339</sup>

Die Liebesgeschichte in *Sissi* entwickelt sich klassisch. Die Erzählung folgt dem Ablauf von der ersten Begegnung über das erste Date und die Liebeserklärung, die provisorische Trennung und den Wiedervereinigungsprozess bis zur glücklichen Vereinigung. Aber im Mittelpunkt stehen die Bilder der als Attraktion vorgeführten Sissi, die sich Schritt für Schritt in jeder Etappe der (Paar-)Beziehung akkumulieren. Damit steigt der affektdramaturgische Effekt wie bei einer Castingshow in der heutigen Medienpraxis, sodass Sissi letztendlich als die *richtige*, gesuchte attraktive Frau zur Kaiserin Österreichs wird. Im Folgenden wird *Sissi* aus zwei Aspekte heraus analytisch dargestellt: zum einen in welchen audiovisuellen Ausdrucksformen das Bild von der „bewundernswerten“ Paarbeziehung konkretisiert wird (V.1.1.1.), und zum anderen, auf welche Weise die romantische Liebe ausgedrückt wird (V.1.1.2.).

#### V.1.1.1. Das exklusive Beisammensein des Liebespaars

Die hier zu analysierende Szene (00:47:09–00:54:46) zeigt das erste Date von Sissi und Franz Joseph fernab des höfischen Protokolls, die wechselseitige Annäherung und die erste Liebeserklärung (Kategorie 2 der Pathoszenen). Als Sissi im Gespräch erfährt, dass die Verlobung Seiner Majestät mit Sissis Schwester Néné bevorsteht, bricht sie den privaten Waldspaziergang ohne Erklärung verstört ab. In dieser Szene wird die sukzessive Entwicklung der Beziehung insgesamt als ein langsames Auf (und Neben-/Zueinander) und schnelles Ab (sowie Voneinander) ausgedrückt. Hierbei realisiert sich die entstehende Beziehungsnähe und -intensität als Etappenwechsel qualitativ unterschiedlicher Phasenbilder der Paardynamik. Diese Szene funktioniert wie ein exemplarischer (Pars-pro Toto-)Prozess der erfolgreichen Paarbildung von Sissi und Franz Joseph, der sich als ein Bild der romantischen Liebe über den gesamten Film erstreckt.

Innerhalb der Analyse spielen die wiederholt vorkommenden Muster der Ausdrucksfigurationen der beiden Protagonisten, die der Interaktion von Magneten ähneln (wie zum Beispiel als „Zu- und Voneinander“ beschrieben), eine große Rolle. Da auch die im Lauf der

---

<sup>339</sup> Eine kurze Inhaltsangabe: Sissi (Romy Schneider) ist tierlieb und naturverbunden und lebt ohne standesübliche Zwänge im bayerischen Possenhofen. Eines Tages reist sie zusammen mit ihrer Mutter (Magda Schneider) und ihrer älteren Schwester Helene (Néné) (Uta Franz) ins österreichische Bad Ischl. Auf Initiative der Erzherzogin Sophie soll Helene den jungen Kaiser Franz Joseph (Karlheinz Böhm) treffen, um sich mit ihm zu verheiraten. Sissi kennt aber den Grund nicht und verbringt die freie Zeit allein beim Angeln. Dabei begegnet sie zufällig dem Kaiser, der nicht weiß, dass das hübsche Mädchen seine Cousine Sissi ist. Beim Jagdausflug in den Wald verlieben sie sich ineinander. Aber Sissi erfährt dabei von der geplanten Heirat Franz-Josephs mit ihrer Schwester. Aus Loyalität zu ihrer Schwester lässt sie ihn ohne weitere Erklärung zurück. Auf seiner Geburtstagsfeier, für die ursprünglich die Verlobung zwischen Franz-Joseph und Néné geplant ist, treffen sich Sissi und Franz-Joseph wieder. Trotz der Vorbehalte seiner Mutter gibt Franz-Joseph zur Überraschung aller Anwesenden die Verlobung mit Sissi bekannt. Schließlich heiraten Sissi und Franz-Joseph.

Zeit Stück für Stück akkumulierten Bilder<sup>340</sup> der gegenseitigen Anziehung bzw. der intensiviert herannahenden Bindung in der vielschichtigen Interaktion von Affektpoetik und -dramaturgie nachwirken, müssen wir hier ein wenig ausholen, denn gerade die somit ständig „aktualisierten“ sinnlichen Ausdrucksqualitäten drücken hier den stetigen Aufbau des Beziehungsprozesses des Liebespaars aus.<sup>341</sup> In dieser Szene sind zwei dezidierte Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs) festzustellen, die jeweils etappenweise qualitativ unterschiedliche Phasenbilder der Beziehung markieren. So gliedert die Szene sich in die (Aus-)Bildung des kleinen „Wir“<sup>342</sup> in Abgrenzung von der Außenwelt/Stadt und Anderen/Tieren (ABE 1, 00:47:09–00:51:10), die von einer kontinuierlichen Entfernung der „Restwelt“ markiert ist und mit einer gemeinsamen Aufwärtsbewegung korreliert. Dann folgt eine von einer inneren Spannung beseelte „Zenitphase“ (ABE 2, 00:51:10–00:54:46), die mit einem langen, verzögerten „Zugriff“ Franz Josephs endet, bevor Sissi dann (in einer Abwärtsbewegung) Reißaus nimmt, was trotz der Trennung des kleinen „Wir“ bereits spätere Anknüpfungspunkte andeutet und dramaturgisch vorbereitet. Somit sind die unterschiedlichen Etappen der Beziehung des Paares in einer stufenweise intensivierten Spannung erfahrbar, ehe sich der eruptive Bruch einstellt. Die zwei bereits erwähnten Bewegungsvektoren (von- und zueinander bzw. auf- und abwärts) verschränken sich hierbei mit den Bewegungsqualitäten der ABEs und unterstützen und intensivieren den kohärenten Gesamteindruck.

---

<sup>340</sup> Hierbei wirken auch die früheren Szenen nach, insbesondere die Waldszene von Sissi und ihrem "Papili" (0:15:34–0:16:46) und die erste kurze ansatzweise "Wir"-Szene zwischen Sissi und Franz Joseph, dort noch "überwacht" durch den Herrn Major (0:31:28–0:38:42).

<sup>341</sup> Zur "Aktivierung" der Anziehungskraft zwischen dem Paar bedarf es zunächst der Paarzusammenführung, die strenggenommen vor der analysierten Szene stattfindet. Beim nur im Dialog erwähnten ersten Treffen von Franz Joseph und Sissi (in Innsbruck) wurde noch nichts aktiviert (Franz Joseph empfand das "Kind" als "unscheinbar"). Aber schon beim zufälligen Zwischenfall mit dem Angelhaken (0:31:28–0:35:01) zeigt sich neben dem schnellen gegenseitigen Interesse (der Anziehungskraft) ein geschlechtsspezifisch unterschiedliches "Jagdverhalten", das zur Paarzusammenführung führt und später bei der Schlüsselszene im Wald subtil thematisiert wird.

<sup>342</sup> Auch über das von Sissi und Franz Joseph im Dialog verwendeten Personalpronomen „wir“ hinaus kann man den dynamischen Prozess des gegenseitigen Näherkommens auf sprachlicher Ebene beobachten. Während Franz Joseph in höfischer Form die zweite Person verwendet („Schön, dass Sie gekommen sind.“), nutzt Sissi den Begriff „Majestät“ als Namenersatz, wodurch die Trennung zwischen dem intimen "Du" und dem reservierten "Sie" kaschiert wird. Dann gibt es aber auch beide Variationen in direkter, mit Spannung aufgeladener Wechselwirkung, wenn etwa der Feststellung „Dann sind Sie sehr zu bedauern, Majestät.“ direkt das nicht sofort als Zitat zu erkennende „Wenn Du einmal Kummer oder Sorgen haben solltest ...“ folgt. Diese Unentschiedenheit zwischen dem „respektvoll distanzierenden“ Protokoll und der zunächst vor allem „von Sissi gesuchten Nähe“ offenbart sich weiterhin noch in der auffällig disparaten Äußerung wie „Aber Majestät, jetzt müssen wir das Maul halten.“, in der die Hoheitsansprache mit einer unangemessenen derben Wortwahl und der verbalen Bildung der „Wir“-Gruppe kombiniert wird. Etwas später nimmt Franz Joseph dieses wie ein „Du“ angebotene, aber komplett harmlos wirkende „Wir“ auch selbst auf („Aber jetzt können wir wieder laut reden“), ehe im Gespräch ein vorsichtiges Vor und Zurück überwiegt. Zumal verbirgt sich Franz Josephs Lobrede auf Sissis Schönheit hinter der dritten Person, ebenso wie die zögerliche Liebeserklärung („Ich glaube, man könnte sie sehr lieb haben“). Aber Sissi geht auf dieses Spiel auch in perfider Weise ein, wenn sie die vermeintliche Unvereinbarkeit ihrer Person mit der von Franz Joseph erwähnten Prinzessin Elisabeth nutzt, um dezent „auf den Busch zu klopfen“: „Und, wie gefällt sie ihnen?“, was Franz Joseph die Chance gibt, die Vorzüge der anwesenden „Liesl“, über deren Stand er nicht informiert ist, gegenüber einer „nichtssagenden“ fernen Prinzessin herauszustellen. Anschließend geht Franz Joseph gleichzeitig mit der Aufnahme des mittlerweile erfahrenden Vornamens verbal wie körperlich auf Tuchfühlung, doch Sissi bricht aus der versuchten Umarmung aus und rennt weg. Und als die mühsam hergestellte Nähe bereits verloren ist, ruft er ihr als letztes hinterher „Bleib stehen, Liesl!“, was endgültig das „Du“ impliziert, denn er hätte ja auch „Bleiben Sie stehen, Liesl!“ oder „Warum bleibt sie nicht stehen, Liesl?“ rufen können.

Das Von- und Zueinander ist in seiner Bedeutung für die Paarentwicklung evident, parallel gibt es aber noch eine Auf- und Abwärtsbewegung, die die Stimmungsentwicklung innerhalb des Paares verkörpert. Hierauf werde ich mich in der Beschreibung der einzelnen ABEs mehrfach bei Einzeldetails beziehen.

#### **V.1.1.1.1. Bildung des „intimen“ Wir in Abgrenzung zur Außenwelt (ABE 1)**

Die kleine „Wir“-Gruppierung realisiert sich als die gemeinsame „Jäger-Position“ im gemütlich entwickelten Aufstieg auf den bewaldeten Berg, der im dynamischen Zusammenspiel des Schauspiels – Choreografie, Mimik und Blickinszenierung – mit Ton/Musik und Montage inszeniert wird. In einer affektdramaturgischen Reihenfolge von langsam heranwachsender Bewunderung – der Natur, aber auch auf Sissi bezogen – über (furchtsam) steigende Anspannung bis hin zu abrupter Entspannung werden die Beziehungsnähe und -intensität zwischen Sissi und Franz Joseph ausgedrückt, indem sie sich „gemeinsam“ von der Außenwelt/Stadt und Anderen/Tieren abgrenzt. Choreografisch gehen sie – parallel zur langen Kamerabewegung – mit dem (gleichen) mäßigen Tempo in dieselbe Richtung, blicken von demselben Standpunkt aus nach außen und führen das Gespräch mit abwechselnd initiiertem Blickkontakt.<sup>343</sup> Schritt für Schritt entwickelt sich die magnetisch wirkende Anziehung bzw. die intensiviert herannahende Bindung im Wechsel von leichtem Gang und wiederholtem Verharren, indem der Körperabstand der beiden Figuren kleiner wird, der Augenkontakt häufiger und länger und das Gespräch ungenierter und heiterer.

Die idyllische Atmosphäre wird zunächst auf der Tonebene durch Kuckucksrufe und andere Waldgeräusche begleitet, wobei das einem *Locus amoenus* entsprechende Naturbild noch von einer verhaltenen Musik unterstützt wird. Sowohl diese Naturverbundenheit als auch die Aufwärtsbewegung von Sissi und Franz Joseph spiegeln sich in einem Montage-Insert, das zwei Rehe bei einem verhältnismäßig beschwerlicheren Aufstieg zeigt. Die Natur wird vor allem durch Sissis Zitat von der Weisheit ihres „Papilis“<sup>344</sup> als ein religiöses und spirituelles Bild ausgedrückt, wobei der Inhalt ihrer Rede und ihre Rhetorik – besonders die rhythmische Aufzählung der Bestandteile der Natur – Franz Joseph in ihren Bann zu schlagen scheinen. Über die langsame Zuwendung der Körper sowie die Blickinszenierung in der zeitlich organisierten Choreografie von Sissi und Franz Joseph wird die Anziehung als eine langsam heranwachsende Bewunderung realisiert, indem er zunächst innehält, lauscht und

---

<sup>343</sup> Mal schaut Sissi ihm in die Augen, bis er zurückblickt, dann wieder umgekehrt.

<sup>344</sup> „Wenn Du einmal Kummer oder Sorgen haben solltest im Leben, dann geh wie jetzt mit offenen Augen durch den Wald. Und in jedem Baum, in jedem Strauch, in jeder Blume und in jedem Tier wird Dir die Allmacht Gottes zum Bewusstsein kommen und Dir Trost und Kraft geben.“ – Implizit trifft dies natürlich exakt auf Franz Joseph zu, dem die Verlobung mit Néne Sorgen bereitet, und der im Lebewesen neben ihm, Sissi, Trost und Kraft findet.

sich langsam ihr zudreht, während sie sich scheinbar unbewusst wegdreht, ehe sich die Blicke schließlich treffen. Die herannahende Bindung wird zudem in der Choreografie der Figuren durch eine Aufwärtsbewegung realisiert, wobei die wachsende Nähe sukzessiv ausgedrückt wird, z. B. in Sissis Aufforderung, leiser zu sein („Maul halten!“), was aufgrund des Flüstertons eine besondere Nähe erfordert. Und wenn Franz Joseph den Hirsch erblickt und Sissi nachfragt „Wo?“, intensiviert die gemeinsame Blickrichtung die intime Nähe, wobei die beiden für einen Moment beinahe Wange an Wange schauen. Zudem wird die Nähe über die steigende Anspannung in der Jagdszene verstärkt betont.

Mit dem Gegenschnitt auf den Hirschen (einem implizierten gemeinsamen Point-of-View des Paares, der die Zuschauer einschließt) rückt die Anspannung in den Vordergrund, die erneut einen Zusammenhang zwischen der Jagd und dem Liebeswerben knüpft.<sup>345</sup> Mit dem ansteigenden Bläser-Streicher-Crescendo entwickelt sich die Anspannung in der zeitlich ausgedehnten Wartezeit bis zum Zeitpunkt des Abschlusses, wobei Franz Joseph mehrfach sein Gewehr absetzt, während Sissi leicht hinter ihm steht, abwechselnd zum Hirsch (in Blickrichtung schräg nach außen) und Jäger blickt, auf ihrer Unterlippe kaut und an ihrem Dekolleté nestelt, bis sie dann die Anspannung durch ihr eruptives Niesen explosionsartig aufbricht. Kurze Nähe und Stille, die zunächst Ärger und Enttäuschung auf der Seite Franz Josephs ausdrücken, werden jedoch gleich anschließend mit Sissis lauter Aussage „Jetzt können wir sogar laut singen!“ aufgebrochen. Bei der spielerischen „Flucht“ Sissis schaut Franz Joseph mit dem Blick des Jägers auf das entfliehende Wild (parallel zur vorherigen Situation mit dem Hirsch), doch dies wird entschärft durch sein strahlendes, komplett entspanntes Lächeln, das bereits signalisiert, dass er sich „angeln“ lässt. So gehen subtile sexuelle Impulse mit der Anspannung in der Jagdszene einher, indem die sich anbahnende Paarbeziehung unmittelbar durch Spannung ausgedrückt wird.

---

<sup>345</sup> Analog zum sinnbildlichen Begriff des „Schürzenjägers“, der Kleidungsstücke als Trophäen sammelt wie der Jäger Felle oder Geweihe, wird im Film gleich in den ersten beiden Szenen zwischen Sissi und Franz Joseph der Versuch, Futtertiere zu erlegen, in direkten Zusammenhang mit der Partnersuche gestellt. Hierbei fällt eine geschlechtsspezifisch unterschiedliche Herangehensweise auf. Während der Mann als Jäger direkt dem Wild nachsteigt, übernimmt die Frau eher eine Köderfunktion (Sissi „angelt“ sich seine Majestät – wobei die „wahre Liebe“ gegenüber materialistischen oder Prestige-/Macht-Gründen obsiegt). Die Geschlechter werden so wie beim Magneten-Gleichnis als polare Antipoden situiert. Auch, dass Sissi den Rehbock Xaverl als Haustier hält und die Hirschjagd durch ihr Niesen sabotiert, unterstützt diesen Interpretationsansatz, denn der durch ästhetische Reize auffallende „Köder“ ist nicht daran interessiert, dass sich der „Jäger“ für *Alternativen* interessiert. Und die vorangehende Szene zwischen der Königin Sophie und dem Herrn Major (0:45:45–0:47:11) legt besonderen Wert auf das Verb „entwischen“, das in den Kontext der Jagd noch besser passt als in den humoresken „kriminalistischen“ Jargon.

### **V.1.1.1.2. Beziehungsetappen des Paares durch Anhäufung von Gemeinsamkeiten (ABE 2)**

Nach einem kurzen, größtenteils elliptisch inszenierten Fußweg folgt die Szene mit einem musikalischen Intermezzo von Sissi und Franz Joseph auf einem Baumstamm. Hier werden die gegenseitige Annäherung und der abrupte Abbruch gezeigt, wobei das Spannungsverhältnis der Beziehung in einem dynamischen Wechselspiel von „Anziehen und Attraktion“ seitens Sissi und „Angezogenwerden und Anpirschen“ seitens Franz Josephs realisiert wird. Die zwei unterschiedlichen Bewegungsabläufe und -vektoren von Sissi und Franz Joseph entfalten sich zusammen als eine dynamische Gestalt, die sich in drei Phasenbildern der Paardynamik – von der Anziehung über das synergetische, intensivierte Mit- und Nebeneinander bis hin zu Unstimmigkeit und Divergenz des (zeitlich versetzten) Zueinanders – entwickelt. Im Zusammenspiel des Schauspiels mit Musik und Kamera wird der Annäherungsprozess vermittelt durch das Bild der Attraktion (der Zither spielenden Sissi) über das pulsierend sich hinaufschraubende Beziehungsbild im Hin und Her des Frage-Antwort-Spiels bis zur Expansion der Spannung. So erstrecken sich die affektiven Etappen von der ruhig anwachsenden Anziehung über die sich steigende Heiterkeit bis zur Spannungsexplosion, sodass ein Wechsel der qualitativ unterschiedlichen Paardynamik markiert wird.

#### **1. Das Zitherspiel: 00:51:10–00:51:21**

Die Choreografie und Körpersprache von Franz Joseph zeigen zunächst das Bild des „Angezogenwerdens“, indem das Zitherspiel von Sissi noch mal als magnetischer Köder für Franz Joseph<sup>346</sup> funktioniert. Sissi ist als klarer Bildmittelpunkt positioniert und beginnt, die Zither zu spielen; Franz Joseph steht zunächst still, blickt noch auf sie herab und bewegt sich dann langsam um sie herum. Dann setzt er sich neben sie (angedeutete Aufhebung der Standesgrenzen) und blickt still auf sie, wobei der Wechsel der Kadrage zu einer Nahaufnahme und der sich langsam nähernde Zoom sowohl die Anziehungskraft von Sissi ausdrückt als auch ihre Wirkung auf den gebannten Franz Joseph. Die sich graduell intensivierende Anziehung von Franz Joseph, die jedoch noch mit einer zurückhaltenden Haltung (als Ausdruck der moralischen Zensur) einhergeht, wird dabei durch den Gesichtsausdruck von Franz Joseph in Großaufnahme und den qualitativen Tonwechsel der Musik als leicht getrübt ausgedrückt, indem seine bislang auf Sissi gerichteten Blicke nun ziellos nach unten

---

<sup>346</sup> Sissi packt ihre Zither aus und spielt: Anstelle eines Gewehrs hat sie diese „Waffe“ mit auf die Pirsch genommen, um ihr „Wild“ zu „erlegen“.

sinken und er für sich allein redet, als ob er kurzzeitig vom wechselseitig aufgebauten gemeinsamen Umfeld ausgeschlossen wäre. Dann gleich anschließend rückt die Kamera weiter weg, bis die beiden Figuren wieder in einer nahen Einstellungsgröße wie zuvor gerahmt werden. Das Bild der Zuneigung zwischen ihnen wird dabei im Zusammenspiel von Schauspiel – Mimik, Blickinszenierung und Rede – und Musik gezeigt, wobei die Szene wie die indirekte Liebeserklärung und ihre Erwiderung funktioniert. Kurz nach dem Dialog von Franz Joseph und Sissi – „Ich hätte gerne meinen Urlaub verlängert.“ „Meinetwegen? Das ist aber nett, Majestät.“ – entsteht in einem kurzen Moment ein Stillstand, eine Ruhe, in dem die Zuneigung zwischen ihnen wiederum unmittelbar intensiv zu spüren ist.

## **2. Das Ping-Pong-Spiel: 00:51:21–00:52:07**

Mit dem Wechsel der musikalischen Tonart, dem auf einmal sich Sissi entgegenstreckenden Oberkörper von Franz Joseph und der Bitte „Erzählen Sie mir ein bisschen von sich.“ beginnt die nächste Annäherungsphase, die den glücklichen Moment der Zweisamkeit in einem gemeinsamen „Aufeinander-Zu“ ausdrückt. Die beiderseitige Annäherung in der Zusammenführung des Paares wird im dynamischen Zusammenspiel von Schauspiel – Blickinszenierung und Mimik –, Musik und Montage in einer Art Ping-Pong-Spiel ausgedrückt. Zunächst wird der Prozess der Suche nach der Gemeinsamkeit zwischen ihnen größtenteils durch die Rhythmik der Rede – in der wiederholten Aufeinanderfolge von Feststellung und fröhlichem Zustimmung – und als dynamisches Wechselspiel von Übereinstimmung und Differenz ihrer Blickkontakte und ihrer Reaktionen aufeinander vorgeführt.<sup>347</sup> Im Verlauf der Szene wird der zeitliche Abstand zwischen den Aussagen und Reaktionen kürzer, die Antwortstimme und Reaktionsbewegung noch lauter, größer und spontaner und die Oberkörper der beiden Figuren wenden sich näher und intimer zueinander.<sup>348</sup> So wird die gegenseitige Interaktion in häufigeren Blickkontakten und wiederholtem gemeinsamen Lachen als sich allmählich vergrößernde Spannung ausgedrückt, die mit der Schritt für Schritt herannahenden Bindung einhergeht.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Sissi: „Meine Lieblingsbeschäftigung ist Reiten.“ Franz Joseph: „Ah, wirklich?! Meine auch!!!“;

S.: „Meine Lieblingsblumen sind rote Rosen.“ F.J.: „Meine auch!!!“ S.: „Ja?!!“;

S.: „Meine Lieblingsmehlspeise ist der Apfelstrudel“ F.J.: „Also das gibts nicht, meine auch!!!!“ S.: „Ja?!!!!“

<sup>348</sup> Das Gespräch von Sissi und Franz Joseph beginnt zögernd, wird dann wie ein Ping-Pong-Spiel schneller, „spontaner“ und „instinktiver“. Bei kontinuierlicher Steigerung der Gesprächsintensität muss es konsequenterweise irgendwann zu einem (Ab-)Bruch kommen.

<sup>349</sup> Das Gesprächsthema entspricht trotz der geografisch wie standesgemäß „erhöhten“ Situation auch dem „ganz normalen“ Date-Verhalten, wie es den Zuschauern vertraut ist: Interesse ausdrücken, Gemeinsamkeiten finden, Namen austauschen und sich nach dem Beziehungsstand des anderen erkundigen.

### 3. Zwiespalt der Annäherungsbewegung (00:52:07–00:54:46)

Die bislang aufgebaute Spannung, die mit der intensivierten Nähe der Paarbeziehung einhergeht, wird im Wechsel von der „gleichmäßigen und synchronen“ Annäherung beider Seiten zur „asymmetrischen und ungleichzeitigen“ Annäherung markiert. Die weiterhin gleichmäßig hin und her schaukelnde Bewegung zwischen Frage, Antwort, Reaktion, die die heitere Stimmung mit sich brachte, wird nun in die Situation eines jeweils einseitigen Annäherungsversuchs überführt, wobei sich die Spannung zwischen diesen beiden Figuren sukzessiv steigert. Zunächst wird der Wechsel in der Annäherungsbewegung durch einseitig von Sissi gestellten Fragen – z. B. über sich selbst<sup>350</sup> und die zukünftige Verlobte<sup>351</sup> – gekennzeichnet, die in immer kürzeren Abständen gestellt werden. Auf solche subtil „auf den Busch klopfenden“ Bewegungen Sissis bezogen entwickelt sich dagegen die reaktive Bewegung von Franz Joseph zunächst verzögert und für einen Moment von der gemeinsamen Konvergenz-Bewegung losgelöst.<sup>352</sup> Aber im Lauf der Zeit entwickelt sich die Bewegung divergent: Sissi zögert mit der Zeit, bleibt zurück<sup>353</sup> und wird letztendlich vom gemeinsamen „Aufeinander-Zu“ abgestoßen<sup>354</sup>, während Franz Joseph zunächst zögert, aber nach einem gipfelnden Moment vom „schönen“ Anblick von Sissi stürmisch an sie herankommt.<sup>355</sup> Dabei entfaltet sich das Beziehungsbild als wiederholtes Hin und Her, das grundsätzlich als Zwiespalt und Divergenz ausgedrückt wird. So steigt die Spannung der

---

<sup>350</sup> Als ein Ansatz der Verwechslungskomödie eröffnet Sissi eine Möglichkeit, sich nach Franz Josephs Gefühlen zu erkundigen. Als Köder verweist sie auf ihre Existenz („Oh ja, sie [Elisabeth/Sissi] ist doch da [in Ischl und sowie auch hier und jetzt!]“) mit strahlendem Gesicht und stellt Fragen nacheinander – „Kennen Sie sie [Elisabeth/Sissi] nicht?“; „Wie gefällt sie [Elisabeth/Sissi] Ihnen?“ Doch der hält sich nicht damit auf, seine Wertschätzung der für ihn nicht anwesenden Sissi zusammenzufassen („ganz flüchtig“; „nichtssagend, unscheinbar“), er bezieht sich ganz konkret auf die anwesende Liesl („Aber sie gefällt mir, Liesl“) und „erniedrigt“ auch sich selbst in seiner Funktion als Kaiser, um sich Liesl (analog zur Sitzsituation) anzunähern. So wird ihr subtiler Erkundigungsprozess mit seiner indirekten Liebeserklärung („Ich hab nie geglaubt, dass ich mal jemanden beneiden würde [...] den Mann, der sie zur Frau bekommt“) vollzogen, indem der „Aufstieg“ und die Annäherung ein Stück weiter realisiert werden.

<sup>351</sup> Die weiteren Fragen wie „Denken Sie denn schon ans Heiraten?“, „Majestät, Sie sind verlobt?“ und „Verliebt?“ werden schließlich mit der Frage „Wie kann man sich denn mit jemand verloben, den man gar nicht liebt?“ auf den Punkt gebracht, wobei eine geradlinige Fortführung einer solchen „Gesprächsrichtung“ die diametralen Bilder von romantischer Liebe und arrangierter Heirat („Staatsinteressen“, „aus dynastischen Gründen“) in der sich steigernden Spannung thematisiert.

<sup>352</sup> Franz Joseph erhebt sich und wendet den Blick von Sissi ab. Sissi und Franz Joseph werden jeweils in separaten Einstellungen aufgenommen.

<sup>353</sup> Sissi schaut etwas verstört zu Boden und legt die Zither an die Seite. Die „Wolken am Horizont“ in Sissis Gesichtsausdruck werden unmittelbar als Gefühlsschwankungen erfahrbar. Ihre Mimik entwickelt sich vom Lächeln über Neugier, Wundern, Enttäuschung bis zu Überraschung und Sorge.

<sup>354</sup> Mit der namentlichen Erwähnung Néné's (als Verlobte) wird Sissis innere Zerrissenheit als eine leichte Schwankung ausgedrückt, indem ihr zuvor so dynamischer Gesichtsausdruck starr wird. Diese verlangsamte Bewegung geht mit dem Eintritt des moralischen Dilemmas – Loyalität zu ihrer Schwester statt Verfolgung des eigenen Glücks – einher.

<sup>355</sup> In dem Augenblick, als Franz Joseph sich wieder zu Sissi umdreht, wird das erneut sehr aktiv gewordene Liebeswerben gezeigt, indem die schauspielerische Leistung im Zusammenspiel mit der Musik im Mittelpunkt steht. Zunächst wird im montierten Schuss und Gegenschuss von Sissis Gesicht in der nahen Einstellung gezeigt, dass er sie kurz starr und sprachlos mit glühenden Augen anblickt und Komplimente und indirekte Liebeserklärung („So müsste sie aussehen, solche Augen, ...“, „Sie sind viel schöner“, „Man müsste sie sehr lieb haben“) ausführt. Weiterhin setzt er sich erneut – diesmal noch näher – zu Sissi und greift/umfängt ihren Körper (was auf einer anderen Ebene wieder einem Jagdverhalten entspricht, dem „Umzingeln“ des Wildes).

Beziehung bis zur Explosion, wobei der Zwiespalt der Annäherungsbewegung im Moment der Flucht von Sissi kulminiert.

#### **V.1.1.2. Der Vorrang der „romantischen“ Liebe (Sissi – Natur – ungestüm) vor der arrangierten Heirat (Néné – Kultur – moderat)**

Auf der Grundlage der bisherigen szenischen Beschreibungen ist die romantische Liebe auf zwei unterschiedlichen funktionalen Ebenen zu analysieren. Auf der einen Seite wird der aktuell gemeinsame Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont operiert, um überhaupt die spezifische Qualität der romantischen Liebe auszudrücken, und auf der anderen Seite wird der aktuell geteilte Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont für den (Gemein-)Sinn der romantischen Liebe durch das einzeln-singulär konkretisierte spezifische Bild von der bewundernswerten Qualität der Paarbeziehung erweitert und erneuert. Insgesamt funktioniert die romantische Liebe als ein Gemeinbegriff, dessen sinnlich-materiell spezifisches Bild durch affektorientiert realisierte Ausdrucks- und Erfahrungsprozesse konkretisiert wird, und der wiederum durch die positive Affektion in der affektorientierten Erfahrung vom spezifischen Bild der Paarbeziehung erneut erschaffen wird.

Die zentrale moralische Frage – „Darf Sissi das Glück ihrer Schwester aus egoistischen Gründen gefährden?“ – wird in diesem Kontext durch die Bilder von zwei Werten ausgedrückt, die jeweils die „arrangierte“ Heirat und die „romantische“ Liebe verkörpern und im affektorientiert realisierten Erfahrungsprozess perzeptiv, affektiv und kognitiv wahrgenommen werden. Die arrangierte Heirat wird mit Sissis Schwester Néné verknüpft und die romantische Liebe mit Sissi, indem die jeweiligen Beziehungen mit Franz Joseph in Lauf des Films wiederholt verglichen werden. Dabei wird konsequent affektdramaturgisch suggeriert, dass Sissi die „bessere“ Braut als Néné ist.<sup>356</sup> So wird das moralische Problem des gesamten Films – Tugend in der sozialen Rolle vs. individuelles, privates Glück – im Rahmen des „glücklichen, positiv gestimmten“ Moments der Zweisamkeit zwischen Sissi und Franz Joseph thematisiert, sodass die romantische Liebe gegenüber der arrangierten Heirat gerechtfertigt und favorisiert wird.

Das Bild von Sissi, deren Attraktivität diejenige Nénés übertreffen soll, wird vielfach mit dem vergleichenden Prinzip modelliert. Die positive/aktive Qualität von Sissi wird mit dem Wert des Vaters (Papili) verknüpft und wiederholt mit weniger positiver/passiver Qualität von Néné, die mit dem Wert der Mutter verbunden ist, verglichen. Die sinnbildliche Kette von

---

<sup>356</sup> Auf der anderen Seite ahnt der Zuschauer aber auch intuitiv, dass die Probleme – die arrangierte Heirat vs. die romantische Liebe – sich aufklären lassen, weil zumindest die "dynastischen Gründe" für eine Heirat durch Elisabeth als Helenes Schwester quasi genauso gut erfüllt werden können.

Wald, Natur und Wild, die die Werte des Vaters ausdrückt, wird erst im Vergleich mit den Werten der Mutter von Haus, Kultur, Zivilisation charakteristisch ausgeprägt.<sup>357</sup> Zunächst geschieht dies zum einen durch Sissis Rezitation der Weisheit Papilis (ABE 01), die schon in der vorherigen Szene (0:15:34–0:16:46) exakt in derselben Konstellation im Wald direkt vom Vater zu erfahren war,<sup>358</sup> und zum anderen durch das Zitherspiel (ABE 02), wobei die Anekdote über die spontane Reise des Vaters nach Ägypten erzählt wird. Hierdurch wird der graduell gestiegene Charme von Sissi konstant mit den Werten des Vaters verbunden. Im jeweiligen Steigerungsmoment ihrer Attraktivität wird Sissi wie ein Schauobjekt in Szene gesetzt, indem ihre eine Zeit lang zur Schau gestellten Aktionen nicht nur Franz Joseph, sondern auch den Zuschauer andächtig lauschen lassen. Im Zusammenspiel der schauspielerischen Blickinszenierung und Mimik mit dem Wechsel der Einstellungsgröße und der Musik wird das Bild der attraktiven Sissi<sup>359</sup> weiterhin in einer langen Einstellung wie ein Portrait gerahmt hervorgehoben, das vor allem in der Unterstützung vom Off-Kommentar von Franz Joseph („So schön müsste sie aussehen, solche Augen, solcher Mund, solches Haar ...“) „zeitlich ausgedehnt“ (durch die Aufzählung der schönen Einzelelemente der Gesichtspartie) inszeniert wird. Ihr Gesicht wird in einer Großaufnahme mit dem Kommentar „Sie sind viel schöner und haben mehr Herz.“ (als Néné) markiert. Zudem tragen die im Lauf des Films regelmäßig kurz eingeschnittenen Szenen der albernden Major-Figur, die immer wieder Sissi verfolgt, kommentiert und der Kaiserinmutter Sophie [den dritten Personen] berichtet, dazu bei, dass Sissi metaphorisch als die „richtige“ Frau für Franz Joseph/Österreich inszeniert wird.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Die früheren zwei Szenen „Mutter und Néné“ zu Hause drinnen (0:10:11:05–0:12:34:13) und „Sissi und Vater“ im Wald beim Jagen (0:15:34:23–0:16:46:08) werden in Lauf der Zeit vielschichtig in Beziehung gesetzt, sodass der jeweilige Wert von Mutter und Vater relativiert wird und Sissi und Néné verglichen werden: Sissi verknüpft sich mit Werten wie volkstümlich/-nah, offen, abenteuerlich, naturverbunden, tierlieb und ungestüm, Néné hingegen mit aristokratisch, salonfähig, kultiviert, domestiziert, sesshaft, vornehm und passiv. Dabei wird Sissis Wert mit der sich nach außen öffnenden, impulsiven, aktiven Bewegung mit Lachen vermittelt, während Nénés Wert eher in der nach innen gerichteten peniblen Kontrolle ihrer reduzierten Bewegungen ausgedrückt wird.

<sup>358</sup> Das Panorama der Naturlandschaft wird dabei vor dem nach und nach anschwellenden musikalischen Hintergrund im langsamen Kameraschwenk gezeigt. Die Inszenierung des Naturerhabenen realisiert sich in der Dauer seiner Rezitation selbst, wobei zum einen die „besondere“ Nähe zwischen dem Vater und Sissi ausgedrückt wird und zum anderen der Wert der patriarchalen Tradition wie ein „Ritual“ in Sissi verkörpert wird.

<sup>359</sup> Im Wesentlichen generiert das Schauspiel von Romy Schneider das attraktive Bild Sissis – jung, frisch und kindlich. Die verführerische, anmutige Attraktivität wird vor allem durch ihre körperliche und mimische Präsenz ausgedrückt, die in Großaufnahme besonders zur Geltung kommt.

<sup>360</sup> Auf der Makroebene des Films wird Sissi als ein „gesuchtes“ Mädchen in vier unterschiedlichen Etappen konstruiert, sodass der Film insgesamt wie ein landesweiter geheimer Auswahlprozess des zur Kaiserin geeigneten Mädchen funktioniert. In Lauf der Zeit steigt dabei zum einen Spannung und zum anderen die Heiterkeit, wobei die wiederholten Humoresken nach und nach akkumuliert werden und die heitere Stimmung trotz der melodramatischen Konstellation (kurze provisorische Trennung von Sissi und Franz Joseph) im ganzen Film über grundiert wird.

0:23:55–0:24:26 (die ganze Stadt überwachen)

b) 0:25:51–0:35:01 [und mit Franz Joseph 0:36:43–0:38:42] (Eine Frau streng „überwachen und verfolgen“) → Sissi im

### V.1.2. Sung Chun-Hyang (ROK 1961, R: Sang-Ok Shin)<sup>361</sup>

Als erster koreanischer Farb-Cinemascope-Film adaptiert *Sung Chun-Hyang*<sup>362</sup> die Romanvorlage *Chun-Hyang-Jeon* aus dem 18. Jahrhundert, die seit langem als eine der beliebtesten Liebesgeschichten Koreas gilt.<sup>363</sup> Die Romanze gründet auf der erfolgreichen Vereinigung eines Liebespaares, das den Klassenunterschied überwindet und letztendlich selbst zum moralischen Halt des Landes wird. Der Film gliedert sich analog zum allgemeinen Verständnis der Romanhandlung in zwei Teile, wobei die romantische Liebe in zwei unterschiedlichen Vereinigungsformen gezeigt wird: In der ersten Hälfte des Films geht es um den „romantischen“ Vereinigungsprozess von Mong-Lyong Lee und Chun-Hyang Sung, die aus zwei hierarchisch unterschiedlichen Klassen stammen. Die zweite Hälfte des Films dreht sich um den „kämpferisch angestrebten“ Wiedervereinigungsprozess des Liebespaares, wobei die gesellschaftliche Anerkennung des Paares bzw. seine erfolgreiche Eingliederung in die Gesellschaft in den Vordergrund tritt. Der anfänglich zum Ziel gesetzte romantische Vereinigungsprozess schreitet in der zweiten Hälfte des Films zum gesellschaftlichen Aufstieg voran, wobei der abrupte Bruch zwischen den beiden Teilen durch die

---

„unerklärlichen“ Verdacht als „unwiderstehlich“ charmante Frau

c) 0:45:45–0:47:11 („erwischen“) → Sissi als „unerklärlich“ charmante Frau

1:01:20–1:02:02 („erwischt“) → Sissi als eine „richtig“ gefundene bzw. ausgesuchte Frau

<sup>361</sup> Eine kurze Inhaltsangabe des Films: An einem Festtag der Region Nam-Won, sieht Mong-Lyong Lee (Jin-Kyu Kim), der Sohn des Exekutivbeamten, Chun-Hyang (Eun-Hee Choi), die schönste Frau der Region, zum ersten Mal und verliebt sich in sie. Durch einen Pakt mit Chun-Hyangs Mutter verheiratet er sich mit ihr heimlich und ohne Einwilligung seiner Eltern, und verbringt die Flitterwochen bei ihr. Eines Tages muss er aber mit seiner Familie nach Han-Yang (damalige Bezeichnung von Seoul [UT: Seoul]), weil sein Vater in die Hauptstadt berufen wurde. Aber Chun-Hyang darf nicht mitkommen, weil seine Eltern die „inoffizielle“ Heirat nicht anerkennen und sogar dagegen sind, weil er sich, abgelenkt durch die schöne Braut, nicht mit dem notwendigen Fleiß auf die staatliche Aufnahmeprüfung für den Ruf zum Hofamt/-Rat (in damaliger Zeit die übliche Aufgabe oder das obligate Ziel der adeligen Kinder) vorbereitet hat. Er verspricht ihr aber beim Abschied, dass er bald zurückkehren und sie holen werde. Byun (Ye-Chun Lee), der böse Nachfolger des Exekutivbeamten, will aber Chun-Hyang als eigene Gi-Seng (Mätresse, siehe die nächste Fußnote) für sich haben. Doch sie weigert sich und macht klar, dass sie ihrem Mann gegenüber treu bleiben will. Aus Aufregung und Wut lässt Byun sie mit Stockschlägen malträtieren, steckt sie ins Gefängnis und spricht ihr Todesurteil aus. Während der Leidenszeit von Chun-Hyang, in der sie vergebens auf eine Nachricht von Mong-Lyong hofft (Byun fängt die Briefe ab), besteht dieser die Prüfung mit Bestnote und wird zum königlichen Emissär ernannt. Er kehrt unter falschem Namen nach Nam-Won zurück, um heimlich das Land zu überwachen und auch Chun-Hyang abzuholen. Aber statt ihr offen zu sagen, dass er der königliche Emissär ist, tritt er zunächst als Bettler auf. Trotzdem schwört Chun-Hyang, ihm als Frau treu zu bleiben. Am Geburtstagsfest von Byun, gleichzeitig der Tag, an dem Chun-Hyang hingerichtet werden soll, rettet Mong-Lyong sie und bestraft Byun wegen seiner skrupellosen korrupten Taten in der Region. Mong-Lyong nimmt sie als seine „richtige/offizielle“ Frau an.

<sup>362</sup> Chun-Hyang Sung ist der Name der Tochter einer Gi-Seng (Kurtisane/Mätresse oder koreanische Geisha). Eine Gi-Seng ist die Geliebte eines oder mehrerer Männer aus der Oberschicht. Die Gi-Seng zeichnete sich durch Schönheit und Begabung zur geistreichen Unterhaltung aus. Die Standesgruppe der Gi-Seng beeinflusste auch die Politik und das kulturelle Leben.

<sup>363</sup> Der Autor und die genaue Entstehungszeit des Romans *Chun-Hyang-Jeon* („Das Leben von Chun-Hyang“) sind nicht bekannt: Bislang gibt es kein Original, sondern unterschiedliche Versionen nach verschiedenen Volkssagen (vier Dubletten und zwanzig verschiedene Abschriften). Zudem existiert *Chun-Hyang-Jeon* weiterhin noch in unterschiedlichen Formen von erzählender Dichtung und der Pansori (ein traditionelles koreanisches Musik-Theater-Genre), die oft auf den Marktplätzen der Dörfer und in den Häusern aristokratischer und königlicher Familie aufgeführt wurde. Pansori gilt als eine Art Theater des Erzählens bzw. der in Musik und Text mündlich überlieferten Vortragskunst. Im Bereich des Mediums Film entlehnt man in diesem Zusammenhang meistens eher die Pansori-Vorlage, wobei ein epischer Gesang von einem/einer einzelnen Sänger/in mit lebhafter Mimik und Gestik im Austausch mit einem immer lebhaft reagierenden Trommler expressiv vorgetragen wird.

relativ lang gestreckte (vorläufige) Trennungsszene (0:35:02–0:39:44)<sup>364</sup> kennzeichnet wird. Eine solch pathetisch inszenierte vorläufige Trennung markiert daher auf der einen Seite die Auflösung der exklusiven Paarbeziehung und auf der anderen Seite den Beginn des Eingliederungsprozesses des Paares in die bestehende Gesellschaft. Das Element der Romantik liegt in diesem Zusammenhang nicht nur in der exklusiven Paarbindung von zwei Individuen auf der privaten Ebene, sondern darüber hinaus auf der öffentlichen Ebene, also in der „erfolgreichen Anpassung“ an die Gesellschaft im Sinne eines „ewigen Treu-Bleibens“. Somit kommen der großen Liebe sowohl ein *subversiver* Charakter als auch ein *konformistischer* Duktus zu. In diesem Zusammenhang expliziert der Film schließlich: *Trotz* des normwidrigen Standpunktes des Liebespaars – gegen die arrangierte Heirat in der Klassengesellschaft – in der ersten Hälfte des Films beweist das Liebespaar in der zweiten Hälfte des Films seine Treue zueinander, die sich aus der zeitgenössischen konfuzianischen Beziehungsnorm zwischen (Ehe-)Mann und (Ehe-)Frau ergibt. Zudem dient das Paar gleichzeitig loyal der hierarchischen sozialen (Macht-)Ordnung des Königreichs.<sup>365</sup>

In diesem Zusammenhang werden auf den folgenden Seiten zwei Pathoszenen – zum einen die erste Begegnung (inklusive der relativ kurzen Liebeserklärung in der heimlichen Flitterwoche) (Kategorie 1) und zum anderen der Wiedervereinigungsprozess von Chun-Hyang und Mong-Lyong (Kategorie 4) – exemplarisch dargestellt. Sie verweisen jeweils auf zwei unterschiedliche Bindungsformen. Im ersten Szenenbeispiel geht es um die „exklusive“ Paarwerdung von Mann und Frau, wobei zwei „besondere“ Individuen *trotz* des Klassenunterschieds zusammenkommen, während es im zweiten eher um die „besondere“ positive Qualität der Paarwerdung, also das kultur- und geschichtsspezifisch idealisierte „vorbild-

---

<sup>364</sup> Die „provisorische“ Trennungsszene ist neben der „provisorischen“ Wiedervereinigungs-/Trennungsszene (0:26:41–0:39:44) eine der wichtigsten Pathoszenen dieses Films, deren melodramatische Inszenierung die emotionale Szene mit dem gegenseitigen Treueschwur im intimen und geschlossenen Raum ausdrückt. Ein vor Pathos tiefendes Liebeslied wird vor allem dadurch geschaffen, dass Chun-Hyang mit einer schluchzenden Stimme redet und schniefend und wimmernd ein traditionelles koreanisches Streichinstrument (Gayageum) spielt. Und die abrupte Unterbrechung ihres Musikspiels – genau in diesem Moment beginnt der nicht-diegetische düstere Score – markiert den melodramatischen Höhepunkt, der dazu animiert, die unvollendete ewige Bindung zu bedauern.

<sup>365</sup> In der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft wird das Individuum immer im engen Verhältnis zur Gesellschaft betrachtet, wobei fünf verschiedene Elementarbeziehungen von Menschen erzielt werden: 1. Vater–Sohn, 2. Herrscher–Untertan, 3. Ehemann–Ehefrau, 4. Älterer Bruder–Jüngerer Bruder und 5. Freund–Freund. Diesen liegt grundsätzlich ein hierarchisches Ordnungsprinzip zugrunde, mit Ausnahme des gleichrangigen Freund-Freund-Verhältnisses. Zudem untersteht die Frau im Vergleich zum Mann drei Gehorsamsbeziehungen: gegenüber dem Vater (wenn sie jung ist), ihrem Ehemann (wenn sie verheiratet ist), und schließlich gegenüber ihrem erwachsenen Sohn (wenn sie verwitwet ist). Diese menschlichen Beziehungen werden grundsätzlich von Tugenden wie der Humanität/Menschlichkeit (仁), der Aufrichtigkeit/Rechtschaffenheit (義) und der Ehrerbietung (oder konkreter: Verehrung der Eltern und Ahnen) (孝) bestimmt. Dem konstanten Einhalten solcher Tugenden der familiären, gesellschaftlichen Beziehungen werden Auswirkungen auf die Mitmenschen und den gesamten Kosmos zugeschrieben, die insgesamt dazu führen sollen, eine harmonische Weltordnung herzustellen: Wenn Familien sich in Harmonie befinden, ist es wiederum auch das Dorf, dann die Provinz, dann das ganze Reich bzw. die Nation und schließlich auch der Kosmos.

liche“ Paar im Wiedervereinigungsprozess geht, der ebenfalls mit dem „erfolgreichen“ Eingliederungsprozess in die auf ein Zentrum ausgerichtete monarchische und patriarchale Gesellschaft einhergeht. So wird klarer markiert, dass die „große“ Liebe nicht nur der privaten „romantischen“ Bindung von zwei Individuen, sondern weiterhin dem Hinstreben zum normativen gesellschaftlichen Ideal entspricht.

#### **V.1.2.1. Der flüchtige Glücksmoment im Annäherungsprozess zwischen den hierarchisch und geschlechtlich „Differierenden“**

Der kurze „Funkenschlag“ der ersten Begegnung (0:02:39–0:04:52) und das folgende Herannahen und Zögern in der Anbahnungsphase (0:04:52–0:16:18) werden insgesamt als *eine schwungvoll „hin und her“ schwankende Bewegung* ausgedrückt, die durch nach und nach verkürzte Schwingungswerten zwischen Chun-Hyang und Mong-Lyong zu einem vorübergehenden, flüchtigen Zusammenkommen führt. Dieser Anbahnungsprozess entwickelt sich affektdramaturgisch vom „funkenden“ Moment des flüchtigen Augenkontaktes (ABE 01) über den heiteren Stimmungsaufbau in Bildern von Spielen wie dem Rollentausch und dem Schaukeln (ABE 02) bis hin zu einem durch verkürzte Pendelbewegung von Bang-Ja (dem Diener von Mong-Lyong) stückweise realisierten schwungvollen Herankommen an Chun-Hyang von Mong-Lyong (ABE 03). Insgesamt agiert Mong-Lyong dabei im konsequenten Jagdverhalten, während Chun-Hyang seine forsche Bewegung zunächst zurückstößt und zögert, ihm aber letztendlich auf subtile Weise entgegenkommt. So wird der anfängliche Annäherungsprozess zwischen Chun-Hyang und Mong-Lyong überwiegend durch Schauspiel und Choreografie der Figuren realisiert, die im Zusammenspiel mit Kamerabewegung/Schnitt und Musik die angeregte Anziehungskraft zwischen beiden Parteien und das Agens für das Zusammenkommen ausdrücken.

#### **ABE 1 – Erster flüchtiger Blickkontakt im Getümmel des Festes (0:02:39–0:04:52)**

Die bäuerliche Musikparade, der koreanische Ringkampf und das Schaukeln auf Wippen – diese nacheinander montierten Bilder verweisen sogleich auf den traditionellen koreanischen Feiertag Dan-O.<sup>366</sup> Die Straßen wimmeln von Menschen und man hört konsequent im Hintergrund die traditionelle volkstümlichen Festmusik, die vor allem durch die Schläge der metallischen Gongs und ein schrilles Pfeifen eines Blasinstrumentes eine klare beschwingte Melodie bekommt. Inmitten dieser feierlichen Hochstimmung werden die beiden

---

<sup>366</sup> Dieser Feiertag findet jedes Jahr am 5. Mai nach dem Mondkalender statt. Zeitlich nach dem Reis-Säen wünscht man sich an diesem Tag ein fruchtbares Jahr.

Figuren, Chun-Hyang und Mong-Lyong, gleichmäßig nacheinander in einer Form von „Hervorbringung (Hervorstechen aus dem Volk)“ eingeführt, wobei der gesamte Ausdruck sich darin gründet, sie und ihn jeweils als die schönste Frau (0:03:12–0:04:07) und den angesehensten Mann von hoher Geburt (0:04:07–0:04:33) zu markieren. In beiden Fällen wird das erste Auftauchen zunächst in einer weiten Kameraeinstellung aufgenommen, wobei sich ihre Erscheinungsbilder von den anderen Menschen im Fest abheben. Im Vergleich zu den anderen Passanten auf dem Markt, die überwiegend in weißer und hellblauer Kleidung zu Fuß gehen, unterscheidet sich Chun-Hyang zuerst durch ihre sanfte Bewegung im roten Rock und grünen Oberteil (Decke/Überwurf) aus glänzenden, seidigen Textilien und Mong-Lyong durch seine stattliche, langsame Reitbewegung mit der hoch-sitzend senkrecht aufgerichteten Körperhaltung. Darüber hinaus werden ihre besonderen Erscheinungen noch explizit durch den Dialogtext vom blinden Hellseher („die Schönste der Stadt“) und von den sich zu Mong-Lyong umwendenden Bäuerinnen in schwärmender Mimik bestätigt, dass sie und er jeweils die schönste Frau und der angesehenste Mann sind. Dabei unterstützen das zurückhaltend lächelnde Gesicht von Chun-Hyang in der Großaufnahme und ihr helles Lachen das Bild ihrer besonderen Ausstrahlung, respektive das schallende Gelächter der Bäuerinnen noch die Schwärmerei über Mong-Lyong. Gleich im Anschluss an diese heitere Hochstimmung folgt nun unerwartet eine geräuscharme Szene, wobei nur noch das langsame Reiten von Mong-Lyong mit leicht klirrenden und rasselnden Geräuschen der Zügel und das Summen seines Dieners Bang-Ja zu hören sind. So wird der Moment ihrer ersten Begegnung auf der O-Jak-Brücke (0:04:33–0:04:52) in einem Kontrast zu den vorherigen überschwänglichen Geräuschen vorbereitet, wobei der flüchtige Augenkontakt von Chun-Hyang und Mong-Lyong inmitten ihrer aneinander vorbeiziehenden Bewegungen als „überspringender Funke“ markiert wird. Die in einer weiten Einstellung aufgenommene Reitbewegung von Mong-Lyong an Chun-Hyang vorbei, die sich parallel zu einem langsamen Kameranachschwenk bewegt, sowie die langsame, sich hebende Kopfbewegung Chun-Hyangs, deren Gesicht durch den Farbkontrast der grünen Decke mit dem gelben Oberteil sehr „strahlend“ wirkt, werden durch den nach oben in die Kamera gerichteten Blick von Chun-Hyang aus der Obersicht (POV von Mong-Lyong) als die erste Begegnung arrangiert. Aber Chun-Hyang wendet schnell ihren Blick ab und wendet sich aus dem Bild (d. h. aus dem Blickraum von Mong-Lyong). Dadurch wird ihre Keuschheit, die weibliche Tugend der damaligen Zeit, markiert, denn „aristokratische“ Frauen sollen sich nicht gemeinsam mit Männern in einem Raum befinden oder beispielsweise den Blick eines fremden Mannes erwidern. Diese Haltung wird in Kontrast gestellt zu der Reaktion ihrer Dienerin Hyang-Dan, indem gezeigt wird, dass diese ihn länger anblickt, bis Chun-Hyang sie hinter sich herzieht.

Der männliche Blick wird als „von ihr magnetisch angezogen“ gezeigt, indem Mong-Lyong ihr konsequent mit dem nach hinten gewandten Oberkörper nachschaut, wobei seine Körperbalance deutlich aus der zuvor starren Haltung herausgelöst wird.

### **ABE 2 – vergnügliches Spiel im Schwung (0:04:52–0:07:54)**

Hier wird der Elan von Mong-Lyong und Chun-Hyang in der feierlichen Hochstimmung gezeigt, wobei sie jeweils beim Trinken und Rollentausch-Spiel mit ihren Bediensteten (0:04:52–0:07:54) und beim Schaukeln in der Natur (0:07:54–0:08:17) in Schwung kommen. Bei Mong-Lyong wird die bislang tabuisierte Geselligkeit mit der unteren Schicht (genauer gesagt mit seinen eigenen Bediensteten) sinnbildlich als ein politisch zu verstehendes Rütteln am damals gültigen Klassensystem gezeigt, während Chun-Hyongs schwungvolle Schaukelbewegung als ein „flackerndes“ attraktives Bild zur Schau gestellt wird. Dabei manifestieren sich der Klassenunterschied und das Privileg unmittelbar im Ausdruck der Bildkomposition und der Kameraperspektive: Die zunächst bildkompositorisch statisch in „oben und unten“ (durch Aufsicht im Pavillon) und „links und rechts“ (durch Säulen und Streben des Pavillons gerahmt) aufgeteilt gezeigte Gesellschaft um Mong-Lyong und seine Bediensteten befindet sich in Lauf der Zeit durch wechselseitiges Einschenken und Trinken in einer „aufgelockerten“ Stimmung, wobei die spielerische Aufhebung der Klassenunterschiede in einer Einstellung realisiert wird, in der sich die Beteiligten auf gleicher Augenhöhe im selben Raum des Pavillons befinden. Dagegen zeigt eine langsam nach links schwenkende Panoramaeinstellung aus der Vogelperspektive vor einem erneut einsetzenden, schwungvollen musikalischen Hintergrund, dass es in der Wiese nun von Frauen in farbenfroher Kleidung wimmelt. Chun-Hyang erscheint in glänzender seidiger Kleidung beim Schaukeln „*schwebend*“ als ein sanft „im Wind wogendes Wesen“ (launisch schwankender Schmetterling), was vom Rascheln der flatternden Schleppe unterstützt wird.

### **ABE 3 – Mong-Lyongs Herantreten an Chun-Hyang in wiederholter Pendelbewegung (0:07:54–0:16:18)**

Der anfängliche betriebsame Prozess des Zusammenkommens von Chun-Hyang und Mong-Lyong wird zunächst mehr von Mong-Lyongs Jagdverhalten bestimmt, das sich vom

Aufspüren“<sup>367</sup> (0:08:35–0:11:12) über die „Hetzjagd“<sup>368</sup> (0:11:12–0:14:34) bis zum „Fangen“<sup>369</sup> (0:14:34–0:16:18) entwickelt. Dementsprechend agiert Bang-Ja, der Diener von Mong-Lyong, einerseits wie ein Jagdhund, der für seinen Herren Chun-Hyang im Auge behält, und andererseits als Kuppler, der ihm eine Braut zuführt. So macht er den durch Zeitlupeneinsatz betonten Freudensprung zu Chun-Hyang, der choreografisch vom Pavillon über die Brücke bis hin zum Schaukel-Spielplatz geht; dann überbrückt er die Distanz zwischen den beiden Parteien durch das hin und her schwingende Werben mit seiner beiderseitig lautstarken<sup>370</sup> Bekanntmachung und bringt Mong-Lyong eine „Trophäe“ (den Schuh von Chun-Hyang), und gleichzeitig ahmt er das ehrwürdige Bild von Chun-Hyang spielerisch nach. Im Lauf der Zeit markieren seine Choreografie und das possenhafte Schauspiel Stück für Stück das wachsende Interesse von Mong-Lyong. Wobei die (nicht nur räumliche, sondern auch innerliche) Distanz zwischen Mong-Lyong und Chun-Hyang in einer heiteren Stimmung verkleinert wird, die überwiegend aus der Burleske von Bang-Ja hervorgeht. So entwickelt sich diese Szene insgesamt wie ein „Pendel im Wirbelsturm“, indem das gegenseitige Interesse von Mong-Lyong und Chun-Hyang als angestachelt von Bang-Jas übertriebenem Hin- und Herbewegen gezeigt wird. Diese fröhliche Aktivität Bang-Jas funktioniert letztendlich als Katalysator für den Aufbau der Beziehung zwischen Mong-Lyong und Chun-Hyang. Durch seine komischen Auftritte wird die sonst als nicht standesgemäß geltende Bindung auf subversive Weise ermöglicht. Zudem agiert Hyang-Dan auf der Seite von Chun-Hyang als ein Gegenstück zu Bang-Ja, indem sie im Gegensatz zu Chun-Hyang, die zögert, die aristokratischen männlichen Augen direkt anzusehen und den Kopf senkt und abwendet, Mong-Lyong frontal und anschaut und ihn freudig anlächelt. Der lustige Kontrast zwischen der „schamlosen, frivolen“ Mimik und Gestik von Hyang-Dan und der „scheuen, zurückhaltenden“ Haltung von Chun-Hyang als ihr Spiegelbild signalisiert die „positive“ ro-

---

<sup>367</sup> Der „fesselnde“ Anblick von Chun-Hyang wird in einer Sequenz von Einstellungen ausgedrückt, die die Aufmerksamkeit auf Chun-Hyang intensivieren: Abseits der betrunken trällernden Gruppe mit viel Lärm blickt Mong-Lyong allein in Ruhe nach draußen (außerhalb der Einstellung), ruft seinen Diener Bang-Ja, zeigt auf „etwas“ mit dem Fächer und mit dem Fernglas. Die Erscheinung von Chun-Hyang wird dabei allmählich von der Kamera „aufgeblendet“ und zielgerichtet fokussiert gezeigt. Dadurch steigt der Aufmerksamkeitsgrad.

<sup>368</sup> Dieser Prozess geht mit der Choreografie von Bang-Ja, dem Diener Mong-Lyongs, einher, die das wachsende Interesse von Mong-Lyong an Chun-Hyang signalisiert. Der Weg zeichnet sich letztendlich als eine schwungvolle Pendelbewegung zwischen beiden Parteien ab. Im nach und nach verkürzten Zeitintervall nähert Mong-Lyong sich dadurch Stück für Stück an Chun-Hyang an.

<sup>369</sup> Der Moment der ersten persönlichen Begegnung erfolgt erst im Rahmen des Prozesses des Heranpirschens von Mong-Lyong.

<sup>370</sup> Seine possenhafte Übertreibung wird durch seine rhythmisch gesprochene Rede (nach hinten betonte Sätze und wiederholte Reime) und körperliche Bewegung (Gestik und Mimik) realisiert. In seiner theatralischen Nacherzählung mit schauspielerischen Nachahmungen und scherzhaften Kommentaren kokettiert er Chun-Hyang vor Mong-Lyong und Mong-Lyong vor Chun-Hyang. Bang-Ja spielt dabei insgesamt die Rolle, bei Mong-Lyong und Chun-Hyang gegenseitige Neugier und Interesse zu schüren und dadurch eine Brücke zwischen ihnen zu schlagen.

romantische Bindung, die als Verhaltensweise einer tugendhaften Frau – außer durch arrangierte Heirat – zu dieser Zeit nicht möglich war. In Analogie zu dem Vorgang des Heranpirschens von Mong-Lyong scheint Chun-Hyang zunächst distanziert, zögernd und sich verweigernd, während die parallel dazu entwickelte widersprüchliche Mimik und Gestik von Hyang-Dan das heranwachsende Interesse von Chun-Hyang an Mong-Lyong markieren, wobei das Heucheln des Interesses als damaliger weiblicher, tugendhafter Verhaltenscode in der ambivalenten Spiegelung erfahrbar wird. Das Bild der romantischen Liebe wird überhaupt erst durch die „Pendelfiguren“ Bang-Ja und Hyang-Dan realisiert, wobei das Heranpirschen von Mong-Lyong und das Erwidern von Chun-Hyang, von Bang-Ja und Hyang-Dan auf subtile Weise zum Ausdruck gebracht werden, ohne die damalige Verhaltensnorm zu verletzen und indiskret zu werden. Daher ist die Rückgabe der Schuhe ein prägnanter Moment, indem Chun-Hyang und Mong-Lyong nun persönlich nah beieinanderstehen und damit erstmals zusammenkommen. Zudem ist das Bild des Zusammenkommens im kurzweiligen Moment von Geben und Nehmen schauspielerisch auf subtile Weise realisiert, wobei das Körperbild von Chun-Hyang Widersprüchliches ausdrückt: In der prinzipiell rückwärtsgewandten Körperhaltung tritt sie Stück für Stück langsam auf Mong-Lyong zu und in ihrer schamhaften, scheuen Mimik tritt letztendlich doch die Freude in Erscheinung.

Nach dieser bedeutsamen ersten Begegnungsszene folgt schon gleich die heimliche Heiratsszene von Mong-Lyong und Chun-Hyang, einschließlich der Flitterwochen bei Chun-Hyang zu Hause (0:16:18–0:26:41). Der Pakt zwischen Mong-Lyong und Chun-Hyangs Mutter zur Eheschließung wird dramaturgisch im gleichen Anschluss an das flüchtige Zusammenkommen von Chun-Hyang und Mong-Lyong in der ersten Begegnung positioniert, ohne dass weitere Bilder der Zweisamkeit von Chun-Hyang und Mong-Lyong expliziert werden. Die Liebeserklärung und die Tändelei, die sonst im Liebesfilmgenre im Prozess oder am Ende des Zusammenkommens erfolgen, finden in diesem Film erst in den Flitterwochen statt, nachdem implizit während der Hochzeitsnacht der Geschlechtsakt vollzogen wurde. Die Liebesbeziehung von Chun-Hyang und Mong-Lyong tritt nun in eine neue Phase in veränderter Reihenfolge (elliptische Geschehnisse der Hochzeitsnacht, danach Tändelei und Liebeserklärung). Intimität und Privatsphäre des Paares sind somit erst durch die Heirat gewährleistet, wobei die Nähe zwischen den beiden abgekapselt in einem engen Zimmer markiert wird. Aber die Zurückgezogenheit in die Privatsphäre und die Intimität werden dabei eher als ein „unvollendetes“ und „unvollkommenes“ Bild des idealen Paares ausgedrückt. Im intimen Gespräch thematisieren sie wiederholt die Frage, ob sie weiterhin aus der Welt abgekapselt wie jetzt zu zweit auf dem Land leben könnten, ohne ihre gesellschaftlichen Rollen

und Pflichten zu erfüllen.<sup>371</sup> Somit geht die heitere Stimmung der Flitterwochen mit Tändelei und viel Gelächter in eine leicht getrübbte Stimmung und Quengelei über. Damit wird auf das mögliche Bild der idealen Paarbindung hingewiesen: Das Paar soll über die Privatsphäre hinaus „standesgemäß“ in der öffentlichen Sphäre agieren und in seinem öffentlichen Handeln anerkannt werden.

#### **V.1.2.2. Der langfristige Wiedervereinigungsprozess um gesellschaftliche Anerkennung**

In der zweiten Hälfte des Films geht es um den Wiedervereinigungsprozess von Chun-Hyang und Mong-Lyong, in dem sich ihre große Liebe manifestiert. Dieser Wiedervereinigungsprozess geht grundsätzlich mit dem Prozess der gesellschaftlichen Anerkennung einher, wobei ihre eigentlich normverletzende Paarverbindung von zwei unterschiedlichen Klassen durch die parallel, aber separat ablaufenden qualitativ „besonderen“ Aktionsbilder von Chun-Hyang und Mong-Lyong legitimiert wird: Sie bleiben einander treu, indem Chun-Hyang den gewaltsamen Avancen eines anderen Mannes (eines korrupten Beamten) „vehement“ widersteht und Mong-Lyong als ein erfolgreicher, „hochrangiger“ Delegierter des Königs zurückkehrt. So fungiert der Wiedervereinigungsprozess des Paares letztendlich als ein Sinnbild der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung der zentralisierten Monarchie, da Chun-Hyang der „eigennütigen“ Macht- und Gewaltausübung des exekutiven Beamten widersteht und Mong-Lyong auf seiner Inspektionsreise den korrupten Beamten überführt und im Namen des Königs eliminiert. Dabei fungiert die Figur Byun einerseits als Nebenbuhler, der die Bindung von Chun-Hyang und Mong-Lyong zu brechen versucht, und andererseits als korrupter Beamter, der sich von dem absolut zentralisierten königlichen Herrschaftssystem<sup>372</sup> separiert und die auf seiner Funktion beruhende Macht zu seinem eigenen Vorteil missbraucht. Vor diesem Hintergrund wird auf den folgenden Seiten der Pro-

---

<sup>371</sup> Im Dialog ist zu erfahren, dass sich Mong-Lyong anstatt der Pflichterfüllung als ein Aristokrat eher ins Privatleben zurückziehen möchte: „Ich möchte die ‚drei Prinzipien der patriarchalen Herrschaftsordnung und die moralischen Gebote der fünf Beziehungen‘ (三綱五倫) vergessen und mit dir ins Land gehen und Bauer werden.“ So manifestiert sich die höchste Tugend für den aristokratischen Mann, die der konfuzianischen Lehre folgt: Grundsätzen treu bleibend „vorbildlich“ zu werden. Vgl. drei Prinzipien der Herrschaftsordnung (三綱): König als Herrscher/Vorbild für Untertanen (君爲臣綱), Vater als Vorbild für den Sohn (父爲子綱), Mann als Vorbild für die Frau (夫爲婦綱); moralische Gebote der fünf Beziehungen (五倫): Liebe zwischen Vater und Sohn (父子有親), Treue zwischen König und Untertanen (君臣有義), Unterschiede zwischen Mann und Frau (夫婦有別), Reihenfolge/Ordnung zwischen Älteren und Jüngeren (長幼有序), Vertrauen zwischen Freunden (朋友有信).

<sup>372</sup> Das Bild der zentralisierten Herrschaftsordnung wird exemplifiziert, zum einen in der Szene des (Brief-)Verkehrs der königlichen „Korrespondenten“ (0:26:41–0:27:30) und zum anderen in der Szene des Wechsels der Exekutivbeamten – wie „Gehen (0:38:42–0:39:44) und Kommen (0:39:44–0:40:26)“ durch die Burgmauer respektive das Burgtor. Solche Beispiele markieren zwei unterschiedliche Bewegungsvektoren, die mit der zentrifugal (in Richtung nach links auf der Leinwand) und zentripetal (in Richtung nach rechts) ausgerichteten zentralisierten Machtgewalt des Königs einhergehen.

zess von Chun-Hyangs „hartnäckigem“ Widerstand und der Prozess der „erfolgreichen“ Eingliederung in den Machtapparat der Monarchie sowie die Ausübung der Macht im Dienst des Gemeinwohls des Volkes analysiert, wobei die „große Liebe“ zu guter Letzt nach diversen Turbulenzen im dramaturgisch präzisen vorbereiteten Moment des Wiedertreffens zur Realisierung kommt.

#### **V.1.2.2.1. „Hartnäckiger“ Widerstand von Chun-Hyang gegen die „ungerechte“ Herrschaftsgewalt**

Die wiederholten Bedrängungen Byuns und die entsprechende Verweigerung Chun-Hyangs werden als Konfiguration aktiver Kräfte realisiert. Dramaturgisch wird gezeigt, dass Byun sie wiederholt mit Gewalt auf seine Seite zu ziehen versucht und Chun-Hyang widersteht: Je öfter, länger und intensiver er sie auf seine Seite zu ziehen versucht, desto hartnäckiger und widerstandsfähiger wird sie. Im Lauf der Zeit lässt er sie herholen (0:46:20–0:50:10), bittet sie herauf (0:50:10–0:52:28), rückt dicht an sie heran (0:52:28–0:56:00) und lässt sie foltern (0:56:00–0:59:40 und 1:02:53–1:08:29). Seine Macht agiert dabei wie eine aktive (Zug-) Kraft, durch die er die statische Chun-Hyang gewaltsam an sich zu ziehen und zu binden versucht.<sup>373</sup> Byuns anfänglich strahlende Miene verdüstert sich dabei Stück für Stück: Indem sich seine Mimik wiederholt im Wechselspiel zwischen siegessicherem Grinsen und spöttischem Schmunzeln ändert, verzieht er den Mund schließlich zu einer Art Grimasse, die seine Unmenschlichkeit spiegelt. Den Kontrast zu Byuns unsteter, abwechslungsreicher Wandlung der Mimik bildet die konsequent unbewegte, eisige Mine von Chun-Hyang, die seiner Gewalt standhält. Der in der gesamten Dauer nach und nach verstärkte Druck von Byun auf Chun-Hyang eskaliert in der Folterszene, wobei die Gewalt nun ihren Körper physisch verformt. Die herumwirbelnde Tanzbewegung des Folterers und die Großaufnahme von Chun-Hyang werden in der Montage durch die traditionelle koreanische Trauer-Gesangsmusik unterstützt, wobei sich ihr Gesicht durch die wiederholten Peitschenhiebe vor Schmerz verzerrt. Das Mitzählen der einzelnen Schläge betont hierbei die zeitliche Dauer und suggeriert die übermächtige Herrschaft, die Byun über sie ausübt, akzentuiert aber gleichzeitig auch die verbissene Ausdauer von Chun-Hyang.

---

<sup>373</sup> Erst bindet er sie im wortwörtlichen Sinn, indem er sie einsperrt, dann soll sie im übertragenen, aber schwerer zu verwirklichenden Sinne durch eine Ehe an ihn gebunden werden.

#### **V.1.2.2.2. Die „erfolgreichste“ Integration Mong-Lyongs in den monarchischen Machtapparat**

Dieser Prozess besteht aus zwei Handlungseinheiten. Es geht einerseits um das Erringen der autorisierten Befehlsgewalt Mong-Lyongs, der vom König bevollmächtigt wird, und andererseits um die Anwendung dieser Macht in der Funktion als geheimer königlicher Inspektor im Dienst des Gemeinwohls, wie sie exemplarisch in der Überwachungsszene des korrupten Beamten Byun dargestellt wird. Durch die Handlungen Mong-Lyongs wird die „erfolgreiche“ Wiedervereinigung mit Chun-Hyang erreicht, wobei sein Weg zu ihr mit dem herrschaftspolitischen Zusammenschluss der unterschiedlichen Regionen im Land einhergeht. Die erste Hälfte der dramaturgischen „Choreografie“ wird daher zunächst in einer pathetischen Hochstimmung ausgedrückt, die vom Studieren für die Aufnahmeprüfung zu Hause (1:07:13–1:08:15)<sup>374</sup>, über die Ernennung zum königlichen Emissär im Palast (1:10:29–1:12:08)<sup>375</sup> bis zur Ansprache an die geheimdienstlichen Soldaten auf einem freien Platz im hohen Gebirge (1:12:08–1:14:05)<sup>376</sup> reicht. Mong-Lyong geht dabei aus einer großen Menge konkurrierender Prüflinge hervor, kniet repräsentativ allein vor dem König nieder und steht selbst hoch im perspektivisch akzentuierten Zentrum eines Gruppenkörpers von Geheimsoldaten. Somit wird der Prozess der erfolgten Mitgliedschaft im monarchischen Machtapparat insgesamt in einer Reihe vom „Hervortreten“ an die Spitze und der Schritt für Schritt eintretenden Eingliederung in die hierarchische Ordnung der Mo-

---

<sup>374</sup> In einer langen Einstellung ist Mong-Lyong in einem dunklen Arbeitszimmer zu sehen, wie er sich am Tisch auf dem Boden krümmt. Im Gespräch mit seiner Mutter wird seine Entschiedenheit ausgedrückt.

<sup>375</sup> Die Szene besteht aus zwei Ausdruckseinheiten, einerseits aus der Annäherung von Mong-Lyong an den König und andererseits aus der Aufnahme in den monarchischen Herrschaftsapparat. Der vor dem Hintergrund der langsamen koreanischen Hofmusik Schritt für Schritt erfolgende Gang zum König wird in einer langen Dauer gezeigt, wobei sein heroischer Beschluss und seine Entschiedenheit seiner eisigen Miene erfahrbar werden. Sein edles Antlitz wird dabei vor allem durch Hervorhebung seiner grünen seidigen Amtstracht und des mit violetten Blumen geschmückten Hut unterstrichen, sodass letztendlich ein harmonisches Bild entsteht, weil er mit dem König, der eine goldene Tracht trägt, zusammenpasst und durch einen klaren farblichen Kontrast den König noch strahlender erscheinen lässt. Ihr Zusammenschluss wird dabei realisiert einerseits durch das rhythmisch in Einklang gebrachte Gespräch, das von den gegenseitig nickenden und verbeugenden Bejahungen und Bestätigungen begleitet wird, und andererseits durch die Eingliederung in die Hierarchie mithilfe der Kameraperspektive. Der König wird aus einer Untersicht und Mong-Lyong aus einer Aufsicht aufgenommen und die freudige Miene des Königs verweist auf die erfolgreiche Aufnahme in seinen Herrschaftsapparat.

<sup>376</sup> Diese Szene drückt insgesamt die „Mobilisierung eines Gruppenkörpers“ aus, die einerseits aus der „Bildung eines Gruppenkörpers“ und andererseits aus der mit Pathos aufgeladenen Ansprache besteht. Zunächst wird die Betriebsamkeit des Gruppenkörpers gezeigt, wobei sich die als Zivilisten verkleideten Soldaten „in Scharen“ versammeln. Ihre zusammenströmende Bewegung wird von einer parallelen Kamerabewegung aufgenommen, bis sich Mong-Lyong an der linken Seite der Einstellung platziert. Die Blicke und Körper der ihn Umgebenden richten sich alle auf Mong-Lyong. Die Ansprache entwickelt sich im sukzessiv aufgeladenen Pathos. Zunächst wird Aufmerksamkeit geschaffen durch Hin- und Herschwingen im wiederholt intonierten Ruf und der pflichtergebenen Bejahung, wobei die Soldaten durch die rhythmisch lang gezogene Doppelung der Antwort und der Verbeugungen mit raschelnden Geräuschen nach und nach in Schwung gebracht werden. Dutzende von (süd-)koreanischen Städten, die geografisch südlich von Seoul liegen, werden stakkatoartig aufgezählt; weiterhin folgt eine Litanei von Straftaten bzw. Straftätern wie den korrupten (habsüchtigen) Beamten, den Gehorsamsverweigerern, von unanständigen Menschen, die betrunkenen Senioren beleidigen, Mördern, Vergewaltigern, Fremdgängern, „home wreckers“, Trinkern, Glücksspielern, Schwindlern und Betrügern. Während der Aufzählungen werden die Soldaten in einem sie durchquerenden Kameraschwenk gezeigt, wobei diese in drei Gruppen aufgeteilt nacheinander ihr „Ja“ intonieren und dadurch alle gemeinsam in *Schwungung* versetzt werden.

narchie ausgedrückt, sodass letztendlich ein Organ der Monarchie durch Mong-Lyongs Führung „mobilisiert“ wird. Dagegen geht es in der zweiten Hälfte der dramaturgischen Choreografie darum, dass Mong-Lyong als geheimer Inspektor im Land der Frage nachgeht, ob die bestehende zentralisierte Herrschafts- und Verwaltungsordnung (inkl. der gesellschaftlichen Moralwerte) störungsfrei im Herrschaftsbereich des Königs funktioniert. „Im Namen des Königs“ inspiziert Mong-Lyong, ob erstens die landesweite, zentralgesteuerte Vernetzung funktioniert, und zweitens die Ruhe und der Frieden des Volkes durch moralisch einwandfreies Verhalten gesichert sind. Die gesellschaftliche Ordnung, die in den Begriffen von „Ruhe und Frieden“ ausgedrückt wird, impliziert hierbei eine „Bewegung“, die eine gesunde Entwicklung symbolisiert, weil sie ohne Hindernisse oder Reibungsmomente vorstattgeht. Vor diesem Hintergrund fungiert Byun als Hemmschuh, der Sand ins royalistische Getriebe wirft, wobei er einerseits die Herrschaftsordnung durch die private Eignutzung und Umdeutung der autorisierten Befehlsgewalt verletzt<sup>377</sup> und andererseits durch seine Doppelmoral die Volksordnung misshandelt<sup>378</sup>. In diesem Zusammenhang entwickelt sich die choreografische Bewegung von Mong-Lyong<sup>379</sup> Stück für Stück einerseits zu einem Glanz-/Glücksmoment der Wiedervereinigung mit Chun-Hyang und andererseits zu einer erfolgreichen, glänzenden Wiederherstellung der Herrschafts- und Verwaltungsordnung der Monarchie, die sich durch Vertreibung des korrupten Beamten Byun aus dem königlichen Herrschaftsorgan ergibt. Von der in einer langen zeitlichen Dauer herumstreifenden Bewegung als verkleideter Landstreicher auf der Straße (1:14:05–1:22:31), über die Turbulenz inmitten der heiteren Stimmung der Geburtstagsparty (1:42:18–1:47:55) bis hin zur sich steigenden Anspannung in der sehr langen Dauer der Vorbereitung von Chun-Hyangs Hinrichtung und einer stürmischen Explosion der bisherigen Anspannung in der Szene von Byuns Verbannung (1:47:55–1:54:50)<sup>380</sup> – mit all diesen Szenen wird schließlich das endgültige

---

<sup>377</sup> Die Figur Byun ist während des ganzen Films nur in seiner amtlichen Residenz zu sehen, wobei seine Bewegungen nur auf den Innenbereich des Hauses beschränkt sind. Dabei sind keine unmittelbaren Bezüge/Kontakte mit der Außenwelt (der Alltagswelt seiner Untertanen) zu erfahren, und auch keine deutliche Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre in seinem „inneren“ Wirkungsbereich. Die Bilderfolge beschränkt sich auf seine privaten Partys und seine Suche nach einer Kurtisane. Die findet öffentlich in seiner amtlichen Residenz statt, und seine Befehle – wie Steuererhöhungen oder die angeordnete Inhaftierung von Bürgern – werden ohne persönliche Besichtigung des Alltagslebens des Volkes „draußen“ nur noch in seiner Residenz sitzend (was die fehlende Aktivität akzentuiert) verbal ausgeteilt. Insgesamt figuriert er als ein Bild der Separation und Stagnation, wobei die offizielle Macht einerseits privat auf eigenes Interesse ausgerichtet und andererseits ohne „aufrichtige“ (oder überhaupt praktizierte) Vermittlung zwischen Untertanen und König genutzt wird.

<sup>378</sup> Laut Byun ist die Gehorsamsverweigerung von Chun-Hyang ein Gesetzesverstoß, obwohl er gewaltsam eine verheiratete Frau in die Rolle seiner Mätresse zwingt.

<sup>379</sup> Die choreografische Bewegung von Mong-Lyong als geheimer Inspektor, der sich wie ein Bettler verkleidet, geht vom Nachspüren des Alltagslebens des Volkes auf der Straße über das Ausspionieren der Beamten bis zur Festnahme und Abführung der korrupten Beamten. Und sie wird schließlich mit seiner Enttarnung als ein königlicher Emissär vollendet.

<sup>380</sup> In einer langen Dauer bis kurz vor der eigentlichen (nicht vollzogenen) Hinrichtung entwickelt: von der Wartezeit im Kerker über das ausgeweitete Mitschleppen des kraftlos wirkenden Opfers zum Hinrichtungsort bis hin zum Tanzritual des

Wiedertreffen affektdramaturgisch vorbereitet. Der letzte Moment der erfolgreichen Wiedervereinigung von Chun-Hyang und Mong-Lyong ereignet sich nun in der Öffentlichkeit, wobei Mong-Lyong im Dienstanzug des königlichen Emissärs von einem höheren Sitzplatz hervortritt und der schwer verletzte, kraftlose Körper von Chun-Hyang sich am Boden liegend bis zum letzten Atemzug widersetzt. Als absoluter Höhepunkt wird jener Moment markiert, wenn Chun-Hyang in einer Großaufnahme aufblickt und die Obrigkeit sich nun als ihr Mann erweist. Das Bild seines Gesichts aus einer subjektiven Kameraperspektive scheint zunächst unscharf, konturiert sich aber durch Kamerafokussierung nun klar als ihr *richtiger* Mann, Mong-Lyong – in einer strahlenden Amtstracht aus Seide.

## V.2. Der Skandalfilm – Gemeinsame (Re-)Orientierung im Rhythmus

*Die Sünderin* und *Madam Freiheit* gelten als die Skandalfilme der 1950er-Jahre in der BRD und ROK. In beiden Ländern erregten sie den Anstoß zu einer brennenden Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit.<sup>381</sup> Dramaturgisch geht es in beiden Filmen um den Sündenfall einer Frau, die zum Schluss aus ihrem Milieu vertrieben wird. In jeder Etappe der Paarbeziehung/-bindung gerät sie wiederholt in eine Situation, in der sie einen Moralbruch begeht. Das (affekt-)dramaturgische Muster, das aus dem regelmäßig wiederholten Wechsel von der „freudigen“ Liebes-/Paarbeziehung und den „Empörung und Anstoß erregenden“ Moralbrüchen besteht, gliedert sich in einen spezifischen *Rhythmus*<sup>382</sup> ein, den die einzelnen Zuschauer(-körper) durch eigenes Affekturteil selbst konkretisieren. Im Rhythmus schwingen die einzelnen Zuschauer(-körper) mit und in der sinnlich-leiblichen Orientierung an dieser spezifischen rhythmischen Bewegung verwandeln sie sich auch qualitativ. Durch die affektdramaturgisch organisierte Filmerfahrung der einzelnen Zuschauer(-körper), die sich in der einmal eingeschliffenen rhythmischen Bewegungsschleife mitbewegen und verwandeln, kann das moralische Urteil möglicherweise (fast zwangsläufig in der rhythmischen Schleife) in die *andere* Richtung übergehen (also anders, als man es normalerweise fällt). In Lauf der Zeit erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper) die regelmäßig erfolgenden Moralbrüche, die sie anfangs als einzelne „empörende und anstößige“ Momente wahrnehmen,

---

Henkers – hierbei steigt durchgehend die Anspannung. Die bislang Schritt für Schritt gesammelte Anspannung explodiert dann erst durch die mit dem abrupten Öffnen des Tors begonnene Soldatenbewegung des Sturzes und ihre Staub aufwirbelnden Aktionen.

<sup>381</sup> Vgl. Kirsten Burghardt: *Werk, Skandal, Exempel. Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle*. Willi Forsts *Die Sünderin* (BRD, 1951). München: Diskurs Film Verlag, 1996; Stefan Volk: *Skandalfilme. Cineastische Aufregen gestern und heute*. Marburg: Schüren Verlag, 2011; Y. S. Oh: *Die 1950er-Jahre, das koreanische Kino und kultureller Diskurs*. A. a. O. (Koreanisch); Bong-Beom Lee: *Customs after Post-Korean War and movements of Liberal Democracy in Korea*. In: *Dong-ak Society of Language and Literature*. Vol. 56, 2011, S. 335–387 (Koreanisch).

<sup>382</sup> Zum Rhythmus siehe das Kapitel III.3.2. in der vorliegenden Arbeit.

nun nach und nach in einem spezifisch erschaffenen Rhythmus als widersprüchlich, komplex und sogar fast harmlos.

Die ästhetisch-politische Affektpoetik von *Die Sünderin* und *Madam Freiheit* beruht insbesondere auf der allgemeinen physischen Bewegungsnatur. Zum einen ist es schwer, die bereits eingeschliffene Körperbewegung von der einmal etablierten rhythmischen Bewegungsschleife abzubringen (*Die Sünderin*), und zum anderen, dass der/die Zugehörige bzw. Betroffene Beharrungsvermögen hat, wenn die gemeinsam/gemeinschaftlich zugehörige und gemeinsam/gemeinschaftlich entwickelte rhythmische Bewegung einmal abrupt unterbrochen wird (*Madam Freiheit*). Diese elementare physische Bewegungsnatur wird in beiden Liebesfilmen praktiziert, sodass die bislang selbstverständlich gefällten moralischen Urteile und der selbstverständlich angepasste Bewegungskurs durch den spezifischen affektdramaturgischen Rhythmus *anders* als sonst wahrgenommen werden können. Vor diesem Hintergrund wird in den folgenden Analysen das affektdramaturgische Muster identifiziert, das jeweils den eigenen spezifischen Rhythmus erschafft, der den bislang selbstverständlich erfolgten Erfahrungsprozess einzelner Zuschauer(-körper) überhaupt „anders – widersprüchlich und zwiespältig“ wahrnehmbar macht und somit den gemeinsamen Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungshorizont erweitert.

### **V.2.1. Die Sünderin (BRD 1951, R: Willi Forst)<sup>383</sup>**

Als *Die Sünderin* in die deutschen Kinos kam, wurde der Film zum Schund- und Skandalfilm hochgespielt. Insbesondere die Vertreter der Kirchen störten sich nicht nur an dem vermeintlichen Sensationalismus der aus heutiger Sicht harmlosen Nacktaufnahme, sondern wegen der unmoralisch wahrgenommenen Inhaltspunkte wie der Prostitution, des Inzests (unter Stiefgeschwistern), der Sterbehilfe, des Doppel-Selbstmordes. Dieses „skandalöse“ Gesprächsthema in der Presse sorgte jedoch dafür, dass *Die Sünderin* ein Kassenschlager wurde. Aber der tatsächliche Sensationalismus dieses Films soll meines Erachtens nicht in der Repräsentation der unmoralischen Handlungen im Film liegen, sondern eher darin, dass solche Tabubrüche nicht „abstoßend“ wirken, sondern eher „harmlos“ gerechtfertigt erscheinen. Was dabei „unmoralisch“ funktioniert, ist die Rezeption selbst, die das normativ vorgefasste Reaktionsmuster bricht, das von der kausalen und teleologischen Logik bestimmt

---

<sup>383</sup> Eine kurze Inhaltsangabe: In erster Linie geht es um die Beziehung der Prostituierten Marina (Hildegard Knef) zu dem erfolglosen Maler Alexander (Gustav Fröhlich), der wegen einer drohenden Erblindung durch einen Gehirntumor Ablenkung im Alkohol sucht und von Marina "gerettet" wird. Marinas Lebenswandel hat seine Wurzeln im Vorbild der Mutter, die sich von reichen Herren aushalten lässt und damit den Stiefvater demütigt, was die Tochter zunächst im Umgang mit dem verhassten Stiefbruder nachahmt. Um eine Operation für Alexander zu finanzieren, versucht Marina, wieder ihrem alten Gewerbe nachzugehen, doch nach einer kurzen Zeit des Glücks erblindet Alexander, Marina leistet ihm Sterbehilfe und nimmt ebenfalls eine Überdosis Schlaftabletten zu sich.

wird.

Was an dieser Stelle deutlich zu markieren ist, ist die Tatsache, dass überhaupt ein „andersartiges“ Urteil in diesem Film evoziert werden konnte, sodass eine spezifische Konstruktionsform für die Verwandlung des moralischen Urteils zum Vorschein kommen kann. Diese ästhetische Strategie, die das bislang als „angemessen“ geltende moralische Urteil obsolet macht und überhaupt ein „ungewohntes, neuwertiges Urteil“ ermöglicht, lässt sich durchaus als ein spezifischer Rhythmus aufzeigen, der aus dem automatisierten Wiederholungsmechanismus von „Auf (Szenen „freudiger“ Liebes-/Paarbeziehung) und Ab (Szenen „abstoßender“ Moralbrüche)“ hervorgeht.

Der Erfahrungsprozess der einzelnen Zuschauer(-körper) entwickelt sich zusammen mit dem regelmäßig „auf und ab“ figurierenden affektdramaturgischen Rhythmus. Der Rhythmus vereinigt die Erfahrungen der einzelnen Zuschauer(-körper) in eine gemeinsame affektdramaturgische (Bewegungs-)Richtung, lässt die einzelnen Zuschauer(-körper) sich in der gemeinsamen affektdramaturgischen Bewegungsschleife mitbewegen und hilft dabei, das regelmäßig wiederholte affektdramaturgische (Bewegungs-)Muster in den eigenen Körper einzuschreiben. So fühlen, begreifen und bewerten die einzelnen Zuschauer(-körper) die (Bewegungs-/Zeit-)Bilder angesichts des sinnlich-leiblich in einzelnen Zuschauer(-körper) eingeschliffenen Rhythmus.

#### **V.2.1.1. Voice-over: Operation des intimen und geheimen (Mit-)Teilens**

Der Film beginnt mit der Szene des glücklichen Zusammenseins eines Paares (0:01:43–0:04:32): Mit der fromm klingenden Musik rückt die Kamera langsam die Nacktgemälde einer Frau, die die erste filmische Einstellung in einer Nahaufnahme füllt, weiter weg, bis das Profil eines einander zugewandt sitzenden Paares akzentuiert gerahmt wird. Vor dem Hintergrund des Kaminfeuers lächeln sie einander an. Ein Licht schimmert auf das Nacktgemälde an der Wand und konturiert die teilweise vergoldete/glänzende Engelstatue. Die Weingläser in ihren Händen glitzern im Schein des Feuers. Der Mann küsst ihre Hand (ABE 1: Glücksmoment des Paares).

Der qualitative Wechsel der Stimmung beginnt aber erst mit dem Anstoßen der Weingläser. Der Mann legt sich hin, die Tonalität der Musik wird gewechselt und der Gegenschnitt von der „unspezifischen“, aber größtenteils „unbehaglichen“ Mimik der Frau markiert den Wechsel der Stimmung. Die Spannung steigert sich über die Dauer, in der die Kamera dem langsamen Gang der Frau im Raum Schritt für Schritt, von einer Station zur nächsten Station –

einen Nähkorb aufheben, ein Päckchen vom Schreibtisch aufrufen, an der Parfümseife riechen, ein Pflanze im Vorbeigehen berühren und ein (Taschen-)Feuerzeug wiederholt anzünden – in einer langen Einstellung mit kreiselnder Kamerafahrt folgt, bis sie neben ihm sitzt und die Kamera ihr Gesicht bis zur Großaufnahme herannaht (ABE 2: Langwieriger Alleingang von Marina).

Die bisherige Ruhe und die langsam gestiegene Anspannung werden aber durch ihre erste Rede („Nun ist das geschehen, nun ist das geschehen.“) mit der Musik von langsam pulsierenden Trommelschlägen gebrochen. Gleich im Anschluss dieser diegetischen Rede beginnt nun ihr erstes Voice-over („So lange habe ich es abzuwenden versucht.“). In der kurz umgeschnittenen Großaufnahme vom (glücklich/friedvoll/ruhig) schmunzelnden Alexander, dessen Gesicht vom Licht erhellt wird und Zufriedenheit ausstrahlt, spricht sie wieder im Off: „Nun ist das geschehen. Es ist Wahrheit geworden.“ Ihre Mimik in der Nahaufnahme verändert sich – die Stirn wird hochgezogen, ihre Augen werden größer, die Gesichtszüge werden breiter – und sie spricht diesmal in der diegetischen Rede: „Du stirbst. Ich habe dich umgebracht.“ Nach der trockenen Behauptung streicht sie aber langsam ihre eigenen Haare hoch und umfasst den Kopf. Die Tonalität der Musik wird abrupt gewechselt und ihr Voice-over wird von nun an dominant. Ihr plötzlich unruhig gewordener seelischer Zustand wird somit im Zusammenspiel der Mimik und Gestik in der Nahaufnahme mit ihrer Voice-over-Rede ausgedrückt, die sich Stück für Stück in qualitativ unterschiedlichen Einheiten von Emotionen entfaltet: Von Gelassenheit über Verblüffung, Erschütterung, (gespielte) Gleichmut bis zur Gefasstheit.<sup>384</sup> Im Wechsel von „Stimmlage, Artikulation, Modulation, Tempo und Pausen, Intensität und Lautstärke“<sup>385</sup> des Voice-overs werden die vielfach nuancierte be-

---

<sup>384</sup> Die einzelnen Emotionen werden wie folgt identifiziert:

Gelassenheit → *sachliche Feststellung* („Du stirbst. Ich habe dich umgebracht.“) + monotone Stimme + Alexanders schmunzelndes Gesicht in der Nahaufnahme.

Verblüffung → *Selbstreflexion* („Müsste es so sein? Habe ich das recht getan?“) + Marinas gesenkter Blick + gehobene Stimme.

Erschütterung → *Gefühlsäußerung* („Oh, Gottes Himmel! Ich weiß es nicht. Ich werde verrückt!“) + immer steigende – schneller, lauter und abstoßender werdende – Stimme + hochgezogene Stim, größer werdende Augen, zielloser Blick und mit beiden Händen den Kopf fassend.

(Gespielter) Gleichmut → *Autosuggestion* und *Affirmation* („Ruhig, ganz ruhig. Klarer Gedanke, Ich weiß ja, warum ich es getan habe. Ich habe Dich nicht im Stich gelassen.“) + Augen langsam zu machen, leicht lächeln und mit beiden Händen an den Seiten des Kopfes und über die Wangen langsam nach unten streichen + langsam und ruhig fallende Stimme.

Gefasstheit → *Rechtfertigung* („Du wolltest schon in Italien Schluss machen. Mit diesen unsagbaren Qualen. Du hast aufgeschrien. Schluss!“) + schlicht, langsam und deutlich intonierte Stimme + fließende Überblendung in die Vergangenheitsbilder, in denen Alexanders Qualen stark explodieren.

<sup>385</sup> Christine Noll Brinckmann: Ichfilm und Ichroman. In: Mariann Lewinsky, Alexandra Schneider (Hrsg.): Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration. Zürich: Chronos Verlag, 1997, S. 83–113, S. 110.

wegliche Gestimmtheit der Rednerin und ihre komplexen Charakterzüge in einem sehr nahen und intimen Verhältnis für den einzelnen Zuschauer(-körper) erfahrbar gemacht<sup>386</sup> (ABE 3: Verweis auf ihre spezifische Tat).

Innerhalb der ersten Szene operiert das Voice-over in vielfach variierenden Erzählmodi: Sachliche Feststellung, Selbstreflexion, Gefühlsäußerung, Selbstsuggestion, Affirmation und Rechtfertigung. Die Ich-Rednerin des Voice-over setzt sich in Lauf des Films in diverse Verhältnisse zu den diegetischen Bildern: Sie beobachtet, ergänzt, interveniert, reflektiert und kommentiert die Geschehnisse in den diegetischen Bildern. Das Voice-over bildet konsequent einen dominanten, audiovisuellen Bestandteil des filmischen Ausdrucks im ganzen Film. Aber der Ausdrucksgehalt des Voice-overs besteht nicht lediglich aus dem Redehalt des Voice-overs – z. B. den (festgestellten, berichteten und nacherzählten) Geschichten und Informationen, den (gestandenen, gelogenen) Fakten, den ((selbst-)verteidigten und offiziell positionierten) Meinungen, (frei herausgeredet und beschönigten) Handlungsmotivationen und den (geheim gehaltenen) Wünschen der RednerInnen –, sondern auch aus den Charakterzügen der Rednerin, die uns, den einzelnen Zuschauer(-körper)n durch die spezifische Art und Weise des Sprechens (z. B. je nach der Intonation, Tempo, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe und Tonhöhe etc.) und auch den spezifischen (z. B. nah gebundenen, sich abgrenzenden, distanzierenden, gefühlvollen, kritisierenden, zwiespältigen, vertretenden und ergänzenden) Verhältnissen der RednerInnen zu den Ereignissen in den diegetischen Bildern vermittelt erfahrbar gemacht werden. Die Voice-over-Rede gilt als ein dominanter Bestandteil der audiovisuellen Bilder, der nicht allein aber zusammen mit den anderen Bestandteilen der audiovisuellen Bilder wie Ton, Dialoge, Musik, Einstellungsgröße, Kamerabewegung, Licht und Schauspiel als Ganzes dazu bringt, spezifische Ausdruckseinheiten zu bilden. Und sie entsprechen an dieser Stelle dem sukzessiv entwickelten Seelenzustand von Marina, der, in anderen Worten, die Liebe zu Alexander heißt.

Den gesamten Film über führt uns die Voice-over-Rede der Hauptprotagonistin Marina in die vielfach ineinander verschachtelten Vergangenheits-/Erinnerungsbilder, die in einer spezifischen Logik aufgebaut sind: Der Film zeigt grundsätzlich retrospektiv, *warum* sie zur „spezifischen“ Tat – dem Mord/der Sterbehilfe, der Prostitution und dem unendlichen/ewigen

---

<sup>386</sup> Brinckmann hebt die intime Qualität des Voice-overs hervor, indem sie schreibt: „Bekanntlich ist das Gehör der Sinn, der psychologisch am wichtigsten ist (auch wenn den Augen weit mehr praktische Bedeutung zukommt), weil er Wirklichkeitsdaten erfasst, die sich in unmittelbare Nähe abspielen, im Rücken, in der Dunkelheit, im Versteck.“ Ebd.

Paar-Werden – schreitet/schritt.<sup>387</sup> Die Narration wird zunächst wie eine reine Selbstverteidigung von Marina gestaltet, die ganze Zeit wird in der Form des Voice-overs ihre „spezifische – unmoralische“ Tat aus eigener Perspektive erklärt, erzählt und kommentiert. Aber was wir als Zuschauer in der kinematografischen Kommunikation erfahren, ist vielmehr der affektdramaturgisch realisierte Ausdruck davon, *wie sehr* sie ihn liebt. In der dramaturgischen Entwicklung ihrer Paarbeziehung manifestiert sich ihre „besondere“ Liebe zu Alexander, die konkret als „spezifische – unerklärliche, selbstlose, unermüdliche und sogar unmoralische“ Tat ausgedrückt wird. Und diese einzelne spezifische Tat wird immer wieder affektdramaturgisch als ein „Auf(-schwung)“ – weit offen und hoch in einer Form der Expansion und Explosion – realisiert, dessen Effekt erst durch Wiederholung Stück für Stück *intensiviert* zu erfahren ist.

### **V.2.1.2. Affektdramaturgischer Auf- und Abschwung: Affektorientiertes Umbewerten in der Bewegungsträgheit**

Die bereits oben beschriebene erste Szene besteht aus drei Ausdrucksbewegungseinheiten (ABE 1: Glücksmoment des Paares; ABE 2: Langwieriger Alleingang von Marina; ABE 3: Verweis auf ihre spezifische Tat), die zusammen ein affektdramaturgisches Muster (Freude → Unruhe → Ausweg) bilden. Der Ausbruch der Krankheit bzw. die akute Verschlechterung des Gesundheitszustandes bei Alexander ist dabei der entscheidende dramaturgische Wendepunkt, der dieses affektdramaturgische Muster sich regelmäßig im Film wiederholen lässt. Die Freude und die Wärme im glücklichen Zusammensein des Liebespaares gehen gleich mit dem „abrupten“ Ausbruch der Krankheitssymptome in Unruhe und Anspannung über: Marina geht allein auf die Suche nach dem Ausweg und schreitet von einer Station zur nächsten. Je länger ihr Alleingang dauert, desto mehr steigen die Anspannung und die Unruhe; sie entwickeln sich Stück für Stück, bis der Ausweg als „spezifische“ Tat konkretisiert

---

<sup>387</sup> Die „spezifische (un-/moralische)“ Tat von Marina und die Rechtfertigung ihrer eigenen Tat werden in einzelnen Beziehungsphasen wie folgt ausgedrückt:

Kategorie 1 (Erste Begegnung 0:10:24–0:27:19): „Unerklärliche“ Aufnahme eines Verfallenen/ Betrunkenen/Obdachlosen (Alexander) in die eigene Wohnung; Liebe als Affinität, da Marina und Alexander gleichfalls den Abgang der Sozialschichten in der Vergangenheit erlebten.

Kategorie 2 (Erstes Date und Liebeserklärung 0:27:19–0:38:47; 0:44:49–0:52:10; 1:08:44–1:14:08): „Unerklärliche“ Ablehnung der Mietzahlung von Alexander, „Geben und Schenken“ (z. B. Reise nach Italien, Geschenke); Liebe als Nur-Geben ohne Nehmen, da Marina zum ersten Mal in ihrem ganzen Leben ohne Tauschprinzip für die (Sozial-/Liebes-)Beziehung agieren kann.

Kategorie 3 (Provisorische Trennung 0:04:32–0:10:24; 0:38:47–0:44:49; 0:52:10–0:54:55; 1:14:08–1:19:18): Schicksalsschlag – abrupter Ausbruch und die unerwartete Verschlechterung der Krankheit; Liebe als Sorge, Trauer und Eigenschwur, ihn nicht im Stich zu lassen.

Kategorie 4 (Prozess der Wiedervereinigung 0:01:43–0:04:32; 0:04:32–0:10:24; 0:54:55–1:08:44): Marinas „langwieriger“ Alleingang zu Prostitution und Sterbehilfe; Liebe als „spezifische – unmoralische“ Tat für die (Wieder-)Vereinigung.

Kategorie 5 (Endgültige Trennung oder Bindung 0:01:43–0:04:32; 1:19:18–1:23:08): Sterbehilfe und Selbstmord (Liebestod); Liebe als „ewige“ Vereinigung.

wird. Mit dem konkretisierten Ausweg wird die Freude über das Zusammensein des Liebespaars größer. Dieses affektdramaturgische Muster wiederholt sich weiterhin in der nächsten Szene der Italienreise (0:04:32–0:10:24) genauso wie in der ersten Szene. Mit dem Brüllen und Knallen beginnt die neue Szene, die die bislang konstant aufgebaute seriöse Stimmung des Mordgeständnisses abbricht. Alexander zerschmettert Malkasten, Malutensilien und Statuen und trampelt auf ihnen herum. Der abrupte Ausbruch der Krankheitssymptome bei Alexander wird nicht nur durch die zerstörerische Aktion, sondern auch durch die Bilder ihres Wirkens auf Marina ausgedrückt. Sie werden im Zusammenspiel der laut und eilig sprechenden Voice-over-Rede im Off und des prompten Losgehens von Marina realisiert, das vor dem Hintergrund der skurrilen Streichermusik und begleitet von einem abrupten Kameranachschwenk vom dunklen Innenraum nach draußen in die Helligkeit gezeigt wird (ABE 1: abrupter Ausbruch der Krankheit).

Nun folgt ein langer Alleingang von Marina, die durch Neapel streift und die Gemälde von Alexander zu verkaufen versucht. Der mühselige Gang wird insgesamt als allmählich steigende Anspannung und Verzweiflung ausgedrückt, indem ihr Laufen in der jeweils montierten mehrteiligen Bilderreihe vom „Herauskommen aus dem Gebäude“ immer wieder verlangsamt wird. Analog zu ihrer verlangsamten Bewegung (er-)zählt das Voice-over im Zusammenspiel mit dem musikalischen Tonalitätswechsel die Stück für Stück negativ abgestuften Kommentare der Galeriebesitzer über die Gemälde Alexanders nach.<sup>388</sup> Die Wortwahl für die Bezeichnungen für Alexanders Gemälde wird nach und nach spöttischer und die Voice-over-Stimme wird immer kraftloser. Die Unruhe und die Anspannung steigern sich in ausgedehnter Dauer und durch Akkumulation der nacheinander folgenden Misserfolge (ABE 2: langwieriger Alleingang von Marina). Im Kontrast zur bisherigen hell-sonnigen Straße in Neapel geht der Alleingang von Marina nun in dieser ABE zur „spezifischen – unmoralischen“ Tat über, die in einem dunklen Untergeschoß angesiedelten Laden geschieht. Die mimische Veränderung von Marina, die sich von der Hoffnung über Herumdrehen und Schaudern bis zur Entschlossenheit entwickelt, der zusammengeschnittene Blickkontakt mit dem belustigt schmunzelnden Kunsthändler im Gegenschnitt und das Voice-over, das seine Mimik explizit als abstoßend bezeichnet, drücken die Abmachung über die „spezifische“ Tat (Prostitution) eindeutig als Rahmen im Rahmen aus. Die Rahmenstruktur realisiert sich, da diese Szene zum einen dramaturgisch in die spätere Szene

---

<sup>388</sup> Von „der erste Kunsthändler sagte noch, zweifellos ein Köhner, aber für solche Bilder hätten sie keine Verwendung.“ über „Der Siebte hat mir einfach ins Gesicht gelacht. Was soll's diese Kleckserei. Ein farbenblinder Maler mit Sehstörungen. So nannte er dich.“ bis „Ich weiß es nicht, war's das 15. oder 16. Der spuckte nur auf das Bild und sagte Stupidu.“

(0:52:10:06–0:54:55:04) eingebettet wird, und zum anderen bildkompositorisch als ein unsichtbares Geschehen hinter dem Vorhang vom Tür-, Säulen- und Bilderrahmen markiert wird. Auf die Fläche dieses Vorhangs werden die gewaltsamen Aktionen von Alexander beim Ausbruch seiner Krankheit projiziert und die unsichtbar angedeutete „spezifische – unmoralische“ Tat wird identisch mit der Dauer des Leidens von Alexander verbunden dargestellt. Je länger es dauert, desto ausgedehnter werden die Bilder von Alexanders Schmerzen erfahren, genauso wie die abstoßend und ekelhaft wirkenden, aber auch beunruhigenden Effekte dieser Bilder durch die gerahmte Weise der „spezifischen“ Tat von Marina steigen (ABE 3: Verweis auf ihre spezifische Tat).

Im Kontrast zur Dunkelheit des vorherigen Innenraums wird ihre Heimkehr als sonnig aufgeheiterte Stimmung ausgedrückt, die gerade in den Bildern der schwungvollen Laufbewegung Marinas zu erfahren ist. Vor dem Hintergrund der munteren italienischen Volksmusik wird der Weg nach Hause zu Alexander fließend in einer glatten Bewegung zusammengeschnitten, die sich vom explosiven Heraustreten aus dem dunklen Abgrund auf die Treppe, hoch in die sonnige Straße Neapels und über das schwungvolle flotte Laufen und glatt übergeleitete (Ab-)Fahren mit dem Schiff bis hin zum Lachen, Umarmen und Küssen mit Alexander entwickelt, bis das Bild eines erhöhten Glücksmomentes des Paares erfahrbar wird (ABE 4: erhöhte Freude in der (Wieder-)Vereinigung).

Mit der Vorplatzierung der Bilder vom abrupten Ausbruch der Krankheit läuft die Affektdramaturgie der zweiten Szene auch nach dem Muster der ersten Szene ab: Ausbruch der Krankheit (Druck und Stoß) → langwieriger Alleingang von Marina (Unruhe, Unmut und steigende Anspannung) → ihre „spezifische – unmoralische“ Tat als Ausweg (Ausdehnung bis zum explosiven Abbruch) → glückliche (Wieder-)Vereinigung mit Alexander (qualitativ erhöhte Freude). Und sie wird insgesamt als „Auf und Ab“ realisiert. Der untere Scheitelpunkt ist der Moment des Auswegs, der den bislang tiefen Unmut einmal explosiv abbricht und gleich vom tiefsten Zustand nach oben, also in Richtung zur (qualitativ) umso mehr erhöhten Freude zurückwirft. Dagegen ist aber der abrupte Ausbruch der Krankheit der Beginn, der die bislang affektdramaturgische Konjunktur, die konstant in der ersten Szene aufgebaut wird, nun einmal abbricht und sich wiederum sukzessiv tief zu Unruhe und Unmut entwickelt.

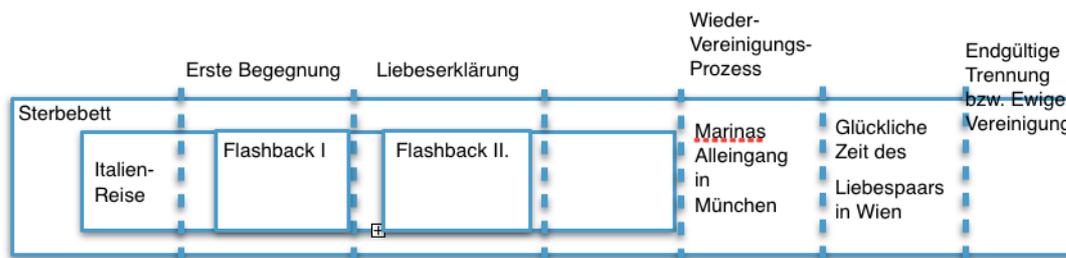
Dieses Muster wiederholt sich aber nicht nur in der ersten und zweiten Szene, sondern im ganzen Film. Die affektdramaturgische Konjunktur entwickelt sich: glückliche Paarbeziehung (Freude – Wärme, Nähe, Enge, Aufgeräumtheit, Fröhlichkeit/Heiterkeit) → abrupter Ausbruch der Krankheit (Druck und Stoß) → langwieriger Alleingang von Marina (Unruhe, Unmut und steigende Anspannung) → ihre „spezifische – unmoralische“ Tat als Ausweg

(Ausdehnung bis zur Explosion) → glückliche (Wieder-)Vereinigung des Paares (qualitativ erhöhte Freude) und dann wieder akute Verschlechterung der Krankheit (Druck und Stoß) → langwieriger Alleingang von Marina (mehr Unruhe, Unmut und noch gestiegene Anspannung) → ihre „spezifische – unmoralische“ Tat als Ausweg (noch einmal verlängerte Ausdehnung bis zur verstärkten Explosion) → glückliche Wiedervereinigung (noch ein Stück mehr qualitativ erhöhte Freude) → akute Verschlechterung der Krankheit (Druck und Stoß) und so fort.<sup>389</sup> So entsteht ein sich wiederholendes affektdramaturgisches „Auf und Ab“, das den gesamten Rhythmus des Films bestimmt.

Die oberen und unteren Umkehrpunkte der affektdramaturgischen Konjunktur werden im Lauf des Films umso höher und tiefer, wie die Dauer des Alleingangs von Marina nach und nach länger wird (0:01:43–0:04:32; 0:04:32–0:10:24:18; 0:54:55–1:08:44). Die Unruhe und der Unmut wachsen dementsprechend stark; die Freude der (Wieder-)Vereinigung, die stets nach dem Ausweg folgt, wird aber nach und nach auch noch viel intensiver erfahren. Die vielfach in verschiedenen Vergangenheits- und Erinnerungsbildern verschachtelten Bilder, die zunächst scheinen, als ob sie arbiträr von der Voice-over-Rede von Marina erzählt würden, sind doch eigentlich von Anfang an strikt zugunsten des regelmäßig wiederholten affektdramaturgischen Musters organisiert: Der Sinn der Endszene, also der „spezifischen – unmoralischen“ Tat wie der Sterbehilfe bzw. des Liebestodes, wird gerade in der sinnlich-leiblichen Erfahrung einzelner Zuschauer(-körper), die virtuell nach dem physischen Prinzip der Trägheit in einer spezifisch etablierten rhythmischen Bewegungsbahn mit dem wiederholten Muster von Ab und Auf abgeht, als „Auf“, also als Freude erfahrbar. So ist die (Klammer-)Szene des Sterbebetts, die zunächst als endgültige Trennung scheint, die nun am Ende des Films als „ewige Vereinigung“ mit der Freude (als „Auf“) statt als endgültige Trennung mit der Trauer (als „Ab“) erfahren wird: Die Sterbehilfe und der Selbstmord werden dieser affektdramaturgischen Trägheit doch nun als ein Liebestod erfahrbar.

---

<sup>389</sup> Vgl. Zudem hat die Szene der nationalsozialistischen Machtergreifung bzw. der Verschlechterung des Lebenszustandes, die jeweils in einzelnen Flashbacks innerhalb der Pathoszenen von der Ersten Begegnung und der Liebeserklärung gezeigt werden, auch die gleiche Funktion wie die Szene des abrupten Ausbruchs bzw. der akuten Verschlechterung der Krankheit bei Alexander, die wiederholend erzielt, die aufsteigende Freude des Liebespaars zu bremsen und affektdramaturgisch in die Tiefe stürzen zu lassen.



### V.2.1.3. Wiederholter Umgang mit dem Schicksalhaften: Figuration der Unschuldigen

Die Gesamtdramaturgie von *Die Sünderin* besteht, überspitzt gesprochen, *nur* aus der provisorischen Trennung und der (Wieder-)Vereinigung von Marina und Alexander, wobei die Freude der glücklichen Vereinigung immer wieder aufgrund der abrupten Verschlechterung von Alexanders Krankheit verhindert wird. Der langwierige Alleingang von Marina und ihre „spezifische – unmoralische“ Tat funktionieren dabei nicht nur als eine provisorische Trennung zwischen Marina und Alexander, sondern auch als ein Wiedervereinigungsprozess von Seiten Marinas, um sich wieder glücklich an ihn zu binden.

Die Glücksmomente von Marina und Alexander werden im Lauf des Films intensiver wahrgenommen: beieinander vor dem Kaminfeuer → schwungvolle Heimkehr unter der Sonne → sich hochschaukelndes Liebesgefühl Marinas (Alexander gegenüber) in der privaten Wohnung → langer, leidenschaftlicher Kuss am steinigen, leeren Strand, wo die hohen, schäumenden Wellen gegen die Küste schlagen → heimlicher Flirt: Drolligkeit und Heiterkeit mit viel Gelächter im eigenen Garten. Das glückliche Zusammensein von Marina und Alexander wird dabei durchgehend durch die dynamischen und impulsiven Bilder von Wärme, Schwingungen, Regungen, Nähe, Enge und Aufgeräumtheit ausgedrückt, die überwiegend im Zusammenspiel des Schauspiels mit spezifischer Bildausstattung und dynamisch montierten Kameraeinstellungen realisiert werden. Der Ort vor dem Kaminfeuer, die sonnige Straße in Italien, der leere Strand, die private Wohnung und der Garten sind die typischen Kulissen, in denen die Glücksmomente des Liebespaars stattfinden und „privat und intim“ von seiner sozialen Mitwelt gerahmt gezeigt werden.

Je intensiver die Glücksmomente wahrgenommen werden, desto tiefer und länger werden die wiederholten (Wieder-)Vereinigungsprozesse, die dramaturgisch immer wieder mit dem Ausbruch und Verschlechterung von Alexanders Krankheit beginnen. Alexanders Krankheit lässt die affektdramaturgische Hochkonjunktur von steigenden Glücksmomenten des Liebespaars jedes Mal *abrupt* vom höchsten Punkt der Freude umkehren. Die wiederholten Krankheitsvorfälle werden hauptsächlich dafür eingesetzt, um affektdramaturgisch das auszudrücken und uns, den einzelnen Zuschauer(-körper) erfahren zu lassen, dass ihr seine Krankheit zum großen Verhängnis wird. In Lauf des Films geht sie wiederholt allein auf die Suche nach dem Ausweg, die letztendlich nur in den Moralbruch mündet. Sogar die Erinnerung an die Errichtung der nationalsozialistischen Herrschaft, die affektdramaturgisch genauso wie der Ausbruch von Alexanders Krankheit funktioniert, markiert auch den Beginn des anfänglichen Vereinigungsprozesses mit Alexander (0:10:24–0:38:47), in welchem Marina (genauso wie Alexander, ihre Familie und gar die ganze Gemeinschaft/Gesellschaft) moralisch verfallen ist und als Ausweg die eigene Familie und den eigenen Freundeskreis flieht und zur Edelprostituierten wird.

Der (Wieder-)Vereinigungsprozess, der wiederholt als Bilder vom langwierigen Alleingang Marinas und Verweis auf den Moralbruch realisiert wird, entwickelt sich immer wieder sukzessiv, bis ihre „spezifische – unmoralische“ Tat die tiefste Phase der Paarbeziehung bildet und den Aufschwung zur Freude vorbereitet. Regelmäßig wird der (Wieder-)Vereinigungsprozess so ausgedrückt, als ob die Konjunktur der Paarbeziehung entscheidend von ihr bestimmt werden könnte. Obwohl die wiederholten Vorfälle wie Alexanders Krankheit

und nationalsozialistische Machtergreifung grundsätzlich wie ein schwer zu entkommendes Schicksal ausgedrückt werden, werden ihre „spezifischen – unmoralischen“ Taten wie Prostitution, Inzest, Sterbehilfe und Selbstmord affektdramaturgisch als Aufschwung wahrgenommen. Durch diesen werden sie konkret im sinnlich-leiblichen rhythmischen Erfahrungsprozess vom wiederholten Ab und Auf moralisch positiv bewertet: Die Sünderin Marina wird unschuldig.

### **V.2.2. Madam Freiheit (ROK 1956, R: Hyung-Mo Han)<sup>390</sup>**

*Madam Freiheit* basiert auf einem Fortsetzungsroman, der in einer konservativ orientierten Zeitung (Cho-Sun-Il-Bo) in Korea erschien und der wegen der expliziten Schilderung des Seitensprungs der Ehefrau eines Professors eine kontroverse Diskussion auslöste. Mit diesem skandalösen Stoff wurde der Film ein nationaler Kassenerfolg des Jahres 1956, der folglich in Remakes in den Jahren 1969, 1981 und 1990 resultierte. *Madam Freiheit* gilt bis heute als einer der meistdiskutierten Skandalfilme der koreanischen Filmgeschichte. Der zeitgenössische Diskurs geht größtenteils in zwei Richtungen, einerseits auf das moralische Urteil über den Seitensprung der Ehefrau und Mutter, und andererseits auf die repräsentierte „modernisierte“ mondäne Genussskultur in der Großstadt, wobei der westlich orientierte Lebensstil zur Zielscheibe der Kritik wurde. Darüber hinaus galt das Bild des Seitensprungs stellvertretend für den moralischen Niedergang der modernen Gesellschaft, deren Ursprung sich durchgehend auf den gleichwohl „verlockenden“ wie auch „verwerflichen“ Einfluss der westlichen Kultur zurückführen ließ.

Die Verwandlung der Frau Oh steht im filmischen Zentrum: Von einer Hausfrau und Mutter wird sie zu einer Ehebrecherin. Parallel zum Verwandlungsbild der Frau Oh ist ein „universelles“ Fremdgehen diverser Protagonist(-innen) mit vielfältigen Verwicklungen der Paarbeziehungen und paralleler Verhältnisse zu erfahren, wobei das dynamische Bild eines labyrinthischen Beziehungsnetzwerks sinnbildlich als soziales Umfeld der Figur Frau Oh<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> Eine kurze Inhaltsangabe: Frau Oh (Jeong-Rim Kim) ist mit einem Professor Chang (Ahm Park) verheiratet und führt ein traditionelles Leben als Hausfrau und Mutter, bis sie durch den Einfluss anderer Frauen (vor allem ihrer Schwägerin und der besten Freundin Frau Choi (Gyeong-Hui No)) eine Karriere als Boutique-Leiterin beginnt und zunehmend den Verlockungen des Westens erliegt (Kosmetikprodukte, Kleider, moderne Tanzmusik, Tanzunterricht, Seitensprünge). Nachdem ihr Mann, der selbst eine zarte platonische Romanze mit einer Sekretärin durchlebt, über anonyme Briefe von einer Affäre seiner Frau erfährt, wird sie in flagranti beim Mann ihrer Chefin erwischt, verliert implizit ihre Anstellung und neu gefundene Selbstbehauptung als Frau, um dann auch noch von ihrem Mann den Zutritt zur Wohnung verwehrt zu bekommen.

<sup>391</sup> Die „reinen“ Paarbeziehungen – außer der geschäftlichen, freundschaftlichen Beziehungen und der Blutsverwandtschaften – im Film sind:

*Ehepaar*: Professor Chang und seine Ehefrau (Frau Oh)

Der junge Nachbar (Choon-Ho) und Frau Oh

veranschaulicht wird. Diverse Stadien der illegitimen Paarbildung und aufrechterhaltung bilden insgesamt so ein kollektives Bild des „Seitensprungs“, das insgesamt als eine sich zunehmend ausbreitende Gesamtströmung der Gesellschaft in Erscheinung tritt. In der Relation zu dieser kollektiven Strömung des Seitensprungs figuriert Frau Oh innerhalb dieses Umfelds eher als eine ungehörige „Dissonanz bzw. Diskrepanz“, die wiederholt erst durch das Vergleichsprinzip zu erfahren ist. Im Gesamtbild der wachsenden labyrinthischen „Vernetzung“ und des gleichzeitig in einem gemeinsamen Takt rhythmisch organisierten kollektiven „Schritt-Haltens“ erscheint Frau Oh letztendlich „zu auffällig“, indem sie „zu spät“ und im Lauf des Films „zu viel“ (zu oft und zu schnell) und schließlich „zu weit“ (gegangen) ist. Aus einem affektpoetisch realisierten Vergleichsprinzip entsteht eine Reibung, die gleichfalls zur moralischen Implikation führt: Die konsequent *zuwider* wirkenden (Transformations-)Bilder von Frau Oh ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, wobei die wachsende Dissonanz und Unstimmigkeit zwangsläufig durch Zuschauererfahrung in einer rhythmisch organisierten Bewegungsschleife zu einem moralischen Urteil führen: Frau Oh ist eine moralisch „entgleiste“ Figur.

#### **V.2.2.1. Multiple Synchronizität moral-sittlicher Überschreitungen: eine wuchernde Gesamtströmung der westlich-orientierten Kultur**

Der Film beginnt mit malerisch wirkenden Bildern einer inmitten einer Skyline gelegenen traditionellen Wohngegend in Seoul, die in einem establishing shot aufgenommen wird. Man hört das Geräusch des Regens und sieht das Licht in den „ruhigen“ Tönen einer Dämmerung. Gleich im Anschluss folgt das dokumentarische Kontrastbild der abendlichen/nächtlichen Hektik des Großstadtverkehrs, das durch das gleißende Scheinwerferlicht in der kaum zu durchdringenden Dunkelheit, die lauten Verkehrsgeräusche mit überproportional wirkendem Hupen und die fragmentarisch montierte Bilderreihe von Passanten

---

Der Geschäftsmann (Herr Hwang) und Frau Oh

Der junge Nachbar (Choon-Ho) und die Nichte von Frau Oh (Myong-Ok)

*Ehepaar*: der Geschäftsmann (Herr Hwang) und seine Ehefrau

Die Freundin von Frau Oh (Frau Choi) und ihr Liebhaber (Herr Beck)

Professor Chang und Sekretärin (Eun-Mi)

In diesen Paarbeziehungen basieren die außerehelichen Paarbeziehungen grundsätzlich auf Tauschhandel bzw. einem Geschäftsinteresse, während bei den Ehepaaren sowie auch dem jungen Liebespaar (Choon-Ho und Myong-Ok), das die offene Beziehung führt, kein Tauschhandel ausgedrückt wird:

Madam Oh und Choon-Ho: Tanzkurs gegen Hemd

Professor Chang und Sekretärin Eun-Mi: Koreanisch-Kurs (für die Analphabeten) gegen Geschenke (Krawatte)

Frau Choi und Herr Beck: Geschäftliche Vereinbarung und Tanzpartner

Problematisch wird aber die Beziehung von Frau Oh und Herr Hwang gerade deswegen, weil es keinen Tauschhandel gibt, sondern nur noch eine Reihe der „Liebesakten“ – Flirten, Verschenken, Tanz-Partner-Werden und schließlich Heimlicher-Geliebte(r)-Werden.

und Autos ausgedrückt wird. Dann folgt wieder eine ruhige Einstellung der friedlich wirkenden traditionellen Hausdächer, in der das Licht weicher und diffuser wirkt. Eine langsame Kamerafahrt geht nun auf die Tür in die Wohnung des Hauses, die wie ein Sog wirkt.

So fängt die Kamera an, das „idyllische“ Alltagsleben einer Familie zu skizzieren: Die Frau bügelt, der Junge sitzt an seinen Hausaufgaben und der Mann liest Zeitung. Aber das Bild dieser typischen koreanischen Familienidylle wird gleich von lauter westlicher Tanzmusik unterbrochen, die hautnah „von draußen“ nach innen – ins Familienhaus – eingedrungen ist. Mit der lauten Musik wird das statische Bild von Vater, Mutter und Kind plötzlich zum Leben erweckt: Die Frau (Frau Oh) geht zu ihrem Mann (Prof. Chang) und fragt, ob sie wie die anderen Frauen arbeiten gehen kann/darf. Im Gespräch thematisiert dieses Ehepaar den zeitgenössischen Lebensstandard in der westlich-orientiert entwickelten modernen Großstadt und legt großes Augenmerk auf die Wirtschafts-, Sozial- und Lebensfragen in ihren eigenen gesellschaftlichen Verhältnissen.

Schon in dieser ersten Szene des Films (0:01:46–0:07:34) wird das Eindringen des westlichen Einflusses anhand der Tanzmusik ausgedrückt, indem die laute Tanzmusik aus der Wohnung des Nachbarn in die idyllische Familienroutine hineindringt und das gewöhnliche Alltags-/Sozialleben der Menschen beeinflusst und verändert. Diese Familie wird vom Anfang an als ein mikrokosmisches Gemeinschafts-/Gesellschaftsbild der gehobenen Mittelklasse exemplarisch zur Schau gestellt, das explizit den graduell veränderten sozialen Standard der modernen (= westlich-orientierten) Gemeinschaft/Gesellschaft verkörpert. Im Laufe der Zeit wird Stück für Stück gezeigt, wie sich die einzelnen (Gemeinschafts-/Gesellschafts-)Mitglieder die modernen Sozial- und Lebensformen aneignen und zugleich dem vielfach veränderten sozialen Umfeld anpassen.

Zunächst symbolisieren die westliche Tanzmusik und der Gesellschaftstanz (u. a. Mambo, Cha-Cha-Cha, Jazz-Swing) das „Flair“ der modernen (= westlich-orientierten) Kultur in Südkorea, das wiederholt durch rhythmisch schwingende Tanzszenen erfahrbar gemacht wird. Allgemein wird in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts in Süd-Korea der westliche Gesellschaftstanz als der westlich-orientierte Lifestyle *par excellence* wahrgenommen, da er sich im nahen und intimen Körperkontakt „in der Öffentlichkeit“ abspielt und der „unverbindliche Partnerwechsel“ hemmungslos stattfindet. Vor diesem Hintergrund geht das Verwandlungsbild von Frau Oh – sie wird von der traditionellen koreanischen Haus-/Ehefrau eines Uni-Professors zur modernen (= berufstätigen und unverbindlichen) Frau – mit ihrem tänzerischen Fortschritt einher. So wird im ganzen Film über aufgezeigt, wie sie die westlich-orientierte moderne Kultur in ihren tänzerischen Beziehungs-/Handlungsformen verkörpert,

noch konkreter: wie sie Schritt für Schritt tanzen lernt und schließlich, wie weit sie somit die traditionell-koreanische Moral-Sitte überschreitet.

Dieser Film besteht aus vier Etappenbildern der Verwandlung von Frau Oh, die jeweils in unterschiedlichen Bezügen auf ihr soziales Umfeld wie Ehe, Familie, Verwandtschaft, Nachbarschaft, Arbeitsplatz, Tanz-/Frauenverein, geschäftliche Partnerschaft sowie auch uneheliche Liebschaft realisiert werden. Anhand der (Partnerschafts-/Geschäfts-/Paar-)Beziehungsbilder im Gesellschaftstanz und im Verkauf/Kaufladen für westliche Waren wird die Verwandlung von Frau Oh in folgender Reihenfolge gezeigt: Sie bewundert und schwärmt für die westlich-orientierte Kultur in einer Zuschauerposition, aus einer Perspektive der „traditionell-koreanischen“ Hausfrau (Etappe 1: 0:01:46–0:26:23); sie geht selbst in die „tänzerisch und geschäftlich“ schwingende Betriebsamkeit hinein, verkörpert sie und hält schließlich Schritt mit den anderen (Gemeinschafts-/Gesellschafts-)Mitgliedern (Etappe 2: 0:26:23–1:08:01); sie treibt im Rausch und bleibt weiterhin in der unehelichen Paarbeziehung (Etappe 3: 1:08:01–1:41:02); sie überschreitet die moral-sittlichen und gesetzlichen Grenzen und wird vom Haus – Ehe und Familie – abgelehnt (Etappe 4: 1:41:02–2:04:55).

In der Etappe 1 wird die moderne (westlich-orientierte) Sozial-/Lebenskultur vor allem in den nacheinander folgenden Szenen wie dem „unbeschwert und zügig“ fließenden Spazierengehen auf der Straße, dem stockenden Großstadtverkehr mit lautem Hupen (0:07:34–0:10:45, 0:22:22–0:26:23), dem „beschwingten“ und gar ein wenig rüttelnden Autofahren und den musikalischen, geschäftlichen und gesprächigen „Schwingungen“ in der Geselligkeit (0:10:45–0:15:37, 0:15:37–0:17:13, 0:17:13–0:19:15, 0:19:15–0:21:03, 0:21:03–0:22:22) sinnlich-materiell als eine schwungvoll entwickelte „flotte, erschütternde und fortbewegende“ Strömung realisiert. Außerdem wird die moderne (westlich-orientierte) Sozial-/Lebenskultur wiederholt wie aufeinanderfolgende Episoden gezeigt, in denen die Bilder der Attraktion überwiegend im klassischen Verfahren von Schuss und Gegenschuss, von der klaren Verschränkung des „bewundernswerten, attraktiven“ (Seh-/Beobachtungs-)Objekts und der „neugierigen“ Mimik von Frau Oh in der Nahaufnahme realisiert werden.<sup>392</sup>

---

<sup>392</sup> Exemplarisch für die Etappe 1 ist u.a. die Szene des Gesellschaftstreffens mit den Freundinnen/Ehefrauen im exklusiven Club (0:10:45–0:15:37). Diese Szene beginnt gleich im Anschluss an den Kommentar von Frau Choi, einer Freundin von Frau Oh „It will be magnificent!“, die sie in das neue soziale Umfeld führt. Im abrupten Einstellungswechsel füllt der Auftritt einer Sängerin die ganze Kameraeinstellung. Die Sängerin steht vor dem Tisch im Fluchtpunkt der Zentralperspektive der Kamera, wobei die zuschauenden Frauen an beiden langen Seiten des Tisches sitzen und aufmerksam in die Richtung der Sängerin blicken, ihre Oberkörper sind auf sie gerichtet (nicht im „traditionell-asiatischen“ Boden-Sitz, sondern im „westlichen“ Stuhl-Sitz). Während der akustisch zu erfahrenden Gesangsperformance zeigt die Kamera die ruhig zuschauenden Frauengesichter – inklusiv Frau Oh und Frau Choi – von einer Einstellung zur nächsten. Dann, mit

In der Etappe 2 wird die wuchernde Strömung der modernen Sozial-/Lebenskultur als synchron entwickelter, multipler und nach und nach vermehrender Strauß verschiedener (Sozial-/Paar-/Geschäfts-)Beziehungen ausgedrückt. Der vielfach zwischen den einzelnen ProtagonistInnen realisierte dynamische Austauschprozess in (Sozial-/Paar-/Geschäfts-)Beziehungen steht im Mittelpunkt, die figurativ durch „Anstellen und Angestellt-Werden“ „Verkaufen und Kaufen“ und „Verschenken und Beschenkt-Werden“ (0:26:23–0:31:34, 0:31:34–0:34:26, 0:44:03–0:50:56, 0:50:56–0:52:27), „Lehren und Lernen“ des Tanzes sowie auch des Koreanisch-Lesens und -Schreibens (0:38:57–0:44:03, 0:34:26–0:37:08) und „Partnerschaft schließen und (Tanz-)Partner austauschen“ und „(körperliche, verbale, seelische) Interaktion“ (0:52:27–1:03:46, 1:03:46–1:05:48, 1:05:48–1:06:59, 1:06:59–1:07:46) expandiert gezeigt werden. Und diese vielfach figurierten, verschiedenen (Sozial-/Paar-/Geschäfts-)Beziehungen werden konkret als aufeinanderfolgende und vielfach synchronisierte „Aufschwungmomente“ in steigender Tendenz, also als expansive Phase, erfahrbar gemacht.

In der dritten Etappe wird die bislang übermäßig durch pluralistisch, synchron und ubiquitär vermehrte Attraktionen und Aufschwungmomente entwickelte Gesamtströmung der modernen Sozial-/Lebenskultur nun überspitzt als Bilder der Sättigung ausgedrückt: Die bislang voll entwickelten Sozialbeziehungen werden von Stagnation (1:20:02–1:22:02), Schrumpfung (1:20:02–1:22:02, 1:22:02–1:28:13) und sogar Bruch (1:28:13–1:30:55, 1:34:03–1:37:32, 1:37:32–1:38:49) erfasst; das Gesamtvolumen der Sozialität steigt in geringem Umfang. Die einzelnen, ungewöhnlichen Sozialbeziehungen wie die (Tanzpartner-/Tanzlehrer-Schülerin-/Flirt-/Affäre-)Beziehung zwischen Frau Oh und Chun-Ho und die (Lehrer-Schülerin-/Flirt-)Beziehung zwischen Prof. Chang und Eun-mi scheiden aus dem

---

dem Umschnitt von der Kopfdrehung von Frau Choi in die Richtung zu Frau Oh werden diese beiden Figuren exklusiv in einer Naheinstellung eingerahmt und anschließend beginnt das Schuss und Gegenschuss-Verfahren, das Frau Oh und Frau Choi *als eine Partei* innerhalb dieser Gruppe von anderen weiblichen Gruppenmitglieder abgrenzt. Von nun an werden ihre „neugierig bzw. neidisch blickenden“ Gesichter und die glänzenden Diamanten und ihr teurer Schmuck von den ohne Blickerwiderung „aufgelockert ruhig“ in Richtung der Sängerin schauenden Frauen wiederholt zusammenmontiert, mit dem Kommentar von Frau Choi, die über den Stand des aktuellen Trends in dieser Frauengesellschaft aufzählend erklärt. Im Lauf des schwungvollen Gesangs entwickelt sich der Erfahrungsprozess über die „moderne (= schwungvolle, glänzende/teure, bewundernswerte, attraktive, westliche)“ Kultur im Raum, indem die Aufmerksamkeit anhand der Blickinszenierung Stück für Stück darauf gelenkt wird: Von der „aufregenden und bewundernswerten“ Gesangperformance (gespielt von Sul-Hee Baek, tatsächlich einer der berühmtesten zeitgenössischen Sängerinnen in Süd-Korea) im Fluchtpunkt der Zentralperspektive der Kamera über das nach und nach zusammenmontierte (Gesamt-)Portrait der „attraktiven/begehrten“ modernen Frauen in der lockeren Haltung bis zum bewundernden und gierigen Blick in Nahaufnahmen von Frau Oh. Im Kontrast zur „modernen – schicken“ Frauengesellschaft wird das Bild der Ausgeschlossenheit von Frau Oh besonderes dadurch gekennzeichnet, dass sie traditionelle koreanische Tracht trägt, konsequent in der unbeholfenen „steifen“ Haltung bleibt und ihr Blick „neugierig“ von einem Objekt zum nächsten (ohne Blickkontakte mit dem Gesellschaftsmitgliedern im Gegenschuss) schweift/wandert. So wird sie insgesamt als eine „nicht zeitgemäße – altmodische (= traditionell koreanische)“ Frau dargestellt, die im Vergleich zum aktuellen Umfeld hier und jetzt, also in der westlich-orientierten Geselligkeit im Club, „vereinzelt“ und „verkrampt“ gezeigt wird.

(Sozial-/Lebens-)Umfeld aus. Zudem tritt der „schwankend“ im Gleichgewicht gehaltene, realisierte Konzentrations- und Konsolidierungsprozess der aktuell vorhandenen Sozialität (1:08:01–1:13:22, 1:30:55–1:33:12, 1:33:12–1:34:03) auch im Anschluss an die bislang wuchernden und expandierenden Bilder von der überhitzt erweiterten Sozialität in den weiteren affektdramaturgischen Entwicklungsprozess hinein. Die bislang flott und impulsiv entfalteten polysozialen Beziehungen (u. a. Tanz-/Geschäftspartnern, Verein und (außereheliche, offene, unverbindliche) Liebschaften, Lehrer-Schüler- und Freundschaftsbeziehung) werden nun durch die traditionell genormten Beziehungsformen wie Ehe und Familie (1:22:02–1:28:13, 1:34:03–1:37:32, 1:38:49–1:41:02) verschränkt, überlappt, ersetzt und aufgelöst.

Die Gesamtströmung der modernen Sozial-/Lebenskultur wird in der dritten Etappe aufgrund jener ausgedrückten Bilder von der zwiespältig entwickelten Sozialität als Drosselung erfahren. Inmitten der als wacklig, schrumpfend und brüchig ausgedrückten Gesamtströmung der Sozialität entwickeln sich die ungewöhnliche (= moderne, westlich-orientierte) Beziehung als Tanzpartner und das außereheliche Verhältnis zwischen Frau Oh und Herr Hwang sowie auch zwischen Frau Choi und Herrn Beck ohne Halt weiter (1:08:01–1:13:22, 1:13:22–1:16:04, 1:16:04–1:20:02, 1:20:02–1:22:02, 1:30:55–1:33:12, 1:33:12–1:34:03), sodass diese beide Beziehungen im Vergleich zu den als „gehemmt und zurückhaltend“ (= moralisch aufrichtig) ausgedrückten Entwicklungsbildern der Paarbeziehungen zwischen Prof. Chang und Eun-Mi (als Lehrer und Schülerin, 1:37:32–1:38:49) und zwischen Chun-Ho und Myong-Ok (als ein baldiges Ehepaar, 1:34:03–1:37:32) vielmehr als „zügellos und überschäumend (= moralisch unaufrichtig)“ wahrgenommen werden.

In der vierten Etappe ist die Gesamtströmung der modernen Sozial-/Lebenskultur schließlich als schäumendes Brodeln und abrupte Explosion erfahrbar, die sich einhergehend mit der Trajektorie der Frau Oh entwickelt. Hierbei verweisen die Bilder ihrer einzelnen Schritte, die vom Bruch des Tauschhandels am Arbeitsplatz (dem geschäftlichen und partnerschaftlichen Betrug 1:41:48–1:44:48) über Tanzen und Liebelei im Versteck (das Fremdgehen 1:46:31–1:48:59, 1:48:59–1:56:23) bis zum „explosiven“ Vertriebenwerden aus dem Bett/Hotel/Versteck und auch dem eigenen Haus (dem Ehe-/Familienbruch 1:56:54–2:04:55) reichen, auf die wiederholte Überschreitung der moral-sittlichen Grenzen. Je weiter sie schreitet, desto mehr steigt die Anspannung, in deren Dauer die Summe der bislang im ganzen Film dramaturgisch realisierten einzelnen moral-sittlichen Überschreitungen schrittweise errechnet wird. Im Vergleich zu ihren Mitmenschen wie ihrer Freundin Frau Choi und ihrem Mann Prof. Chang, die in der vierten Etappe nur noch über Bilder von Schrumpfung,

Abschwung, Rückfall, Stilllegung und Tiefstand vermittelt erfahren werden, ist Frau Oh dagegen nur zusammen mit den schwingenden Bildern zu erfahren, die sich ohne Halt weiter in die Richtung des höchsten Gipfelmoments der Schwingung (Tanz) und des Geschlechtsaktes bewegen.

In der vierten Etappe wird der abrupte Stimmungswechsel erst dadurch realisiert, dass der Gipfelmoment der Schwingungen vom Gesellschaftstanz, der zunächst in den filmischen Bildern nur noch als Silhouette im dunklen Raum zu sehen ist, mit dem Klack-Geräusch des Lichtschalters plötzlich ans Licht kommt. Das Klack-Geräusch des Lichtschalters, die Aufhellung des Raums (der Situation), das knallende Geräusch der Ohrfeige von Frau Hwang an Frau Oh in der Nahaufnahme und der Beginn des Trommelwirbels im musikalischen Hintergrund drücken den Moment des Absturzes, also den Umkehrpunkt der bislang entwickelten Aufschwungphase aus, der uns, dem einzelnen Zuschauer(-körper), das Gefühl der Verblüffung übermittelt. Der audiovisuell ausgedrückte Enthüllungsmoment markiert nun das Ergebnis des Expansionsprozesses der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebensformen.

Der Expansions- und Verkörperungsprozess der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebenskultur werden in *Madam Freiheit* anhand der rhythmisch schwingenden Tanz- und Musikszenen exemplarisch aufgezeichnet, die uns, den Zuschauer, konkret über die qualitativ unterschiedlich realisierten dynamischen Bilder als wuchernde Strömung erfahrbar machen. Affektdramaturgisch erfährt man die wuchernde Strömung in der Reihenfolge von „aufgeheizter Sensation und Erstaunen → mehrere Aufschwungmomente in steigender Tendenz → Drosselung und Konzentration → schäumendes Sprudeln und Explodieren“. Und analog zu diesem affektdramaturgischen Erfahrungsprozess wird die moderne (westlich-orientierte) Sozial-/Lebenskultur als „Attraktion → optimistische Expansion → Sättigung → Übertreibung und Gefahr“ gefühlt, begriffen und bewertet. Somit wird die Einführung moderner (westlich-orientierter) Sozial-/Lebenskultur in Süd-Korea insgesamt als eine Hitzezufuhr ins Sozial-/Alltags-/Lebensumfeld der Menschen in Süd-Korea erfahrbar gemacht, sodass die moderne (westlich-orientierte) Sozial-/Lebenskultur als „bewundert → aufgeheizt → unkontrolliert → abstoßend“ wahrgenommen wird.

#### **V.2.2.2. Abrupter Konjunkturwechsel: Auftreten des moralischen Urteils**

Der Film beginnt mit dem idyllischen Familienbild von Vater, Mutter und Kind im eigenen Heim. Aber den ganzen Film über entwickelt sich der Film dahin, dass dieses durchschnittliche Familienbild der gehobenen Mittelklasse in Südkorea in die Krise gerät. In die einzelnen Etappen des Ausbreitungs- und Verkörperungsprozesses der modernen (westlich-

orientierten) Kultur sowie auch des Verwandlungsprozesses von Frau Oh wird die Szene des Familienbildes ohne Mutter (z. B. der Sohn allein zu Hause oder die frühere Heimkehr des Ehemanns vor der Ehefrau) sowie auch des streitenden Ehepaars regelmäßig eingeschnitten, sodass die einzelnen Szenen des Familienbildes wiederholt wie ein aktuelles Barometer der sozialen Konjunktur funktionieren. Und sie helfen dabei, die einzelnen Etappen einheitlich als einen spezifischen moralisch-urteilend konkretisierten Sinn zu erfahren, der in Bezug auf den Gemeinsinn vom „allgemein gültigen – friedlichen“ Familienbild von Vater, Mutter und Kind entsteht.

Das idyllische Familienbild von Vater, Mutter und Kind (0:01:46–0:07:34) (in der Etappe 1), der ohne Eltern allein schlafende Sohn am Tisch (1:07:46–1:08:01) (in der Etappe 2), der Streit des Ehepaars und der Sohn, der seine Mutter bei ihrer Affäre mit dem Nachbarn ertappt, (1:22:02–1:28:13), die Frau, die ihren Mann tadelt (1:38:49–1:41:02) (in der Etappe 3) und der Mann, der den (Enthüllungs-)Brief über das Fremdgehen seiner Frau liest (1:41:02–1:41:48) und die Szene von Frau Ohs Vertreibung aus dem Haus und aus der Familie (1:56:23–1:56:54) (in der Etappe 4) markieren den Beginn oder das Ende der jeweiligen Etappen, die sinnlich qualitativ unterschiedlich entwickelt werden. Da sie meistens ganz kurz und einfach als in sich geschlossene (Stand-)Bilder gezeigt werden, halten sie den veränderten Zustand der Familie „parallel zu“, aber auch „aus der Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Kultur heraus separat“ als ein mikrokosmisches und molekulares Exempel des Ganzen fest.

Die Figur der Frau Oh wird zusammen mit der affektdramaturgischen Entwicklung („bewundert → aufgeheizt → unkontrolliert → abstoßend“) erfahren und gleichsam in Richtung einer „moralisch negativen“ Skala bewertet. Die das Ende der Etappe 2 markierende Szene des Sohnes, der allein zu Hause ist, wird erst nach der Szene gezeigt, in der Prof. Changs Begleitung seiner Schülerin Eun-Mi nach Hause einmontiert wird. Ihr Spaziergang wird mit Wahrung eines körperlichen Abstands und in mäßigem Lauftempo von der parallel laufenden Kamerabewegung gezeigt. Aber gleich davor war die Szene des körpernah schwingenden Kontaktanzes von Frau Oh und Herr Hwang zu erfahren, der im dynamischen Zusammenspiel mit der laut schwingenden Musik und der herangehenden Kamerabewegung als „schwungvolle und aufgeheizte“ Stimmung ausgedrückt wird. Aufgrund dieser vergleichend montierten Bilder zwischen Frau Oh und Prof. Chang wird die Szene von Prof. Chang mit Eun-Mi vielmehr als „nüchtern“ empfunden, während die Tanzszene von Frau Oh und Herr Hwang als „heiß – erregt, brünstig, heikel, gefährlich“ wahrgenommen wird. Somit bekommt das zunächst im affektdramaturgischen Erfahrungsfluss brüchig zu erfahrende

(Stand-)Bild vom allein am Arbeitstisch schlafenden Sohn schließlich den spezifischen affektorientiert (moralisch) bewertenden Sinn, der dank des erst durch die vergleichend montierten Bilder realisierten Affekturteils gestaltet wird. Die Auflösung der Familie (der Sohn allein zu Hause) weist Frau Oh mehr Schuld zu, da man die „heiße“ Tanzszene von Frau Oh – im Vergleich zur „mäßigen“ Begleitungsszene von Prof. Chang – intensiver als „moralisch problematisch“ empfindet.

Der affektorientiert realisierende Vergleich geht weiter in der Etappe 3, wenn der Sohn den Streit seiner Eltern beobachtet und sogar seine Mutter beim Tanzen (dem Geschlechtsakt) mit dem Nachbarn Chun-Ho ertappt. Nach dieser Szene folgt gleich die Szene des letzten Unterrichtstags von Prof. Chang, die anders als die vorherigen Bilder von Frau Ohs Beziehung mit ihrem (Tanz-/Sex-)Partner als „gezügelt und kontrolliert“ wahrgenommen wird. Noch überspizter ist der Kontrast zwischen Frau Oh und Prof. Chang besonders in der letzten Szene der Etappe 3, in der Frau Oh ihn wegen der säumigen Kursgebühr seines Koreanischunterrichts in schriller Stimme tadelt. Diese audiovisuell „zügellos und überschäumend“ realisierte Szene, die in ihrer gemeinsamen Gesprächssituation nur noch von der Seite Frau Ohs zu Prof. Chang schauspielerisch und stimmlich „bedrohlich und zerstörerisch“ realisiert wird, kontrastiert nun stark mit der Szene zuvor, in der Prof. Chang faktisch genauso wie Frau Oh mit seiner Schülerin, Eun-Mi fremdgegangen ist. Insbesondere bei der wiederholt gezeigten Begleitung nach Hause, also der „gewöhnlich“ vorkommenden Verabschiedung von Eun-Mi (1:06:59–1:07:46, 1:22:02–1:28:13, 1:37:32–1:38:49) wird der Kontrast gekennzeichnet, indem die Beziehung von Prof. Chang und Eun-Mi vielmehr als „sachlich und nüchtern“ figuriert wird. Frau Oh wird somit wiederholt als „überschreitend und übertreibend“, also moralisch „unaufrichtig“ ausgedrückt, während Prof. Chang dagegen als „distanziert und gemessen“, also moralisch „moderat“ erfahren wird.<sup>393</sup>

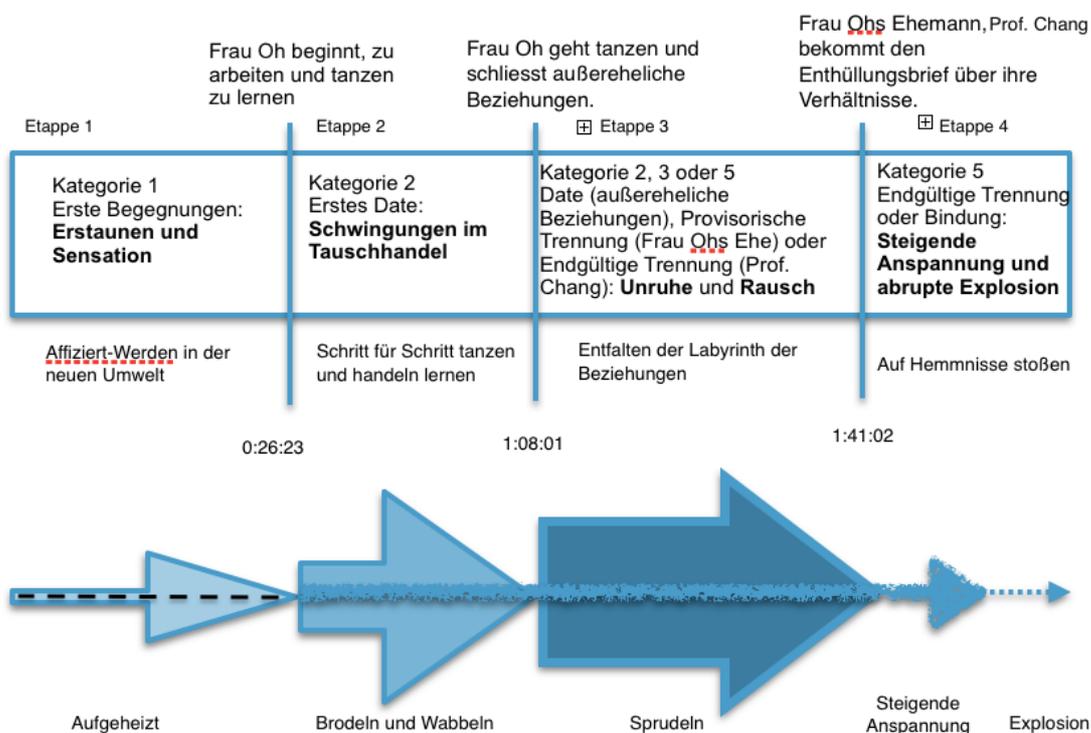
Die vierte Etappe beginnt nun damit, dass Prof. Chang den Enthüllungsbrief über seine Frau liest (1:41:02–1:41:48). Diese abrupt eingebettete kurze Einstellung markiert den

---

<sup>393</sup> Die Beziehung von Prof. Chang mit Eun-Mi wird über sinnlich-materielle „Grenzen bzw. Abstände“ im Filmbild gezeigt, wobei sie in der telefonischen Gesprächssituation in zwei Einstellungen „aufgetrennt“ gezeigt (0:15:37–0:17:13) und im Café durch dekorative Vegetation im Gasträum „getrennt“ aufgezeigt (0:19:15–0:21:03) werden. Wenn Prof. Chang die analphabetischen Sekretärinnen in der klaren Lehrer-Schülerinnen-Konstellation unterrichtet, wird geometrisch in einer weiten Einstellung gezeigt, dass er an der Tafel steht und die Sekretärinnen in Reihen sitzen. Wenn er mit Eun-Mi im Park spazierengeht, wird das Paar mit deutlichem körperlichen Abstand gezeigt und zusammen mehrfach rechts und links eines Baumes drapiert (0:34:26–0:37:08). Trotz der nach und nach „engen“ Kadrange von Professor Chang und der Sekretärin sowie des intimen Gesprächs im Zusammenspiel der einander anlächelnden Gesichter mit dem sanften Blickwechsel und mit dem gemeinsamen Lachen (der Inhalt des Gesprächs dreht sich ums Aufmuntern, Zuhören, Bewundern, Danken, Verstehen und Trösten), unterscheidet sich der Beziehungsprozess Frau Ohs mit ihren Partner stark von Prof. Changs, was wesentlich daran liegt, dass Frau Ohs Beziehungen – vor allem bezogen auf den Körperkontakt mit dem Partner im Tanz – „körperbetont und schwingend“ wirken, und Prof. Changs Umgang mit Eun-Mi – wie sein Spitzname „no touch“ verdeutlicht – eher als „platonische Beziehung“ im „Sicherheitsabstand“ abläuft.

Stimmungswechsel, der auf die Veränderung von Prof. Changs Position verweist: Prof. Chang wechselt vom (Mit-)Agierenden zum Außenstehenden und Beobachter der Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebensformen. Was bislang als eine Teilbewegung (Beziehungsprozess von Prof. Chang mit Eun-Mi) zur Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebensformen gezählt wurde, löst sich und die ohne Verzögerung entwickelte übrige Teilbewegung der Gesamtströmung (Beziehungsprozess von Frau Oh mit Herrn Hwang) tritt allein in den Vordergrund der weiteren affektdramaturgischen Entwicklung.

Der Wechsel des Erfahrungsmodus der Zuschauer(-körper) ist in der Etappe 4 sinnlich-materiell wahrzunehmen: Man erfährt die Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebenskultur abrupt als „gespalten“, da die bislang vektoriell entwickelte Intensität der Gesamtströmung gravierend verringert wird, aber trotz des abrupten Bruches des bislang aufgebauten Rhythmus auch weiterhin wie ein Nachklang der Musik noch in der einmal etablierten rhythmischen Bewegungsbahn (in der Trägheit) erfahren wird. Die ohne Halt „vorangetriebene“ Bewegung von Frau Oh, die als wesentlicher Bestandteil der Gesamtströmung die affektdramaturgische Entwicklung der Etappe 4 bestimmt, ist auch somit als „gespalten“ wahrzunehmen, und zwar: „schwingend – in schwungvoller/guter Stimmung vorankommend“ aber auch „auffällig und gesondert – moralisch problematisch“.



### V.2.2.3. Frau Oh als melodramatische Heroine: Figuration von „zu spät“

Frau Oh wird von Anfang an als eine Dissonanz-Figur gezeichnet, die sich in etappenweise erneuernden Bezügen auf die Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Sozial-/Lebensformen entwickelt. Die Bilder ihres tänzerischen Fortschritts sind eines der wichtigsten Ausdrucksmittel dafür, wieweit die einzelnen Menschen sich die moderne (westlich-orientierte) Kultur gerade in ihren eigenen Sozial-/Lebensformen performativ aneignen und sich selbst in der eigenen Gemeinschaft/Gesellschaft verkörpern können. So zeigt der Film exemplarisch mit der Figur Frau Oh, wie sie den westlich orientierten Lebensstil und Kultur in sich aufnimmt und sich selbst dadurch verändert. Noch genauer: wie sie die moderne Szenerie und Geschehnisse (Frauengesellschaft im exklusiven Club, 0:10:45–0:15:37; Kuss in der Öffentlichkeit, 0:22:22–0:26:23) aus der Zuschauerposition *beobachtet und staunt* (in der Etappe 1), sich den modernen (westlich-orientierten) Lebensstil (Arbeits-haltungen als Verkäuferin *aneignet*, 0:26:23–0:31:34; Tanzen *lernt*, 0:38:57–0:44:03; *lernt*, mit den fremden Männern umzugehen, 0:44:03–0:50:56) (in der Etappe 2), ihn *meistert und beherrscht* (sich vornehmlich und repräsentativ (westlich) verkleiden und schmücken, 1:13:22–1:16:04; flirten hemmungslos, extrovertiert und aggressiv, 1:16:04–1:20:02 und 1:22:02–1:28:13) (in der Etappe 3) und ihn gar weit *überschreitet und übertreibt* (Betrug und Verfälschung im Arbeitsplatz, 1:41:48–1:44:48; Seitensprung mit einem Ehemann einer anderen Frau, 1:46:31–1:48:59, 1:48:59–1:56:23, 1:56:54–2:04:55) (in der Etappe 4).

Die einzelnen Zuschauer(-körper) werden stets sinnlich-materiell „unstimmig“ erfahrbar gemacht, indem der Film aufzeichnet, wie die diverse Sozial-/Lebensformen von Frau Oh *mit* und *in* der aktuellen gemeinsamen/gemeinschaftlichen Gesamtströmung der modernen (westlich-orientierten) Kultur Schritt halten. Ihre einzelnen (Schritt-/Etappen-)Bilder werden konsequent als „ungemäß und auffällig“ ausgedrückt, indem sie als „nicht zeitgemäß“ → „hinterherhinkend“ → „unmäßig“ → „verstoßend“ wahrgenommen werden. Ihre Sozialität mit den diversen (Tanz-/Geschäfts-/Tausch-)Partnern wird überspitzt durch die „schwingende“ Tanzszene als sexuell konnotierte (körperlich nahe und intime) Beziehungsbilder ausgedrückt: Schritt für Schritt nähert sich Frau Oh dem männlichen Körper und tanzt nach und nach mit länger werdenden Blickkontakten und schmiegt sich mehr und mehr mit dem ganzen Oberkörper an die Männer.<sup>394</sup> Und ihre Verwandlungsbilder sind besonders durch Parallelmontage zu den Beziehungsbildern von Prof. Chang und Eun-Mi kontrastiert, die durch

---

<sup>394</sup> Insbesondere in der Szene des ersten Besuchs der Tanzhalle (0:52:27–1:03:46) wird ihr Tanz in der weit entfernten

die „körperlich in ausreichendem Abstand realisierte“ Szene im Café und im Park oder die „geometrisch – offiziell und dienstlich“ angeordnete Unterrichtsszene immer wieder als „geruhsam, rechtzeitig und angemessen“ zu erfahren sind.

So ist die Szene der letzten Tanz-Affäre von Frau Oh mit Herr Hwang (1:46:31–1:48:59, 1:48:59–1:56:23, 1:56:54–2:04:55) als ein Moment des moralischen Werturteils kulminiert, das durch die affektdramaturgische Explosion der bislang angesammelten „negativen“ Affekturteile erfolgt. Die außerehelichen Beziehungen ihres Ehemanns mit Eun-Mi und ihrer Freundin, Frau Choi, mit Herrn Beck sind nun frühzeitig gestoppt, nur die Beziehung von Frau Oh zu Herr Hwang allein entwickelt sich eine Stufe weiter: Sie treffen einander im Café, fahren zum Versteck und tanzen körpernah. Ihr Tanz entwickelt sich über eine lange Dauer mit Musik, wobei ihre Tanzbewegungen Wange an Wange – in der sexuell aufgeladenen Gesichtsmimik – nah am Körper angeschmiegt ablaufen. Die langatmig schleichenden Schritte und das ruhige Gleiten der Oberkörper wechselt sich mit zackigeren Bewegungen ab, sodass die Tanzbewegung insgesamt als eine „schwingend und pulsierend“ steigende Anspannung zu erfahren ist. So wird das erotische Bild zwischen Frau Oh und Herrn Hwang durch Tanzbewegung ausgedrückt, die mit einer „spannungsvollen“ Vorstufe zum Geschlechtsverkehr gleichgestellt wird.

Die erotische Spannung wird aber durch die Ehefrau von Herrn Hwang, die Boutique-Chefin, unterbrochen. Das Klack-Geräusch des Lichtschalters im Zimmer ist im Off laut zu hören. Und der Moment des Geschlechtsverkehrs von Frau Oh und Herr Hwang ist plötzlich in hellem Licht eindeutig bloßgestellt. Mit der zweifachen schallenden Ohrfeige beginnt nun die Heimkehrszene von Frau Oh. Wie ein Donnerhall folgt ein Trommelwirbel im musikalischen Hintergrund und Frau Oh rennt nach draußen und steigt abwärts. Die rollende Klaviermusik von Chopin untermalt die absteigenden Bilder ihrer Heimkehr, die in mehrere Einstellungen zusammengeschnitten ist. In der dunklen Großstadtkulisse ertönen ab und zu Sirenen im Hintergrund. Über eine lange Dauer wird ihre Heimkehr wie eine explosiv „abstoßende“ Bewegung gezeigt, die mit einem kräftigen Stoß gegen die Grenze prallt. Diese physisch „abstoßende“ Bewegung wird zur Figuration des Verbots und der „wohlverdienten“ Strafe für das Überschreiten der moralischen Grenze.

Diese audiovisuell explosiv realisierte Heimkehrszene von Frau Oh entwickelt sich jedoch

---

Einstellung als ein nicht unterscheidbarer Teil vom allumfassenden Strom inmitten der anderen Tanzpaare in der öffentlichen Tanzhalle aufgenommen, aber ihr Tanz wird nach und nach nicht mehr in den kollektiven Tanzbewegungen aus der Vogelperspektive in der weiten Einstellung als ein Teil des Gruppenkörpers realisiert. Ihre Tanzbewegung wird nun zum auf „Energie und Impuls“ zwischen Tanzpartnern basierenden Engtanz in naher Einstellungsgröße, in der der Tanz nicht mehr im „öffentlichen“ Raum, sondern „privat“ abgewickelt wird. (1:05:48–1:06:59)

weiterhin in Richtung des Melodramatischen. Die bislang vielmehr als unmoralische Ehebrecherin und böse Mutter „schuldig“ wahrgenommene Frau Oh wird von nun an einfach nur als eine „zu spät“ heimgekehrte Ehe-/Hausfrau figuriert, die sich durch den Befehl ihres Mannes „zwangsläufig“ vom eigenen Sohn, also von der Ehe/Familie trennen muss. Die schon seit der Ohrfeige ohne Unterbrechung konsequent als „drängend“ ausgedrückten Bilder bekommen nach und nach mehr Kraft, die uns, den Zuschauern, den Effekt vermitteln, als ob Frau Oh durch die „unerklärliche“ Macht „unschuldig“ aus dem Haus vertrieben werde. In der tränenreichen Trennungsszene von Frau Oh und ihrem Sohn am Ende des Films, die immer noch vor dem Hintergrund der rollenden Klaviermusik von Chopin läuft, ist Frau Oh vielmehr als melodramatische Heldin zu erfahren, die allein unter einer höheren Macht leidet und geopfert wird. Und diese Macht ist nichts anderes als die audiovisuell realisierten Bewegungsbilder des Drängens selbst, die den Ausbruch der Frau Oh aus der bürgerlichen Gesellschaft ausdrücken.

### **V.3. Der Liebesfilm zwischen einheimischen Frauen und GIs – Rechtfertigung der moralischen Interventionen durch Unbehagen**

Die Paarbindung zwischen einheimischen Frauen und GIs galt in beiden Ländern als ein zeittypisches Sozialphänomen nach dem Krieg, das überwiegend eine negative Stimme erhebt. „Fräuleins“ in der BRD und „Westliche Prinzessinnen“ (kor. Yang-Gong-Ju) in der ROK sind abwertende Bezeichnungen für einheimische Frauen, die mit GIs ausgehen. In den Filmen wie *Die goldene Pest* und *Die Blume der Hölle* werden „GIs und die Effekte ihrer Präsenz“ im Land als „befremdlich und sogar unerträglich“ zu erfahrende Bilder ausgedrückt, genauso wie die Metaphern Pest und Hölle im Filmtitel eine düstere und dunkle Stimmung übermitteln. Die Paarbindungen zwischen einheimischen Frauen und GIs sind in diesem Zusammenhang als ein Nebeneffekt der Präsenz von GIs im jeweiligen Land zu verstehen, als wäre das Idyll vor allem durch die GIs zerstört worden.

Die beiden Filme beginnen mit der Ankunftsszene der Fremden, die sich auf das Alltagsleben der bereits vorhandenen Wir-Gemeinschaft – z. B. die Dorf-/Kirchgemeinde eines Vororts der amerikanischen Militärbasis (*Die goldene Pest*) und die Wohngemeinde einer kriminellen Bande in einem Vorort der amerikanischen Militärbasis (*Die Blume der Hölle*) – auswirken. Diese eindringenden Fremden sind aber keine GIs, sondern der kapitalistisch gesinnte Geschäftsmann (*Die goldene Pest*) und der frisch vom Land kommende (Bluts-)Bruder (*Die Blume der Hölle*). GIs koexistieren bereits jeweils in der Wir-Gemeinschaft und gelten als ein selbstverständliches Element ihres veränderten Lebensmilieus. Die beiden

Filme zeigen auf, wie die aufgrund des Zusammenlebens mit den GIs „wacklig, ungewöhnlich und fremd“ gewordene Wir-Gemeinschaft nach und nach in tiefes Unheil verfällt. Die Bilder der korrupten Geschäfte im „dunklen“ Milieu – z. B. auf der Schattenseite, im Hinterzimmer oder in einem verwüsteten Vorort – werden wiederholt mit „unheimlicher und unerträglicher“ Stimmung untermalt. Das affektpoetisch realisierte Unbehagen lässt die Zuschauer somit „unausweichlich und folgerichtig“ zum Konsens mit dem klaren Moralbewusstsein gelangen, dass die Gegenwart unmoralisch – problematisch und unerträglich – ist und die Zukunft doch *besser* sein *soll*.

In beiden Filmen wird die ästhetisch-politische Strategie für die Erschaffung des Sinns des Gemeinsamen durch medienästhetisch gestaltetes Unbehagen realisiert, das von einzelnen Zuschauer(-körper)n sinnlich-leiblich am intensivsten und am allgemeinsten als ein gemeinsam zu fällendes „adäquates“ Affekturteil über den Bruch, Halt und Grenzüberschreitung der aktuell hier und jetzt sanktionierten Moral zu erfahren ist. In diesem sinnlich-leiblich wahrgenommenen, gemeinsamen Affekturteil erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper), dass sie gerade hier und jetzt ein gemeinsames Moralbewusstsein haben, und zwar, dass die aktuelle Wir-Gemeinschaft unmoralisch ist und verbessert werden soll. Die beiden Filme gestalten in diesem Zusammenhang zum einen die unangenehmen und unerträglichen Situationen, in denen die einzelnen Zuschauer(-körper) quasi die Notwendigkeit der moralischen Intervention spüren, und zum anderen ein Bild des glücklichen Liebespaars, das ein mögliches verbessertes Moralbewusstsein verkörpert. So wird in den folgenden Filmanalysen beschrieben, in welcher kulturspezifischen Affektpoetik das Unbehagen realisiert und in welcher affektdramaturgischen Form die Rechtfertigung moralischer Intervention zum Ausdruck gebracht wird.

### **V.3.1. Die goldene Pest (BRD 1954, R: John Brahm)<sup>395</sup>**

Dossental ist der fiktive Name eines Dorfes in Westdeutschland. „Die goldene Pest“ spielt in Dossental, einem Vorort der größten amerikanischen Militärbasis Deutschlands, Baumholder.<sup>396</sup> Der Film zeigt den Aufstieg und Fall der Gemeinde Dossental, deren Schicksal

---

<sup>395</sup> Eine kurze Inhaltsangabe: Der als Musiker gescheiterte Karl (Karlheinz Böhm) regt auf Geheiß eines namenlosen „Direktors“ die Errichtung eines Vergnügungszeltes in der etwas verschlafenen Gemeinde Dossental an, um von der naheliegenden US-Kaserne zu profitieren. Dadurch werden aus den zunächst braven Kirchgängern nach und nach skrupellose Geschäftemacher, die sich immer mehr in die illegalen Machenschaften des eigentlich kaum präsenten „Direktors“ verstricken. Über den aus Deutschland stammenden und zu seiner Freundin Franziska (Gertrud Kückelmann als Karls Schwester) zurückkehrenden GI Richard (Ivan Desny) wird aber das Netzwerk der Korruption und Illegalität entlarvt und gestört.

<sup>396</sup> Baumholder soll laut Brauerhoch längst als Inbegriff der Verfallsgeschichte – „Sündenpfuhl“, „Sodom und Gomorrah“ – im Nachkriegsdeutschland gelten. Vgl. Annette Brauerhoch: „Fräuleins“ und G.I.s. Geschichte und Filmgeschichte. Frankfurt am Main und Basel: Stromfeld Verlag 2006.

sich im metaphorischen Ausdruck von der „goldenen Pest“ manifestiert: Pest, die tödliche Krankheit, die zu einem Kollaps des Gemeinschaftskörpers führt, breitet sich aus. Der Krankheitserreger ist auf die „von außen eingedrungene“ Geldgier zurückzuführen. Dabei markiert die „glänzende bzw. strahlende“ goldene Farbe die Geldgier der Gemeinde Dossental, die durch die „florierenden“ Wirtschaftsbilder der Dorfgemeinschaft ausgedrückt wird. Somit tritt die Verwandlung der ganzen Gemeinde wie eine Figur auf, die sich analog zum Verlauf der tödlichen Krankheit im organischen Körper entwickelt. Der wirtschaftliche Aufstieg geht parallel mit dem moralischen Abstieg der Gemeinde einher, indem sich die unmoralische, dunkle Seite der Gemeinde Stück für Stück immer stärker in den Vordergrund drängt. Der Film wird somit insgesamt zu einer Aufzeichnung der moralischen Verfallsgeschichte der Gemeinde Dossental, in der die kapitalistische Geldgier geistert.

Der Film gliedert sich in zwei Teile: einerseits in die „Übertragung der Krankheit“, also der Geldgier auf die Gemeinde Dossental (0:01:17–0:35:04), und andererseits in die „Vermehrung und Ausbreitung der Geldgier“ (0:35:04–1:27:48), die zum Kollaps der Gemeinde führt. Zum jeweiligen Beginn der beiden Teile ist das Auftauchen „zweier“ Fremder – zum einen des ähnlich wie Dr. Mabuse als „Strippenzieher“ agierenden Investors (Direktor) und zum anderen des amerikanischen Gl (ein ehemaliger Einwohner von Dossental) – zu sehen, dessen Folgen als die dynamische Verwandlung der Gemeinschaft ausgedrückt wird. So beginnt der Film einerseits mit der langen Autofahrtszene des Investors, um zu zeigen, wie die Geldgier auf die Gemeinde übertragen wird, und andererseits mit der Autofahrt des amerikanischen Gl, um zu skizzieren, wie die Krankheitssymptome der Dorfgemeinde von fremden Augen beobachtet werden. Vor diesem Hintergrund analysiert die vorliegende Arbeit zunächst, wie die Infektion der Gemeinschaft mit der Geldgier vonstattengeht, die sich in der Abfolge vom Eindringen in den Gemeinschaftskörper über das Ausbreiten bis zum Kollaps des Gemeinschaftskörpers entwickelt, wobei das Liebespaar dagegen als ein Antikörper agiert, dessen ursprünglichen Bildung auf die Vergangenheit zurückführt.

### **V.3.1.1. Die Übertragung der Krankheit auf die Dorfgemeinde**

Die im Folgenden analysierten Szenen sind das Eindringen der Geldgier in die Gemeinde (0:01:17–0:09:18) und die gemeinschaftliche Aufbruchsstimmung in der Aufstellung der Vergnügungszelte (0:09:18–0:16:43). Sie zeigen insgesamt, wie die Geldgier die „idyllische und fromme“ Dorfgemeinde erweckt und verformt.

#### **Eindringen der Geldgier in die Gemeinde**

***Unheimliche Ankunft*** (ABE 1. 0:01:17–0:07:17)

Nach einem rhythmischen Vorspann mit diversen Versatzstücken unterschiedlicher Jazz-Stile sieht man im abrupten Wechsel zu einer ruhigen Einstellung Bauernhäuser und einen Kirchturm vor dem Hintergrund der Kirchenmusik. Dann gleich im nächsten Schnitt schiebt sich eine schwarze Limousine durch das idyllische Wald- und Wiesengelände. In einer langen Einstellung hört man Vogelzwitschern und nur noch das leicht rappende Geräusch des holprig fahrenden Autos. Die Kamera wechselt aber nach kurzer Zeit zu einer Nahaufnahme auf das Profil des Chauffeurs im Auto und anschließend zu einer Vorderansicht des „stattlichen“ Mannes mit Bart im hinteren Fahrzeugraum, der neben dem dunklen Anzug noch Hut und schwarzen Sonnenbrille trägt und eine Zigarre im Mund hält. Gleichzeitig zu hören ist aber das Geräusch von Artilleriefeuer, dessen Explosionen gleich in der nächsten Einstellung im Bild zu identifizieren sind. Der Chauffeur kommentiert: „Hier scheint noch Krieg zu sein.“ Dann folgen ein paar Archivaufnahmen vom Krieg – Panzer rollen, die Erde dröhnt unter den Panzern, Artilleriefeuer, Sprengstoffen explodieren. Plötzlich erfolgt wieder ein Wechsel zu einer ruhigen Einstellung: Das Auto hält mitten in einer wüsten Landschaft vor einem Posten an. Erst im Gespräch mit einer Wache wird klar, dass das, was wir bislang erfahren haben, eine Feldübung der amerikanischen Armee ist, und ihr Fahrziel Dossental ist. Und noch konkreter: Sie fahren zu Karl Helmar, dem Organisten in der Kirche, dessen Vater auch ein Kirchenorganist ist.

Die extrem lang gezogene Eingangssequenz zeigt den unheimlichen Auftritt einer „dunklen“ Machtperson, die sich Stück für Stück der Dorfgemeinde Dossental nähert. Detonationen, Rauch, Nebelschwaden. Die Figur des Investors, der Karl mit Krediten zur Leitung eines Vergnügungsgeschäfts in Dossental verhilft und zu illegalen Schwarzmarktgeschäften zwingt, tritt von Anfang an immer wieder in einer „undurchschaubaren“ (seine Mimik ist vor allem hinter der Sonnenbrille maskiert) und in einer „kriminalverdächtigen“ (er tritt immer wieder in „dunklen“ Schatten oder in der Nacht auf) Stimmung auf. Seine Fahrt nach Dossental wird wie eine Ausbreitung bzw. ein Befall der Dorfgemeinschaft mit einer ansteckenden Krankheit ausgedrückt, die nach und nach mit Geldgier gleichgesetzt wird. Die unterschiedlichen Kameraeinstellungen zeichnen die Fahrt der schwarzen Mercedes-Limousine über eine lange Dauer auf, vor dem Panorama der wirtschaftlich boomenden, modernen Szenerie in West-Deutschland: Das Auto fährt über Sturzacker, aber dann gleich entlang der sauber gepflegten Straße an der Kaserne und an den Benzintanks der Fabrikgelände und mitten durch einförmige Wohnblocks bis hin zur Kirche in einem idyllischen Dorf. Und die „knarrende und knisternde“ Ankunft des schwarzen Mercedes kontrastiert nun stark mit der idyllischen Stimmung des Dorfes, wobei lediglich Vogelzwitschern und der Kirchengesang des (Sonntags-)Gottesdiensts im hell-sonnigen Draußen zu hören sind. Der

Chauffeur geht nun hinein in die Kirche. Die Kirchenglocke läutet.

Mit dem Einstellungswechsel zum Innenraum der Kirche beginnt eine qualitativ neue Etappe des metaphorischen Ausdrucks von Eindringen und Einwirken der krankheitserregenden Geldgier auf den Körper der gesamten Dorfgemeinde. Im Vergleich zur „starrten und rigiden“ Gemeinde, die gemeinsam die Lobgesänge „im Akkord“ singen,<sup>397</sup> bewegt sich der Chauffeur wie ein Fremdkörper quer durch die Reihen und die Etagen der Kirchgänger und nähert sich gezielt dem „tongebenden“ Orgelspieler Karl Helmar. Seine Choreografie wird zunächst mit dem Kameranachwek verfolgt, wobei seine Bewegung im Schatten als Silhouette an der Wand gezeigt wird, so dass seine Dynamik und sein Impuls stark zur „ruhigen“ Haltung der Gemeinde kontrastiert wird und insgesamt unheimlich wirkt. In einer nahen Einstellung, in der sein Gesicht in einem starken Lichtkontrast aus dem Dunkel herausragt und nah an Karl seinen Namen flüstert, wird der Moment des Rufs als der erste Kontakt der „krankheitserregenden“ Infektion markiert. Die Grimasse von Karl, die im starken Lichtkontrast in einer nahen Einstellung verdeutlicht wird, und der „dissonante Zusammenklang von Tönen“ in seinem Orgelspiel kennzeichnen eine „klare aber auch ein wenig reibungsvolle“ Erwiderung. So zeigt sich insgesamt, dass Karl zu einem initialen Infektionsherd der Gemeinde *wird*.

### ***Mobilisierung der Gemeinde für die Konzession*** (ABE 2. 0:07:17–0:09:18)

Erst ab der turbulenten Gesprächsszene mit dem Direktor im Auto, der im Gegensatz zu Karl monoton ohne gegenseitigen Blickkontakt spricht, beginnt der Film, die Auswirkungen der Infektion auf die Gemeinde zu skizzieren. Schritt für Schritt folgt die Kamera der Bewegungschoreografie von Karl, die von der Kirche über die Straße bis hin zur Versammlung in der Kneipe reicht. Dabei wird konsequent in Verkettungen gezeigt, wie die ganze Gemeinde infolge der „dunklen“ Erscheinung des Kapitalisten in den Strudel gerät. Figurativ ist das an dieser Stelle als ein immer weiter vergrößertes Drängen und als ausgedehnte Anspannung zu erfahren. Die Gemeinde wird rasch ins Rollen gebracht und schließlich die Konzession in die Wege geleitet. Das „aufregende“ Ultimatum des Direktors, dass Karl innerhalb einer Stunde die Konzession für das Unterhaltungsgeschäft vorweisen soll, wird vor allem durch immer wieder einmontierte Bilder des Direktors im Auto und in Richtung nach Dossental

---

<sup>397</sup> Durch die seriell nacheinander montierten, gleichmäßig langen Einstellungen ist zunächst die gewisse gemeinschaftliche Ordnung zu erfahren, die wiederholt einheitlich als eine Kollektivität in der nach Regeln aufgeteilten Räumlichkeit ausgedrückt wird. Männer und Frauen, Senioren und Kinder sitzen separiert in geometrisch angeordneten Sitzplätzen, aber singen alle „einstimmig“ Kirchengesänge ohne große Bewegung. In jeder ruhigen Einstellung sind ausschließlich ihre Mundbewegungen zu sehen. Im Lauf des Chorals der Gemeinde entsteht Stück für Stück ein einheitliches Bild einer sturen Kirchengemeinde, deren Akkord konkret vom Chorleiter, also dem Organisten geleitet wird.

fahrenden LKWs zusammen wie ein hoher „Druck“ auf die Gemeinde ausgedrückt, der durch die Wiederholung der „schweren“ Kräfte, die immer höher werdende Geschwindigkeit und die Vermengung der fahrenden LKWs das Gefühl des Drängens vermittelt.

Es *plauzt*, als Karl die Autotür zumacht, und das Auto *brummt*, als es an ihm vorbeifährt. Die Kirchenglocken läuten. Mit diesen akustischen Effekten wird ein Stimmungswechsel markiert, der insgeheim zu einer Mobilisierung der Gemeinde anstachelt. Die Kamera beginnt von nun an, aufzuzeichnen, dass die Dorf-Gemeinde aus dem Schlaf erweckt wird. Der Bildraum wird anstatt von einem christlichen Chorgesang von Murmeln und Geschwätz der Menschen vor dem entfernt hörbaren Hintergrund des Orgelspiels ausgefüllt. Und aus der Kirche rennen die Menschen stürmisch die Treppe herunter. Rennend kommt Karl ins Bild und schnappt seine Schwester Franziska. Er teilt ihr die Ankunft des Geschäftsmanns mit und ruft sie zur Weitergabe der Nachricht an die Bewohner der Gemeinde auf. Weiterhin hält er einen nach dem anderen mit raschem Zugriff fest. In heller Aufregung wird seine Stimme immer wieder lauter und heiterer und dringt aufgrund seiner Stärke und Intensität in die Gesamtstimmung des Bildraums durch. Die Figuren gehen einzeln oder zusammen in Gruppen, dabei diskutieren sie gemeinsam über die zukünftige Geschäftsmöglichkeit: Je mehr Karl und seine Verbündeten den Kontakt zu den Menschen der Gemeinde öffnen, desto mehr Schwungkraft wird in den Zusammenlauf der Menschen gebracht. Die gemeinsame Laufbewegung wird nach und nach in eine gemeinsame Richtung (Bewegungsvektor nach links) vorangetrieben und die Hoffnung für die Zukunft strömt von ihrer gemeinsamen lebhaften Laufbewegung aus.

Der Aufruf nach der „einstimmigen“ Konzession für die Unterhaltungsgeschäfte wird weiterhin noch in der Kneipenszene fortgesetzt. Die Kamera wechselt zwischen den lebhaften Gesprächen der Menschen von einem Tisch zum nächsten. Es herrscht schallendes Gelächter und große Aufregung beim Umtrunk. Von einer Einstellung zur nächsten Einstellung erfährt man im gleichen Format, dass entweder Karl oder einer seiner Verbündeten an einem Tisch reden und die Mit-/Zuhörer darauf reagieren. Etappenweise steigt nun die euphorische Stimmung, die Stück für Stück einig zusammenströmt. Der Jubel rauscht wiederholt an und der Gemeinschaftsgeist wächst nach und nach lawinenartig. Außerdem steht die klare Überredungsrhetorik im Mittelpunkt, die die Aufmerksamkeit letztendlich in eine bestimmte Richtung lenkt. Die Szene entwickelt sich affektdramaturgisch Stück für Stück in einer Reihenfolge vom Ausdruck von *Wut und Ärger* („Lärm und Dreck, Staub und krach und Knallerei von den Amis. Aber sie lassen ihr Geld in anderen Dörfern.“) über die mit dem

Wortspiel zum *Lachen* bringende Selbstironie („Was hat der Vater, ein Organist, organisiert?“), das Spötteln („Entschädigung? Ihr glaubt doch an den Nikolaus!“), *Rausch in Heiterkeit* durch Zurufe für Schnapsgeschenke für alle (als Besänftigung) und *optimistische Euphorie* (durch Aufzählungen der unterschiedlichen Steuern als ein Beweis vieler Gewinnmöglichkeiten) bis hin zur *Furcht-/Angsterzeugung* durch Spekulation über die unsichere Zukunft („Alles wird teurer!“). Dabei wird die Einstellungslänge immer wieder verkürzt. Schließlich richten sich im abrupten Schnitt alle Anwesenden in der Kneipe mit dem Ruf des Abstimmungsbeginns auf, dessen Folge sich unmittelbar durch die bislang akkumulierte Anspannung in einer autopoietischen Bewegungsschleife antizipieren lässt. Die bislang aufgebaute Spannung baut eine „drängelnde“ Bewegung in einem immer wieder schneller werdenden Tempo, die sich nun vorwärts schiebt und sich unerlässlich in eine bestimmte Richtung, also zur Genehmigung hin bewegen lässt.

### **Gemeinschaftliche Aufbruchsstimmung beim Aufbau des (Vergnügens-)Zeltes**

Die Szene der Aufstellung und der Ausstattung des Zeltes (0:09:18–0:16:43) besteht aus zwei ABEs, die die insgesamt gemeinschaftliche Aufbruchsstimmung in diesem dynamisch miteinander zusammengefügt Ganzen ausdrückt: Die Gemeinschaftsmitglieder in unterschiedlichen Arbeitsabteilungen bilden sukzessiv eine kettenartige Einheit (ABE 1) und schwingen gemeinsam hin und her in einem schwungvollen Jazz-Rhythmus (ABE 2).

#### ***Kettenartiges Zusammenfügung der Gemeinschaftsmitglieder***

(ABE 1. 0:09:18–0:15:00)

Die Szene beginnt zunächst mit der rastlosen Stimmung, wobei es hier und da poltert und rumpelt. Wenn die große Lampe am Seil hochgezogen wird, beginnt die Kamera über die Figuren hinwegzuschweben. Der Raum wird akustisch voll mit der verstreuten (meistens aber außerhalb der Einstellung), dissonanten Geräuschkulisse ausgefüllt, wie z. B. die jedes für sich gestimmten divergenten Musikinstrumente, handwerklicher Lärm, Anschläge der Schreibmaschine und diverse Aus- und Zurufe von nah und fern. Die Menschen im Raum kommen ständig ins Bild und verlassen es gleich wieder. Die Kamera folgt einstweilen Karl in Stop-and-Go-Manier, der sich von einer Station zur nächsten im Raum bewegt: Show-Abteilung der Radfahrerinnen auf dem Karussell, buchhalterische Verwaltung, Getränkeabteilung an der Theke und Musikabteilung mit Jazzgesang am Klavier und der Jazzband auf der Bühne. Infolge der Choreografie von Karl als Geschäftsführer (teilweise von Herrn Wenzel in der Getränkeabteilung) werden die jeweiligen unterschiedlichen Arbeitsabteilungen im Vergnügungszelt als Figurenensembles vorgestellt und immer wieder wie ein

Staffellauf zu einer geschäftlichen Gemeinschaft in einem gemeinsamen Betrieb zusammengefügt. Die Bewegungsabläufe entwickeln sich wiederholt vom Anschluss der Gemeinschaftsmitglieder an das Geschäft, genauer gesagt an die jeweils einzelne Arbeitsabteilung (inklusive des Hinzufügens der noch-externen Arbeitskräfte – wie z. B. eines Getränkelieferboten, eines amerikanischen Jazz-Sängers, Joe (GI) und Dutzender am Geschäft teilhabenwollender Einwohner Dossentals) über den unter- und miteinander interagierenden Verhandlungsprozess bis hin zur Vereinigung. Der jeweiligen Arbeitsteilung wird immer wieder mit dem Wechsel der Einstellungsgröße nähergetreten, wobei der gegenseitige Verhandlungsprozess zur Schau gestellt wird, und sie wird insgesamt in einem dynamischen Figurenensemble verwoben zusammengefügt. Der „energetische“ Verhandlungsprozess schaukelt sich hoch in der Reibung zwischen zwei artverschiedenen bzw. meinungsunterschiedlichen Parteien. Sie geraten wiederholt in Auseinandersetzung und stürzen sich insgesamt in den Trubel. Aber schließlich vollendet sich ein Zusammenschluss, indem das gesamte Ensemble Stück für Stück vervollständigt wird und die Freude in der Überstrahlung der wachsenden Betriebsamkeit gezeigt wird.

### ***Entstehung des Gemeinschaftsgefühls durch Schwingen*** (ABE 2. 0:15:00–0:16:43)

Die Szene wird insgesamt wie eine Jazzsession inszeniert, die oft im Wechsel von unterschiedlichen Spielmodi aufeinanderfolgt. Vor dem akustischen Hintergrund der auf und ab schlendernden (brummelnden, langsam hin und her schwingenden) Jazz-Musik beginnt die Kamera auch zu schweben. Menschen wenden sich alle auf eine Richtung (zur Bühne). Die Kamera geht als Kranbewegung nah an den Jazztrompeter auf der Bühne. Sie schwingt hin und her von einem Menschen zum anderen im Raum. Ein Jazztrompeter spielt das Solo, das dann von der Basslinie abgelöst wird, und folglich tritt der Solo-Gesang von Joe am Klavier ein. Zu dieser „aufeinander abgestimmten“ Melodie summt Franziska noch mit und schlägt nun in ein paar Töne einen Akkord an. Die unterschiedlichen Töne werden dabei zu einer Melodie und das harmonische Erklingen mehrerer Töne wird ein musikalischer Einklang. Die solistische Abfolge und die rhythmische Akkordfolge werden immer wieder durch die entfesselte Kamerabewegung begleitet und zusammen mitgespielt, sodass das Bild insgesamt wie eine Jazz-Improvisation wirkt. Der Innenraum des Zeltens wird nun durch eine rhythmische Schwingung im Zusammenspiel ausgefüllt, wobei sich ein Gemeinschaftsgefühl durch die Jazzsession im gemeinsamen Raum nach und nach entfaltet.

Somit wird das Gemeinschaftsgefühl im dynamischen Zusammenspiel eines (Figuren-) Ensembles mit der Kamerabewegung und Akustik ausgedrückt, das sinnbildlich analog zu einer Jazzsession in einem gemeinschaftlichen Raum inszeniert wird: Jeder Einzelne stimmt ein eigenes Musikinstrument für sich, fügt sich einer nach dem anderen ins Ensemble ein, spielt abwechselnd in variabler Zusammensetzung mit und alle schwingen gemeinsam im Einklang miteinander. Und tatsächlich tritt die von Anfang an vor dem akustischen Hintergrund zu hörende Jazz-Musik in den Vordergrund, wenn die Band beginnt, umherzuschlendern und zu spielen, die Sänger auf ihre Musik begleiten und alle Anwesenden im Zelt auf die Jazzmusik (in eine Richtung zur Jazz-Band auf der Bühne) aufmerksam werden.

### **V.3.1.2. Vermehrung und Ausbreitung der Viren: Verfall der moralischen Werte**

Nach einer relativ langen Ausblendung, die gleich nach der gemeinschaftlich organisierten Aufbruchsstimmung durch Jazz in der vorherigen Vorbereitungsszene folgt, beginnt eine neue Szene mit der rumpelnden Jeep-Fahrt mit laut wummerndem Geräusch (0:16:43–0:21:14). Sergeant Richard Hartwig sitzt neben dem am Steuer sitzenden Major in einer Einstellung und die Kamera zeigt die beiden frontal gerahmt von der Glasscheibe des Autos. Im Hintergrund ist die Landstraße entlang der Baracken zu sehen, die schon einmal in der Anfangsszene bei der Mercedes-Fahrt des Direktors skizziert wurde. Nach der expliziten faktischen Ortsmarkierung in ihrem Dialog, dass dies Gebiet doch das größte amerikanische Heerlager in Europa sei, wechselt die Kamera prompt ihre Perspektive. Die Kamera ist nun hinter den Rücken der beiden Schauspieler und zeigt ihre „wackelnde“ Fahrt wie ein Fremder, also aus der von außen „eingedrungenen“ Beobachter-Perspektive. Das durch die Glasscheibe des Autos zunächst klein zu sehende Ortseingangsschild Dossental wird nun in der allmählich herannahenden Fahrbewegung deutlich sichtbar und das Auto biegt ruckartig hinein ins Dorf. Inmitten der schwingenden Bewegung fragt der Major in einem Hochton: „Strange feeling, coming home, isn't it?“ Nun wird die Rückkehr von Richard, einem ehemaligen Bürger von Dossental deutlich vom Wechsel der Kamera-Perspektive als ein Beginn dafür markiert, dass die (Krankheits-)Symptome der „geldgierigen“ Dorfgemeinde Dossentals von den „fremden“ Augen beobachtet und diagnostiziert werden.

Nach der Ankunftsszene Richards gliedert der Film sich seiner Bewegungsabläufe zufolge in zwei Teile, die sich insgesamt als „Auf und Ab“ entwickeln. Es entspricht dem Bild vom Verwandlungsprozess der Gemeinde: Die Gemeinde blüht auf und versinkt immer tiefer im Sumpf. Affektdramaturgisch geht der Film zunächst Stück für Stück in Richtung der Hochstimmung *auf*, die sich von der Freude im Zusammenstoßen mit dem Postmann, einem alten Freund von Richards Eltern auf der Straße und im glücklichen Wiedersehen mit seiner

Tante Johanna in ihrem Juwelierladen bis hin zu Jubel, Trubel und Heiterkeit in der Geselligkeit mit Franzi und Karl im Vergnügungszelt (0:21:14–0:35:04) entwickelt. Ab geht der Film aber mit der „Abspaltung der (Bewegungs-)Wege“ von Richard (aus der Gemeinde), die sich sukzessiv in den Szenenbildern seines Beisammenseins mit den einzelnen Bewohnern bzw. der Gemeinde realisiert. Zum Beispiel agieren die Bewegungsabfolgen von Richard in öffentlichen Räumen wie im Vergnügungszelt, auf der Straße, an der Bar und auch im Juwelierladen und die (parallel montierte) Szenen der „dunklen“ Geschäfte im Hinter-/Nebenzimmer, die sich analog zur seriell verketteten Bewegungsabfolge von Karl insgesamt figurativ als ein Sumpf von krimineller Korruption „hinter verschlossenen Türen“ entwickelt, immer wieder vergleichend *zueinander* und *gegeneinander*. Darüber hinaus gilt es besonders in den öfter eingesetzten Straßenszenen, in denen Richard immer wieder figurativ in *entgegengesetzter* und *zuwiderlaufender* Richtung unterwegs ist.<sup>398</sup> Somit werden die mehr und mehr geteilten Wege zwischen Richard und der Gemeinde stark von ihren vorherigen von Heiterkeit geprägten Bewegungen des freudigen Wiedertreffens/-Vereinigung von Freunden und Verwandten kontrastiert.

Quer durch das Dorf folgt die Kamera konsequent Richards Schritt und skizziert die „befremdend“ veränderte Landschaft der Gemeinde: Coca-Cola-Werbung an der Fassade, bummelnde GIs, „Fräuleins“ in Capri-Hosen und in engen Jeans an ihren Armen, die nacheinander gereihten „schaulustigen“ Shownummern im Vergnügungszelt (z. B. Travestieshow, Radfahrerinnen auf dem Karussell, ein Match von Ringkämpferinnen im Schlamm), um Lucky Strikes feilschende Kinder auf der Straße, der die Aufschrift „Hawaiian Bar“ tragende alte Kuhstall und die zum Bordell verwandelten Familienhäuser. Von einer Station zur nächsten kommt die dunkle Seite der Gemeinde „kettenartig“ ans Tageslicht. Richard, der konsequent durch die Kamera(-perspektive) als einziger, von außen erneut eingedrungener Beobachter situiert ist, wird Schritt für Schritt zu einem aktiven Interventionsierenden gegen die korrumpierte Gemeinde und verwischt die klare Grenze zwischen Zuschauenden/Beobachtenden und Agierenden. Und diese Verschiebung wird auch in der Mimik klar als ein spezifisches Affektbild in der Großaufnahme ausgedrückt, wobei sich seine

---

<sup>398</sup> In diesem Film ist *der Spaziergang von Richard* öfter zu sehen, der aber immer quer oder zuwider geht. Er geht (teilweise unwissentlich) an den Tatorten (z. B. Wein wird gepanscht, Reifen werden geklaut, Rauschgift wird gehandelt und Pipeline wird angezapft) vorbei (0:24:48–0:33:19; 0:39:23–0:42:28; 0:47:15–0:48:28) oder läuft der gemeinsamen Aktion (vor allem gegen Karl) zuwider (0:51:12–0:55:38; 0:57:38–0:59:54; 1:02:53–1:03:44; 1:29:20–1:26:41). Vor allem ist im Gespräch beim gemeinsamen Spaziergang zu dritt (mit Karl und Franziska) erfahrbar (0:33:19–0:35:04), dass Richard den von Karl „abgespaltenen“ Weg geht: Die Zweideutigkeit des anständigen Lebens wird diskutiert; Richard geht es um die Moral, Karl eher um ein Leben jenseits der Armut, was für ihn immer weniger mit moralischen Vorgaben zu tun hat. Vgl. Außer Richard ist Dr. Sireck die einzige Figur in der Gemeinde, die der Handlung der Gemeinde entgegenläuft (0:50:06–0:51:12).

Perspektive vom „erstaunten“ (Zuschauer-)Blick im geschäftlich brodelnden „schaulustigen“ Vergnügungszelt (0:21:14 – 0:31:44) über den (distanzierten) „kritischen“ Blick im Spaziergang quer durch das Dorf (0:37:38–0:42:28, 0:50:06–0:51:13) bis hin zum (von Nahem) „besorgten“ Blick an der Hawaiian Bar (0:51:13–0:54:16) entwickelt.

Die ganze Spannweite der Wertungen zwischen Unschuld und „Sündenfall“ der Gemeinde wird jedoch in der Figur der Tante Johanna erfahrbar. Wie ein Spiegelbild bzw. ein Barometer der Krankheitssymptome der korrumpierten Gemeinde funktionieren die Szenen mit ihr, die gemeindeweite Veränderung hin zur gewinnmaximierenden Illegalität anstelle des dorfgemeinschaftlichen Handels zu markieren.<sup>399</sup> Der ehemalige alltagstaugliche Lebensmittelladen, den die Überreste des zerrissenen alten Ladenschildes an der Fassade suggerieren, ist jetzt in einen Juwelier/Souvenirladen für GlS umgewandelt, der jedoch „unwissentlich“ als Umschlagplatz für Rauschgift fungiert und später von der Polizei ausgehoben wird. Vor allem wird ihr Laden zu einer exemplarischen Ausdrucksfläche für die Beziehung zwischen Richard und der Gemeinde. Die Episoden in Johannas Laden vermitteln die Emotionen, die sich konkret in der Reihenfolge von Heimatgefühl, Freude und Erstaunen über Verwunderung und Zweifel bis zu Misstrauen und Besorgnis entwickeln.

### V.3.1.3. Das Liebespaar als Antikörper

**Richard:** Von meinem alten Dossental ist wohl nicht mehr viel übrig?  
**Tante Johanna:** Doch, Richard. Von deinem alten Dossental ist was übriggeblieben, was Schönes: die Franziska!

Die Paarbeziehung beginnt im Vergleich zu anderen „typischen“ Liebesfilmen nicht mit der eindeutigen ersten Begegnung, sondern mit dem „Wiedertreffen“ von zwei sich längst aus der Vergangenheit vertrauten Personen. Der Moment des Wiedertreffens wird aber wie die erste Begegnung (Kategorie 1) realisiert, als ob Richards (erster) Blick auf Franziska ähnlich wie die standardisierte erste Begegnung „funkend“ wirken würde. Das heimliche (Wieder-)Treffen im Hinterzimmer des Vergnügungszeltes oder der Spaziergang in den Wald (weit

---

<sup>399</sup> Tante Johannas Laden wird im Folgenden thematisiert:

Richards Ankunft (0:16:43–0:21:14): Vor das altertümliche Ladenschild „Neureuther Colonialwaren Obst ... (Rest nicht sichtbar)“ ist ein modernes und prunkvolleres „GOLD – JUWELEN – SILBER“ in goldenen Großbuchstaben zu lesen. Vorsichtshalber informiert sich Richard bei zwei jugendlichen Passanten, ob Frau Neureuther überhaupt noch hier lebt. Darauf folgt das freudige Wiedertreffen zwischen Tante Johanna und Richard.

Tante Johannas Traum (0:35:04–0:36:27) Zukunftsplan (Wohlstand und Rente/Kur) im Gespräch mit der leichten Aufregung.

Betrug (0:37:38–0:39:23) Richard wirft seiner Tante vor: „Arglist, Betrug, Unanständigkeit“.

Pakt zwischen Karl und Johanna (0:44:07–0:45:25) Rauschgifthandel in „Felsenkapelle“.

Unwissentlicher Verkauf von Rauschgift (0:48:28–0:50:06) Abholung von „Felsenkapelle“ und Versöhnung zwischen Johanna und Karl.

Johannas Tod (0:55:38–0:56:23) und Rauschgifthandel werden enthüllt.

entfernt von der Gemeinde) werden wie ein freudiges erstes Date (Kategorie 2) realisiert, wobei sich das Liebespaar immer wieder (abgesondert von den anderen und überhaupt vom Draußen) auf sich selbst (in der Natur) konzentriert und „Freude und Heiterkeit“ unter sich selbst bleiben lässt.<sup>400</sup> Zudem funktioniert der von Karl veranlasste Versuch der Entfremdung zwischen Richard und Franziska wie eine provisorische Trennung (Kategorie 3), die aber letztendlich nur noch die Abspaltung der Bewegungswege von Richard und schließlich des Liebespaars von der „korrumpierten“ Gemeinde (einschließlich Karl) hervorhebt.

Schon ab dem Moment des Wiedertreffens mitten in eng aneinander tanzenden Paaren werden Richard und Franziska zusammengerückt als ein „endlich geglücktes“ Liebespaar ausgedrückt, das gemeinsam in einer kollektiven Tanzbewegung mitschwingt (d. h. zu einem kollektiven Körper der Paarungen von GIs und einheimischen Frauen und zur Kollektivität im Vergnügungszelt gehört), aber sich zugleich von den anderen und von der Umgebung (d. h. anderen Paaren von GIs und einheimischen Frauen und sogar der „ganzen“ Gemeinde Dossental überhaupt) abgrenzt. Das heißt, Richard und Franziska werden zu einem „exklusiven“ Liebespaar und im Umgang mit ihren Mitmenschen zu einem Antikörper in einem (Gemeinde-)Körper von Dossental, der einen Schutz gegen *sich selbst* (d. i. die korrumpierte Gemeinde Dossental) bildet und zugleich wie ein Schutz gegen *Artfremdheit* – da Richard ehemaliger Einwohner bzw. Heimkehrer ist und Franziska die Einzige, die unverändert ist und konstant moralisch bleibt – wirkt. So bleiben sie konsequent *exklusiv* innerhalb der Gemeinde und zugleich wirken sie insgesamt wie ein Teil der Gemeinde, die *noch bis heute gut* erhalten ist und gegen die Erkrankung der gesamten Gemeinde *immunisiert ist*. Die Rückkehr des ehemaligen Bewohners Richard als „erfolgreicher (gut anerkannter)“ Amerikaner, der im Koreakrieg war, und Franziska, die anders als die anderen Bewohner Dossentals eine „ernsthafte (kunstorientierte)“ (Jazz-)Sängerin ist, bewahren ge-

---

<sup>400</sup> Die Paarbeziehung entwickelt sich wie folgt:

Wiedertreffen (quasi Kategorie 1, 0:21:14–0:24:48): Mann-Frau-Beziehung als Blicken-Geblickt-Werden-Beziehung; „Exklusivität“ einerseits öffentlich auf der Tanzfläche und andererseits privat im Hinterzimmer des Zeltens.

Date und Heiratsantrag (Kategorie 2, 0:42:28–0:44:07): Vor dem idyllischen Hintergrund der (Hügel-)Landschaft werden sie hinab aufs Dorf blickend zusammen in einer Einstellung ausgedrückt. Hopi Schmuck als ein Geschenk für ihre Verlobung: „Ach, das ist nichts, das machen bei „uns“ die Indianer.“

Aufteilung und Konflikt mit der Gemeinde (Kategorie 2 & 3, 0:51:12–0:55:38) Damian Försterling hat seine Frau für eine Prostituierte verlassen. Das ist für Karl der „Witz des Jahrhunderts“; bloße Schadenfreude scheint das einzige, was ihm noch Amüsement verschaffen kann. Franziska indes kümmert sich um die zurückgelassene Anna, ein klares „Opfer“ der ganzen Machenschaften. Karl provoziert Richard, weil er nicht mitlacht. Franziska und Richard werden konsequent durch Lachen und Lachen-Können als Exklusivität markiert.

Verstärkte Standhaltung ihrer Bindung (Kategorie 2 & 3, 1:03:44–1:05:41): (Vertrauens-)Kuss und beschwörte ewige Liebe.

Wiedervereinigungsprozess (Kategorie 4, 1:26:41–1:26:41): „Unschuldiges“ Paar inmitten der großen kriminellen Aktion.

Endgültige Bindung (Kategorie 5, 1:26:41–1:27:48): Glückliches Wiedertreffen.

meinsam den bis dato „alten“ Zustand zwischen beiden, den der Unschuld und unveränderten Liebe.

Das Liebespaar wendet sich von der eigenen Wir-Gemeinschaft ab, indem es sich konsequent davon abschirmt und in dieser Abgrenzung selbst zueinander und untereinander näher zusammengerückt wird. Affektdramaturgisch vor und nach der aufgeheiterten Treffszene platzierte Szenen der „dunklen“ Seite der Gemeinde bilden zusammen in ihrer dynamischen Verkettung einen Rhythmus, der in einer Stück für Stück erhöhten Spannung einen bestimmten Unterton erfahren lässt: Hier und jetzt soll der aktuelle Zustand verbessert werden. Der bislang unbehaglich und unerträglich erfahrene Moment entbehrt dem gewissen alten/guten Zustand der „freudigen und liebevollen“ sozialen Beziehungen und der „familiären, brüderlichen und frommen“ Gemeinde Dossentals, da wir als Zuschauer der bisherigen filmischen Wahrnehmung der Bilder von der „sich verschlechternden“ Gemeinde, die sich von der Kirchengemeinde über die freudig expandierende und euphorisch boomende Betriebsgemeinde hin zu einer dysfunktionalen, korrupten Gemeinde entwickelt, nun im Nachhinein „unangenehme und negative“ Gefühle erfahren, die manifestieren, dass die Moral gerade hier und jetzt nicht stimmt und schließlich moralische Intervention notwendig ist.

### **V.3.2. Die Blume der Hölle (ROK 1958, R: Sang-Ok Shin)<sup>401</sup>**

Blüht die Blume in der Hölle auf? Blume und Hölle, die auf den ersten Blick widersprüchlich scheinen, implizieren zusammen das Überleben eines Lebewesens in einer Gefahrensituation. Nimmt man das Überleben wörtlich, heißt es zunächst, nicht mehr in die Zeit der Gefahrensituation zu passen: eine „unerträglich schwere, qualvolle“ Zeitspanne ist nun jetzt vergangen. Aber „die Blume der Hölle“ bezieht noch etwas mehr mit ein: Es ist ein Sinnbild der „erfolgreichen“ Anpassung des Lebewesens an eine „unerträgliche und bedrohliche“ Umgebung. Das heißt, die Anpassung ereignet sich aktuell in der gegenwärtigen Gefahrensituation und darin eignet sich das Lebewesen „gut“ zum Überleben. Somit wird Blume zum „positiven“ Ausdruck der *entgegenbringenden* Kraft des Lebewesens und seiner Fähigkeit, sich *trotz* der negativen Situation zu entfalten und zu blühen. Einerlei, ob das Lebewesen

---

<sup>401</sup> Eine kurze Inhaltsangabe: Der kleine Bruder Dong-Sik (Hae-Won Cho) kommt nach Seoul, um seinen verschollenen Bruder Young-Sik (Hak Kim) in die Heimat, zur kranken Mutter zurückzuholen. Aber Young-Sik arbeitet längst als Gangster-Boss, der die geschmuggelten Waren aus der US-Armee auf dem Schwarzmarkt verkauft. Young-Sik möchte Sonja (Eun-Hee Choi) heiraten, die als Prostituierte für GIs arbeitet und sogar noch mit ihnen privat ausgeht. An einem Abend, während die Gangsterbande Schmuggelaktionen bei der US-Armee durchführt, verführt Sonja Dong-Sik. Diese geheime Beziehung verursacht einen Konflikt zwischen den Brüdern. Dong-Sik bereut seine Tat. Young-Sik plant die letzte große Schmuggelaktion bei einem Militärtransport, um endlich Sonja zu heiraten. Aber Sonja berichtet der Militärpolizei von der geheimen Aktion. Nach einer langen Verfolgungsjagd trifft der einzig überlebende, aber angeschossene Young-Sik Sonja und Dong-Sik in einem Sumpf. Aus Hassliebe ersticht Young-Sik Sonja und anschließend stirbt er in den Armen seines Bruders Dong-Sik mit der letzten Bitte an ihn, sich um die Mutter zu kümmern. Dong-Sik fährt mit Juri (Sun-Hee Kang), einer der Prostituierten, die sich schon lange in ihn verliebt hat, in die Heimat zurück.

sich friedlich in der „neuen“ Lage befindet oder durchgehend an die „unerträglichen“ Verhältnisse in der „bedrohlichen“ Situation gewöhnt ist, ist die Blume insgesamt als das Sinnbild des Erfolgs eines Lebewesens zu begreifen, aus dem Zustand der ewigen Verdammnis und großer Qualen zu entkommen und sich aktuell in der veränderten Umgebung zu transformieren.

Sinnbildlich hebt der Filmtitel „Die Blume der Hölle“ die Transformation des Lebewesens in der gegebenen Umgebung hervor, die das Augenmerk schließlich auf die Frage der eigenen Kraft, also auf die Stärke der Anpassungsfähigkeit des einzelnen Lebewesens richtet. Somit leitet sich ein moralischer Bezugspunkt daraus her: Die augenblickliche Lage ist zwar quälend, aber das einzelne Lebewesen *soll* unter den gegebenen Umständen selbst überleben. Die oberste Maxime des Handelns lautet: die erfolgreiche Anpassung an die aktuell gegebene Umgebung.

Im metaphorischen Sinn zeigt der Film das (Über-)Leben der Einheimischen in der Nachkriegszeit, das sich um die amerikanische Militärbasis in Seoul abspielt. Im Zentrum steht eine aus einheimischen Männern und Frauen zusammengesetzte Gangsterbande, die gemeinsam zum (Über-)Leben die amerikanische Armee durch illegalen Handel wie Schmuggel und Prostitution als Versorger missbraucht. Ihr Leben wird dabei als *zweifache Symbiose* ausgedrückt: erstens das untereinander und gegenseitig unterstützte Zusammenleben der Gangsterbande, die aus den männlichen Dieben und den weiblichen Prostituierten besteht, und zweitens die parasitäre Anpassung der einheimischen Gangsterbande an ein „fremdes“ Wirtsorgan, also an die amerikanische Armee. Der Film zeigt somit das (Über-)Leben der Einheimischen in einer ökologisch „veränderten“ Umgebung, die unmittelbar aus der amerikanischen Militärstation hervorgeht: Die Einheimischen halten zusammen, passen sich permanent einander an und gewöhnen sich mit allen „möglichen“ wirksamen Mitteln, sogar *auf die „anormale“* – unmoralische alias *„natürliche, naturgesetzliche“* – Weise an die veränderten Lebensumstände. Ihr Handeln ist grundsätzlich danach ausgerichtet, das (ökologische) Gleichgewicht der Umwelt (inkl. der sozialen Beziehungen, der Daseinsweise der Menschen) – nicht nur an den moralischen Werten wie Familie, Land und Heimat orientiert, sondern auch mit unlauteren Mitteln – herzustellen.

Auf den folgenden Seiten werden die Anpassungs-, Umgangs- und Interaktionsformen der Einheimischen, insbesondere die Paarbeziehungen und Gemeinschaftsbindungen beschrieben, die in Bezug auf die wiederholt „qualitativ veränderte“ und „etappenweise stabilisierte“ Umwelt (re-)aktualisiert, transformiert und erneut konfiguriert werden. Wiederholt

wird der Zyklus der Bilder vom Stabilisierungsprozess des gemeinschaftlichen Zusammenlebens, das sich von der sinnlich-leiblich als „beklemmend“ ausgedrückten befremdlichen *Situertheit* über die vielfach „schwankend“ abgestimmten *Zwischenstadien* bis hin zu einem (prinzipiell nur zeitweilig andauernden) „stabilisierten“ (*End-*)*Zustand* der einzelnen sozialen Bindungen und Beziehungen entwickelt.

Dieser wiederholt „veränderte“ Zustand des (Gemeinschafts-)Körpers bildet insgesamt eine Trajektorie eines sich unendlich aktualisierenden Stabilisierungsprozesses, der sich dramaturgisch von der *Verwicklung* des kleinen Bruders Dong-Sik vom Land in die verbrecherische Gangsterbande in der Großstadt Seoul über die *Verwandlungen* der bestehenden Beziehungen der Gangsterbande, der (Bluts-)Brüder Dong-Sik und Young-Sik und auch der (Liebes-)Beziehung zwischen Young-Sik und Sonja bis hin zur totalen *Auflösung* der Gangsterbande entwickelt. Die Bilder verschiedener Paarbeziehungen sind hierbei der Indikator dafür, wie die Einheimischen sich aneinander binden, zusammenhalten, interagieren und sich gemeinsam an ihre eigene Umgebung anpassen, um das (ökologische) Gleichgewicht zum „guten“ Zweck des gemeinschaftlichen (Zusammen-)Lebens herzustellen.

### **V.3.2.1. Ökologisches Ungleichgewicht**

Das ökologische Gleichgewicht ist das den ganzen Film über realisierte Ausdrucksprinzip, ein „glückliches-stabiles“ Zusammenleben in der Gemeinschaft als einen angestrebten moralischen *Wert* zu suggerieren. Dramaturgisch nutzt der Film das Wechselspiel zwischen der Störung des ökologischen Gleichgewichts und dem Eingreifen zur Wiederherstellung des Gleichgewichts, wobei das Gleichgewicht als einziger Zustand als moralisch „richtig“ bewertet wird. Die dramaturgische Entwicklung verläuft dabei in einer Reihenfolge vom „widrigen“ *Geschehen* eines bestimmten bemerkenswerten Ereignisses über seine *Wirkung* auf die Gemeinschaft, besonders auf den Umgang der Menschen mit vorhandenen sozialen Beziehungen, bis hin zu einem permanent dem Wandel entgegenwirkenden Stabilisierungsprozess des (Gemeinschafts-)Körpers. Dieses dramaturgische Muster wiederholt sich insgesamt in sechs unterschiedlichen Zyklen, die affektdramaturgisch in zwei unterschiedlichen Bewegungsrichtungen oszillieren: einerseits das „beunruhigende, wacklige, zerstreute“ Stadium, das in Richtung der *Unerträglichkeit* treibt, und andererseits das „beruhigende – träge, überdrüssige, drosselnde“ Stadium, das sich an einen festen Standort gebunden *verwurzelt* (siehe Tabelle 1).

Zunächst schafft die Stationierung der amerikanischen Armee die grundlegende Rahmenbedingung für den ortsverbundenen Ausdruck des „gestörten bzw. veränderten“

(Öko-)Systems des (menschlichen/sozialen) Lebens in Süd-Korea. Sie gilt in erster Linie als die von außen eindringende, fremde Kraft, die auf das Leben der Einheimischen einwirkt. Unter dieser immanenten Rahmenbedingung thematisiert der Film zwei unterschiedliche Störfaktoren beim Erhalt des ökologischen Gleichgewichts, die zum einen aus den von außen eingedrungenen und sogar zusätzlich einwirkenden Kräften (z. B. Ankunft von Dong-Sik in Seoul und in die (Wohn-)Gemeinschaft der Gangsterbande) und zum anderen aus der innerhalb eines (Gemeinschafts-)Körpers sich „unregelmäßig und überquerend“ ereignenden (Teil-)Bewegungen (z. B. Sonjas einzelgängerische Handlungen) besteht. Und die wiederholt stabilisierte Gemeinschaft wird in jeder Etappe als eine mögliche Form des „balancierten – einerlei, ob moralisch ist oder nicht“-Zusammenlebens ausgedrückt. Somit ist das gewisse balancierte Zusammenleben als jeweils in Etappen transformierte Figuration zu erfahren, die sich von der Verwachsung zweier Organe (dem Leben der Gangsterbande an der amerikanischen Militärbasis) über die Mutation (Sonjas Figur) und Rekombination (Spaltung und Beziehungskonflikte innerhalb der vorhandenen Bindungen – vor allem Bruderschaft und Paarbeziehung – aber auch Rückkehr in die alte Sozialität) bis hin zur Selektion (Paarbeziehung zwischen Juri und Dong-Sik) entwickelt.

**Tabelle 1. Ein zyklischer Stabilisierungsprozess der Gemeinschaft**

<b>Phasen der Zustände</b>	<b>Eindringen der Außenkraft in den bestehenden Organismus bzw. seine unregelmäßige, gespaltene und aufeinanderprallende innere (Teil-)Bewegung</b>	<b>Einwirkung auf das Zusammenleben bzw. auf den bestehenden/vorhandenen Organismus</b>	<b>Stabilisierungsprozess des bestehenden/vorhandenen Organismus: (Auf-)Teilungsprozess</b>
<b>1</b>	Ankunft des kleinen Bruders Dong-Sik in Seoul, in der Großstadt	Zunahme der Population: Begrenzte Nahrung	Räuber-Beute-Beziehung
<b>2</b>	Sonjas Überqueren	Abspaltung der Gruppe Sexueller Reiz, Impuls, Neid	Heiratsantrag
<b>3</b>	Ankunft von Dong-Sik in der Siedlung der Gangsterbande	Neue Beziehungsformen: wacklige bestehende Beziehungen und neu anknüpfende Beziehungen	Zusammenführung in (Paar-/Partner-)Beziehungen (in glatter Zahl)

4	Betrüge: Gemeinsamer Diebstahl von Waren der US-Armee Affäre zwischen Sonja und Dong-Sik Weibliche Ablenkungsmanöver	Dreifache Abspaltung der Gruppe: Einheimische und US-Armee Young-Sik und Dong-Sik (unter (Bluts-)Bruderschaft) Männer und Frauen (mit GIs)	Geheimhaltung Geschäftliches Bündnis
5	Hintergehen: Enthüllung der (geheimgehaltenen) Beziehung zwischen Sonja und Dong-Sik	Streit und Gewaltausbrüche: Young-Siks Wutausübung an Sonja Dong-Sik einem anderen Mitglied der Gangsterbande	Festigung der bereits vorhandenen Beziehungen: Etablierter Geschäftshandel: Prostitution, Diebstahl Young-Siks (zweite) (Braut-)Werbung um Sonja Dong-Siks Reue für Bruder-Familie-Heimat
6	Sonjas Überschreiten: Enthüllung der (geheimen) Aktion der Gangsterbande	Totaler Zusammenbruch der Gangsterbande und Tod von Young-Sik und Sonja	Entstehung eines neuen Ehepaars

### ***Zuzug eines Fremden in ein stabilisiertes Ökosystem***

Der Film beginnt mit der Ankunft des kleinen Bruders Dong-Sik in Seoul. Auf der Suche nach seinem großen Bruder, zu dem er keinen Kontakt mehr hat, kommt er vom Land (00:00:00–00:02:18). Schon in der ersten Einstellung bemüht sich der Film darum, den ersten „befremdlichen“ Eindruck der Großstadt zu vermitteln: Viele brummende Autos, Busse und Fahrräder im divergenten Verkehrs-/Straßenlärm, wobei die großstädtische Atmosphäre besonders durch das zentralperspektivisch aufgezeichnete Bild vor dem Namdaemun (kor. Großes Südtor), einem der historischen und symbolischen Stadttore der Hauptstadt Seoul skizziert wird. Gleich in der nächsten Einstellung folgt dann noch weiter die Skizze der Menschenmenge vor dem geografisch gegenüberstehenden Souler Hauptbahnhof: Vor dem akustischen Hintergrund der laut hupenden und schnaufenden Dampflokomotive spazieren Menschen die Straße auf und ab und stehen herum. Folglich tritt eine der Hauptfiguren Dong-Sik aus dieser Menschenmenge nah vor die Kamera hervor, wobei die Kamera prompt in seine subjektivierte Perspektive wechselt, sodass gezeigt wird, dass sein Blick auf einen Diebstahl auf der Straße gerichtet ist. Und gleich im Anschluss wird er in eine Schlägerei verwickelt und sein Koffer wird gestohlen.

Die oben beschriebene erste Szene des Films zeigt ein „befremdliches und gefährliches“ Milieu der Großstadt, das sowohl durch die Hektik des Großstadtverkehrs als auch durch das blitzschnelle „undurchschaubare“ kriminelle Geschehen ausgedrückt wird. Dong-Siks Ankunft in Seoul wird dabei wie ein „gewaltsames“ Zusammenstoßen der beiden aktiven und reaktiven Kräfte in der „Räuber-Beute-Beziehung“ realisiert, das sich zwischen einem Fremdling aus der Provinz und den *bereits* Angepassten bzw. Etablierten an die großstädtische Umgebung ereignet. Dong-Sik ist dabei eine hilflose Beute in einer ökologischen Nahrungskette, die sich in der Stufenfolge im voneinander abhängigen Verhältnis der Provinz zur Hauptstadt einerseits und des neu *Zugezogenen* zum bereits Etablierten bzw. dem längst Ansässigen andererseits entwickelt.

Dramaturgisch hat die Figur Dong-Sik vor diesem Hintergrund zwei Funktionen: erstens, als neu zugezogener Fremder an einem bestimmten Ort bzw. in einer bereits bestehenden Gemeinschaft, der das (Zusammen-)Leben der Einheimischen und der Etablierten beeinflusst und neu aktualisieren lässt; zweitens, als Neuling, der sich selbst in einer neuen Umgebung verwandelt und *wächst*, indem er sich unterscheidet, angleicht, übertrifft und sogar selbstständig auf eine „bessere“ Zukunft hin trennt. In einem solchen – aktiven und reaktiven – Umgang mit den vorhandenen und sogar neu geschlossenen sozialen Beziehungen wird Dong-Sik in einem dynamischen Prozess figuriert, wobei sich seine transformierende Figuration konkret im vielfältigen Verhältnis mal zu seinem großen Bruder Young-Sik, mal zu Sonja und mal zu Juri realisiert.

Die jeweilige Beziehung figuriert folglich den unterschiedlichen Sinn: Die „schwermütige“ Beziehung mit Young-Sik wird konsequent im Zusammenspiel mit dem „zurückfallenden und zurückgehenden“ melancholischen Pathos ausgedrückt, wobei es immer wieder um vergangene (verlorene bzw. zurückgelassene) Werte wie Land, Heimat und Familie geht. Die „fesselnde“ Beziehung mit Sonja wird dagegen als „Verhängnis und Beklemmnis“ figuriert, das konkret durch die aktuell „beunruhigende und erdrückende“ Stimmung im Raum vermittelt wird; die „sich anbahnende“ Beziehung mit Juri figuriert sich als eine Schritt für Schritt realisierte zukunftsorientierte Bewegung, die sich vom „trägen“ (Alltags-)Zustand über das „schwankende“ innerliche Abkehren von der zugehörigen Umgebung bis zur Erweckung der schwungvollen Lebensgeister in Richtung Zukunft entwickelt.

## **Überqueren eines stabilen Ökosystems – „Kraftprotz“ als Ausdruck des Bedrohlichen**

Ein üppig geformter weiblicher Körper in einem hüft- und busenbetonenden engen Kleid und mit für asiatische Verhältnisse ungewöhnlich großen Gesten (wie z. B. Schulter hochheben oder die Hände in die Seite oder in die Hüfte stemmen): Sonja posiert und bewegt sich den ganzen Film über in einer stark aufmerksamkeitsheischenden, gekünstelten Körperhaltung. Dennoch ist ihr Gesicht zu einer undurchdringlichen Maske (oft hinter einer Sonnenbrille) erstarrt. Ihr erster Auftritt (00:02:51–00:05:01) erfolgt zunächst nach dokumentarisch skizzierten Alltagsszenen auf der Straße um die amerikanische Militärbasis: Auf Englisch geschriebene Plakate und Schilder an den Häusern, vor ihnen vorbeischlendernde GIs, bettelnde koreanische Knaben und eine Oma, mit GIs kokettierende junge koreanische Frauen und ein Kauderwelsch aus Englisch und Koreanisch. Anschließend an diese dokumentarischen Filmausschnitte kommt Sonja in einem tief geschlitzten schwarzen Kleid ins Bild. In einem Zimmer kleidet sie Kaugummi-kauend einen GI an und lächelt ihn kokett an. Gleich in der nächsten Kameraeinstellung verabschiedet sie sich von ihm und stemmt sich mit dem Rücken gegen die Tür, wobei ihr kurviger weiblicher Körper vom Tageslicht angestrahlt sichtbar wird und das durch den Wind flatternde schwarze Kleid auf sie aufmerksam macht. Mit Schwung schließt sie wieder die Tür und der Zuhälter folgt ihr ins Zimmer hinein. Die Kameraeinstellung ist nun wieder zentralperspektivisch im Innenraum ihres Zimmers: Sie summt, schaltet den Ventilator ein, durchquert das Zimmer, trinkt Wasser vor dem akustischen Hintergrund des rüttelnden Ventilator-Geräusches und zieht sich aus.

Dann wechselt die Kamera ihre Perspektive. Sie nähert sie aus der Perspektive des Zuhälters an, als ob er gierig nach ihr „greifen“ wolle. Mitten im kurzen Wortwechsel über die von ihrem Kunden gespitzelte Information, der zunächst im Schuss und Gegenschuss sichtbar wird, fallen die beiden zusammen auf das Bett. In einer nahen Kameraeinstellung ist nun Sonjas Gesicht zu beobachten: Ihre Mimik verwandelt sich innerhalb kurzer Zeit von Verblüffung über Abneigung bis hin zum Verspotten und sogar der Gefühlskälte, indem sie sich Stück für Stück analog zu ihrer Mimik mit eigener Kraft gegen seinen Gewaltakt wehrt, seinen Rücken mit einem Flaschenöffner sticht und ihn gewaltsam von sich schiebt.

Sonja figuriert in diesem Film konsequent als ein Mensch, der „nicht gebunden“ und sogar „nicht beherrscht und behindert“ agiert. Sie funktioniert dabei immer wieder wie eine „unregelmäßige“ (Teil-)Bewegung innerhalb der zugehörigen Gemeinschaft: Sie fügt sich nicht fest in die Gemeinschaftsbildung ein und ist auch nicht an moralische Normen der zugehörigen Gemeinschaft gebunden. Das einzige Orientierungsprinzip ihrer Handlungen

ist ein „aktiv-freies“ (Über-)Leben in der aktuell vorhandenen Situation. Sie passt sich der gegebenen Umgebung an, um sich selbst erhalten zu können. Sie wandelt sich aktiv und geht spontan multiple (Paar-)Bindungen ein, aber ohne Verbindlichkeit. Dadurch gilt sie überhaupt als eine Mutation des einheimischen Frauentypus im koreanischen Kino, die sich leicht auf die amerikanische Femme-Fatale-Figur im Film Noir zurückführen lässt. Übererotisierte weibliche Attraktivität, ihre manipulative Fähigkeit, der selbstbestimmte Umgang mit ihren Partnern und der Widerspruch zwischen Erscheinung und Wesen sind in diesem Zusammenhang immer wieder in Sonjas Figur realisiert, die sich konkret an die Umgebung der amerikanischen Militärbasis, also das „umgewälzte“ und zugleich „befremdliche“ Ökosystem in Süd-Korea anpasst. Vor diesem Hintergrund wird Sonja durchgehend wie eine „aktive“ Kraft(-Bewegung) ausgedrückt, die unmittelbar auf das vorhandene gemeinschaftliche Zusammenleben und die Beziehungsformen einwirkt (siehe Tabelle 2). Sie agiert konsequent als Einzelgängerin, die die „ruhige“ Umgebung durch-/überquert, den „vorläufig-stabilen“ Zustand (der Gemeinschaft) sich zum „unerträglichen, Beklemmnis“ wandeln lässt und die im Moment bestehende Gemeinschaft und soziale Bindungen aufteilen lässt. Ihre Handlungen, die konsequent wie ein Querschuss wirken, bringen die Gemeinschaft immer wieder aus dem Gleichgewicht.

**Tabelle 2. (Auf-)Teilungen der Bindungen durch den Sonjas Querschuss**

<b>Sonjas Überqueren:</b> Aktive Einwirkung	<b>(Ab-)Spaltungen:</b> Reaktives Entgegenwirken	<b>Handlungsraum:</b> Ereignisse	<b>Affektdramaturgie</b>
Geheimes Date mit Young-Sik (0:05:01–0:09:05)	zwischen Gangsterbande und Young-Sik	Amüsieren auf der Wiese	Vom Drosseln zur heiteren Stimmung (mit Lachen und leichtem Stöhnen)
2. Date mit Young-Sik und erste Begegnung mit Dong-Sik  0:09:05–0:12:34; 0:17:52–0:19:29	zwischen sich selbst und (Frauen/Prostituierten-)Gemeinschaft zwischen zwei Brüdern	Spazieren vom Siedlungsort (der Wohngemeinschaft) über das verwüstete Gebiet an den See (Sex im Boot)	Schwingungen und Schaukeln im Platschen: Ungewiss in der Schwebe
3. (Liebes-)Affäre mit Dong-Sik  0:22:51–0:26:54; 0:33:24–0:35:26	zwischen sich selbst und Gemeinschaft zwischen zwei Brüdern	Sex im Zimmer	Steigende Anspannung und Aufregung durch Rhythmus von Schwingen, ruckartigen (Hüft-)Bewegungen und Vibration
4. Geheimes Date mit Dong-Sik  0:37:45–0:46:51	zwischen sich selbst und Gemeinschaft zwischen sich selbst und Young-Sik zwischen den Brüdern	(langes) Autofahren, Schlendern am Ufer	Beklemmung: Verschmachten in der Hitze und vor Durst
5. Streit und Zusammenstoßen  0:46:51–0:50:27; 0:51:53–0:52:48; 0:54:17–0:55:18; 1:03:27–1:05:26	zwischen „allen“ Männern (GIs, Young-Sik, Dong-Sik und Zuhälter, Gangsterbande)	Vom Auto über die Straße zum Zimmer Vom Zimmer über die Straße zu Dong-Sik am Fluss	Wiederholte Wendungen durch Impulse – Ruckartiger Anstoß und (gewaltige) Erregung
6. Verfolgungsjagd und Tod  0:56:40–1:25:16	zwischen sich selbst und den zwei Brüdern sowie auch der (Um-)Welt	(Staub aufwirbelnde und brausende) Autoverfolgung auf der Landstraße und (schlammbeschmierter Überlebens-)Kampf im Moor	(An-)Spannung, Schauer und Grauen (im starken Stöhnen und Platschen im Schlamm)

Exemplarisch zu erfahren ist die Abspaltung der Gemeinschaft bei der Szene der Weitergabe der von Sonja erspitzelten Informationen jeweils an die anderen Mitglieder der Gangsterbande, wobei Sonja Young-Sik von seiner Gruppe absondert (00:05:01–00:09:05). Im Kontrast der Stück für Stück zusammenmontierten Aufforderungsszene zur Ansammlung der unterschiedlich hervortretenden Gangstermitglieder, die von einem zum anderen wie ein Staffellauf erfolgt, ist aber im nächsten Bild der alleinige Spaziergang von Sonja in mehreren Einstellungen zu sehen, die die Straße überquert und sich dabei in den Hüften wiegt.

Unterwegs wird sie von einem entgegenkommenden Gangstermitglied gefragt, wo Young-Sik sei, aber sie trippelt weiter durch die verwüstete Landschaft ohne klare Antwort. Aber gleich ist der sich mit der Zeitung zudeckende, auf der Wiese liegende Young-Sik im Bild zu sehen. Sie entreißt ihm rasch die Zeitung. Das Gesicht Young-Siks, aus dem Schlaf gerissen, und das kokette Lächeln Sonjas in einer „verschleierte[n], verschwommenen“ Großaufnahme werden im Schuss und Gegenschuss gezeigt, sodass sein „bewundernder“ Blick auf die „entzückende“ Erscheinung von Sonja ausgedrückt wird. Sie küssen sich und lachen zusammen. Ihr gemeinsames „heiteres“ Amüsement wird jedoch abgebrochen, als die abrupte Wendung im Gesprächsthema inmitten ihrer Liebelei hineinkommt: Er erzählt über seine Familie – besonders von seinem Bruder Dong-Sik – und äußert wegen seines kriminellen Berufs Selbstvorwürfe. Daraufhin wendet sich ihr Körper deutlich von ihm ab, sein Körper dagegen ist noch auf ihre Rückseite gerichtet. Vor der Kamera ist dann Sonjas „undurchschaubare aber doch hinterhältige“ Mimik zu sehen, die ihm den Rücken zuwendet. Figurativ wird insgesamt dabei zur Schau gestellt, dass er nicht bemerkt, was überhaupt in ihrer Beziehung bzw. hinter seinem Rücken vor sich geht. Ihr hinterhältiger Charakter wird immer wieder im Kontrast ihres Alleingangs zu einem „engen, festen“ Zusammenhalt ihrer (zugehörigen) Gemeinschaft und Beziehungen figuriert, wobei Sonjas Bewegung immer wieder mit ihren gemeinsam-kollektiven Bewegungsformen und -vektoren nicht übereinstimmt und sie in mehrere aufteilt.

### **V.3.2.2. Hitze und Schwüle: Sexuelle Erregung und Unerträglichkeit**

Das Bild der „Hitze und Schwüle“ vermittelt uns einerseits die „erotisierende“ Stimmung und andererseits das Gefühl vom Verstoß gegen die Moral. Und es ist besonders anhand der Choreographie von Sonja aufzuzeigen: Lediglich der Gang von Sonja wird oft in einer langen Einstellung gezeigt – sie geht mit großer Hüftbewegung, wischt sich den Schweiß von der Stirn ab, Staub wirbelt in der Luft auf und Zikaden zirpen. Und sie geht zu heimlichen Liebschaften und Betrügereien. Die Einstellungen, in denen sie sich bewegt, schaffen negative Gefühle wie Erregung, Anspannung und Unerträglichkeit, was letztendlich dazu führt, dass Sonja moralisch als „schlecht und falsch“ beurteilt wird.

### ***Erotisieren: Ausbreitende Schwingungen und wachsende Anspannung***

Der Ventilator surrt, Zikaden zirpen, Sonja trinkt Wasser. Das mit Hitze assoziierte Geräusch schallt im Bildraum. Sie geht mit Young-Sik am See schwimmen (0:17:52–0:19:29) und nähert sich Dong-Sik im Zimmer (0:22:51–0:26:54). Platschend bewegen sie sich im Wasser, auf der Wiese küssen sie sich und sie schwimmen rasch aufs Wasser hinaus zum Boot. Ihre gemeinsamen Bewegungen gehen parallel mit dem lauten Geräusch des Wassers einher, das sich wiederholt mit der erotischen Vorstellung verknüpfen lässt. Besonders, wenn die Kameraeinstellung weit erstreckt aufgestellt wird, ist es das auf dem Wasser schaukelnde Boot in der Mitte des Bildes, dessen Schwingungen sich an der Wasseroberfläche ausbreiten. Die „erotische“ Stimmung in der intimen Zwischenbeziehung wird in diesem Zusammenhang konkret durch sich wellenförmig ausbreitende Schwingungen ausgedrückt, die im akustischen Zusammenspiel mit der sinnlichen Erregung realisiert werden.

Erhöhter sexueller Anreiz wird weiterhin durch in gesteigerter Spannung realisierte Schwingungen ausgedrückt, was besonders in der Szene der heimlichen Vereinigung zwischen Sonja und Dong-Sik zu erfahren ist. Sie wird durch Parallelmontage realisiert, die drei „atemberaubende“ Handlungen verknüpft: erstens die heimliche Affäre von Sonja und Dong-Sik im Sonjas Zimmer, zweitens die gemeinsame Schmuggelaktion der gesamten männlichen und weiblichen Mitglieder der Gangsterbande beim Warenlager der US-Armee, drittens die stark schwingenden weiblichen Körper auf der Tanzbühne. Durch das in die Höhe geschraubte Zusammenspiel der drei Handlungen in einem gemeinsamen Zeitverlauf kulminieren Erregung und Anspannung.

An einem Partyabend tanzen GIs und einheimischen Frauen (inklusive der weiblichen Gangstermitglieder) in einer Halle und schauen gemeinsam den schwungvollen Tanznummern der koreanischen Tänzerinnen auf der Bühne zu. Während dieser Aufführung führen die Männer Waren aus und locken die Frauen die Militär-Polizei in einen Hinterhalt. Sonjas verlockende Bewegung auf Dong-Sik entwickelt sich in diesem Zusammenhang Schritt für Schritt parallel mit den Tanznummern auf der Bühne einerseits und der wachsenden Spannung in einem akustisch (nach außen hin) durchdringenden (Lager-)Raum andererseits. Darüber hinaus schwebt die Kamera in einer nahen Einstellung langsam über die tanzenden weiblichen Körper auf der Bühne – die schnellen ruckartigen Hüftbewegungen des Mambo und die kurvenreich schwingende, vibrierende Körperbewegung in einem Solotanz. Im Bildraum herrscht somit atemlose Spannung, die im Lauf der Zeit rhythmisch wächst. Die Erregung des Geschlechtstriebes von Dong-Sik

geht nun mit dem engen affektdramaturgischen Zusammenspiel einher, das sich über die ausbreitenden Schwingungen und wachsenden Spannungen realisiert.

### ***Unerträglichkeit und Erschütterung: Das kalte Grausen im Morast***

Neben der erotischen Stimmung vermitteln die Bilder von Hitze und Schwüle noch das Gefühl der Unerträglichkeit, das die aktuelle „ausweglose, verfängliche“ Situation zur moralischen Wertung beiträgt. Dramaturgisch überschreitet Sonja die moralische Grenze, indem sie zum heimlichen Date mit Dong-Sik ausgeht (0:35:26–0:46:51) und die gemeinschaftliche Schmuggelaktion verrät (0:56:40–01:05:26). Die beiden Handlungen werden durch Parallelmontage realisiert, die einerseits durch sich nach und nach steigernde Spannungen in der „berauschenden“ Verfolgungsjagd und andererseits durch die „unangenehmen, unerträglichen“, treibenden Affekte im Bildraum ausgedrückt wird.

Der „anstrengende“ Weg der Verfolgung von Young-Sik realisiert sich zunächst vor dem akustischen Hintergrund der laut zirpenden Zikaden. Im Bild rennen die Kinder vorbei und ihre Geräusche, wenn sie platschend ins Wasser springen, sind noch zu hören. Der schwüle Sommernachmittag, an dem die Hitze über der Landschaft schwebt, wird konkret durch die das Sonnenlicht reflektierende dicke Schweißtropfen im Gesicht und den in Schweiß gebadeten nassen Körper von Young-Siks Figur vermittelt, wobei die extrem feuchte Wärme und Hitze akustisch durch sein „gluckerndes“ Trinken im Kiosk zugespitzt erfahrbar gemacht wird. Die nach und nach filmästhetisch vermittelten unerträglichen Gefühle von quälendem Durst nach Wasser, von erstickender Hitze und Schwüle ruft den „unstillbaren“ Drang in den Zuschauern hervor, Ärger über die „(moralisch) abscheuliche“ Beziehung zwischen Sonja und Dong-Sik zu fühlen. Die „kochende“ Wut von Young-Sik wird dann folglich in einer Schlägerei zur Schau gestellt, die aus der bislang angesammelten Spannung explodiert.

Die weit die auszuhaltende Grenze überschreitende Bewegung ist weiterhin noch in der Szene des letzten „aufwühlenden“ Kampfes zwischen Young-Sik und Sonja im Morast zu erfahren. Eine „unheimliche“ Stimmung im Dunst, der über das sumpfige Gelände schwebt, trägt zum Ausdruck der „ausweglosen“ Situation bei. Ein schwer verwundeter Young-Sik erwürgt Sonja und versucht, sie wiederholt mit einem Messer zu erstechen. Ein Grauen erregender Anblick ist konkret im wiederholten ruckartigen Akt des Fangen-Ausweichens zwischen dem zornigem Young-Sik und der hilflosen Sonja ausgedrückt. Young-Sik läuft Sonja nach und stürzt. Sie stolpert, fällt hin und kriecht rückwärts auf dem matschigen Sumpfboden herum. Schlamm als ein Inbegriff von Schmutz und Dreck wird immer wieder an ihren Körper aufgespritzt, angeschmiert und angeklebt. Vor dem sporadisch untermalten

akustischen Hintergrund von plumpsenden und platschenden Geräuschen ist noch Sonjas Stöhnen deutlich zu hören, wobei ihr Gesicht in der Großaufnahme verschmutzt und grässlich entstellt gezeigt wird. Abscheu und Ekel treten inmitten dieses entsetzlichen Bildes des Grauens hervor, indem die Kälte und das Frösteln sinnlich-qualitativ durch die synästhetischen Bilder, wie die (matschige, dunstige, platschende) Flüssigkeit und das metallisch schimmernde (scharf klingende) Messer, wahrgenommen werden.

### **V.3.2.3. Die automatisierten Regulierungsprozesse der Vergemeinschaftung: Scham und Schande**

In jeder intimen Beziehungsszene von Sonja und Young-Sik läuft das Gespräch – immer von seiner Seite aus – nach dem gleichen Muster ab: Liebeserklärung, Selbstvorwürfe/Schamgefühl, Zukunftsplan und Anflehen Sonja um den Wechsel des Lebensstils (Berufs). Bruder, Mutter, Heirat, Familie, Heimat, Land sind immer die Themen seines Interesses, denen Sonja aber dabei immer wieder (figurativ!) den Rücken zuwendet. Ihre intimen Beziehungsszenen werden jedes Mal von Young-Sik gebremst, wobei das gedrosselte Tempo in ihrem „rasch vorübergehenden“ Beziehungsprozess immer wieder mit seiner „bodenständigen, selbstreflexiven“ Scham und Schande einhergeht. Seine Bewegung läuft immer wieder dahin, sich anzusiedeln, sesshaft werden und zur Ruhe zu kommen. Dagegen läuft Sonja konsequent „quer“, verläuft „fluchtartig“ und handelt „impulsiv“. Durch diese dissonanten Kontrastbilder werden wiederholt Gefühle vermittelt, als ob er sie nur besitzergreifend aufhält und sie ihrer Bewegungsfreiheit im Raum beraubt.

Im Kontrast zur Liebesbeziehung zwischen Young-Sik und Sonja entwickelt sich die Beziehung zwischen Juri und Dong-Sik subtil, indem Juri langsam auf Dong-Sik zukommt (siehe Tabelle 3). Ihre Beziehung wird meistens „sesshaft“, d. h. an einem festen (Sitz-)Platz z. B. am Ufer oder auf der Bank realisiert. Ihre anfängliche, zurückhaltende Haltung wird erst durch den körperlichen Abstand zwischen ihnen markiert, wobei Juri zunächst um ihn herumläuft und erst nach einem zeitlichen Abstand langsam an ihn herankommt. Ihr Körper richtet sich auf ihn, aber Dong-Sik wendet seinen Kopf, seinen Blick zur anderen Seite, in die Ferne. Sie signalisiert ihm auf subtile Weise ihre Zuneigung. Je näher sie auf ihn zugeht, umso mehr kommen sie zu Gesprächsthemen wie Familie, Mutter, Heimat und Land. Zudem äußern sich Scham und Schande klar in ihrem Dialog, den sie zurückhaltend mit ihm führt.

**Tabelle 3. Anbahnung der Beziehung zwischen Juri und Dong-Sik**

<b>Bindungsprozess zwischen Juri und Dong-Sik:</b> Juri Zukommen auf Dong-Sik	<b>Gesprächsthema:</b> Im reflexiven Verhältnis zur Moral	<b>Juri Zukommen auf Dong-Sik:</b> Subtiler Ausdruck ihrer Zuneigung	<b>Dominante Emotionen</b>
Herankommen 0:16:36–0:17:52 Kategorie 1	ihr Leben als „Yankee Whores“	„What do you think of me?“ in der Nahaufnahme	Scham und Schande: „I suppose, why would you even care about us Yankee Whores?“
2. Annäherung 0:19:29–0:22:51 Kategorie 2	Familienfoto & -geschichte und Heiraten	„Dong-Sik, would you marry me?“ in der Nahaufnahme	Scham und Schande: „Who would marry me?“
3. Angleichung 0:50:27–0:51:53 Kategorie 2	Dong-Sik: „I'm a disgrace.“ Seine Planung einer Rückkehr in die Heimat aufs Land	„Dong-Sik, do you think a girl like me could live in the country?“ in der Nahaufnahme	Bedauern und Mitleid
4. Paar-Werden 1:25:16 bis zum Ende Kategorie 5	Gemeinsame Heimkehr: Fahren nach Hause (aufs Land)	Freudiges Zustimmen, Anlächeln in der Nahaufnahme	Hoffnungsvolle Aufbruchsstimmung: Holpern und rüttelnd fahren

Anders als die Szenen von Sonjas Paarbeziehungen jeweils mit Young-Sik und Dong-Sik, die wie die Kategorie 3 (Provisorische Trennung) und Kategorie 4 (Prozess der Wiedervereinigung) wirksam sind, haben Juri und Dong-Sik weder eine provisorische Trennung noch einen Prozess der Wiedervereinigung. Dagegen wirkt die Szene der Schmuggelaktion, die circa 30 Minuten dauert, trotz der Auslassung ihrer Existenz im Bild letztendlich wie eine „erschütternde“ Trennung sowie auch als ein „todgefährlicher“ Wiedervereinigungsprozess von Juri und Dong-Sik. Dieser affektdramaturgische Effekt bringt Juri und Dong-Sik zu einem glücklichen Paar am Ende des Films zusammen, der uns das Gefühl vermittelt, die Unstimmigkeit des Paares zur Gemeinschaft/Gesellschaft und Konflikte der bislang vorhandenen sozialen Beziehungen gelöst und beseitigt zu haben.

In einer Einstellung sitzen sie nebeneinander im holpernd fahrenden Bus. Mit den rüttelnden (Fahr-)Bewegungen rücken sie immer näher zusammen. Ihre freudestrahlenden Gesichter richten sich gemeinsam in eine (Bewegungs-/Fahr-)Richtung, sie blicken gemeinsam nach vorne, also in die Heimat, aufs Land. Vor dem schwungvollen musikalischen Hintergrund wird ihre glückliche Rückkehr nach Hause wie die wiedererweckten Lebensgeister ausgedrückt, die sie figurativ die Lebensbahn von neuem „wachgerüttelt“ antreten lassen. Ihre gemeinsame holprige Fahrt realisiert sich wie ein neuer „aufgesprungener“ Spross aus

dem „höllischen“ Boden, der die tödlichen Gefahren überlebt. Ein Optimismus, der sich lebensbejahend re-orientiert: weg vom parasitären Leben, zurück zu den Wurzeln, einerlei, was noch auf sie zukommen sollte.

## VI. Ergebnisse des Vergleichs: Kultur- und geschichtsspezifische Neugestaltung des Gemeinsamen in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK

„Werte legte erst der Mensch in die Dinge, sich zu erhalten, – er schuf erst den Dingen Sinn, einen Menschen Sinn! [...] Schätzen ist Schaffen. [...] Durch das Schätzen erst gibt es Wert: und ohne das Schätzen wäre die Nuss des Daseins hohl. Hört es, ihr Schaffenden! Wandel der Werte – das ist Wandel der Schaffenden.“<sup>402</sup>

Friedrich Nietzsche

Im vorliegenden Kapitel werden die jeweiligen fünf kultur- und geschichtsspezifischen Patterns der (Re-/Neu-)Gestaltung des Gemeinsamen in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK dargestellt und einander gegenübergestellt. Sie entsprechen den kultur- und geschichtsspezifisch modifizierten Standardszenen des Liebesfilmgenres, in denen es sich um die unterschiedlichen Dimensionen des Wir-Werdens handelt. Das Paar-Werden als das kleine Wir-Werden (VI.1) und das Paar-Werden im Rahmen des großen Wir-Werdens in der Gemeinschaft/Gesellschaft (VI.2): Diese zwei Bindungsebenen zeigen die kultur- und geschichtsspezifischen Gestaltungsformen des Gemeinsamen, die sich zum einen als der kultur-/geschichtsspezifische (Gemein-)Sinn von der „*liebenswert*“ *Frau* (VI.1.1.) und der „*glücklichen*“ *Liebenden* (VI.1.2.) und zum anderen als der kultur-/geschichtsspezifische (Gemein-)Sinn vom *eigenen Wir* (VI.2.) realisieren.

Der (Gemein-)Sinn des eigenen Wir wird vor allem in den spezifischen Verhältnissen des Liebespaars oder der einzelnen Individuen zum Gemeinsamen entwickelt. Diese Verhältnisse werden in einzelnen Liebesfilmen so konstruiert, dass der Prozess der Wir-Bildung, also der (Re-/Neu-)Gestaltungsprozess des Gemeinsamen kultur- und geschichtsspezifisch konkretisiert werden kann. Und dieser Prozess wird konkret als Dissonanz des „aktuellen“ Gemeinsamen (VI.2.1.), die Koordinierung für das „bestimmte“ Gemeinsame (VI.2.2.) und Vergegenwärtigung des „erneut aktualisierten“ Gemeinsamen (VI.2.3.) etappenweise beschrieben. So wird weiterhin im Folgenden verglichen, mit welcher kultur- und geschichtsspezifischen Affektpoetik das Gemeinsame in den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK

---

<sup>402</sup> Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. München: C.H.Beck, 2016 (Org. 1883), S. 60.

re-/neuorganisiert wurde. Und daraus wird die kultur- und geschichtsspezifische Gestaltungslogik des (Gemein-)Sinns des eigenen Wir herauskristallisiert.

Zum Schluss wird das Hervorrufen des positiven Selbstwertgefühls als die besondere Spezifik der Wir-Gestaltung in Liebesfilmen der Jahre 1950–1961 in der BRD und ROK dargestellt. (VI.3) Die „stolzen“ Wir-Gefühle werden in beiden Ländern zugleich in eigenen Liebesfilmen gefunden, in denen das quasi erhöhte Selbstwertgefühl erfahrbar gemacht wird. Diese spezifischen Affektpoetiken der Aufmunterung werden weiterhin gegenübergestellt, um zu zeigen, dass sie beträchtlich nach dem Prinzip des gemeinsam imaginierten und idealistisch ausgerichteten eigenen (Gemein-)Sinn des Wir unterschiedlich bearbeitet werden. So werden die kultur- und geschichtsspezifischen Affektpoetiken für die Wir-Gefühle identifiziert, die affektdramaturgisch auf das Selbstwertgefühl der einzelnen Zuschauer(-körper) positiv wirken und das erhöhte und verstärkte Selbstbewusstsein als Wir herstellen.

## **VI.1. Das Paar-Werden als das kleine Wir-Werden**

### **VI.1.1. Man trifft Frau: Ausdruck eines *liebenswert* Frauenbildes**

**BRD:** Die Unschuldige

**ROK:** Die Beständige

Meistens beginnt die Liebesgeschichte mit der ersten Begegnung. Sie wird oft im Schuss und Gegenschuss realisiert, in denen die zwei fremden Menschen gleichzeitig einander anblicken oder eine/r von ihnen allein das Gegenüber anblickt. Dieser blitzartige, magnetische Moment der Verbindung wird in jedem einzelnen Liebesfilm betont, sodass die sich folglich entwickelnde Liebesbeziehung plausibel erscheint. So werden die „besonders“ attraktiven Bilder der einzelnen Liebenden in den Mittelpunkt gestellt, die als *liebenswert* und *liebenswürdig* wahrzunehmen sind.

In den westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilmen aus den Jahren 1950–1961 wird die Attraktivität der ProtagonistInnen zunächst durch das Bild der äußerlichen Schönheit der Frauen und die gesellschaftlich und wirtschaftlich höhere Position der Männer (als Kaiser, Adliger, hoher Beamter, Geschäftsmann, Professor, GI) gezeigt, die sich vor allem durch Bildkomposition und Kameraperspektive abzeichnet. Musikalisch untermalt und hell beleuchtet wird der erste Blickempfang der Protagonistin vom männlichen Protagonisten im Schuss und Gegenschuss in die Szene gesetzt, in der das „ausstrahlend“ wirkende weibliche Gesicht in der Großaufnahme, ihre betonte Körperhaltung, -bewegung und Stimme und der entsprechend straff zugewandte männliche Blick, der identisch mit der spezifischen – hinauf- oder herabschauenden – (Kamera-)Perspektive die Frau sieht, zusammen dem

„unerklärlich bezaubernden“ Bindungsmoment beider Menschen ausgedrückt wird. So spielte der schauspielerische Wert der weiblichen Filmstars wie Romy Schneider, Hildegard Knef und Gertrud Kückelmann in der BRD und Eun-Hee Choi und Jeoung-Rim Kim in ROK eine große Rolle, zum Ausdruck der starken Anziehungskraft der Figur im Bild beizutragen.

Was ich an dieser Stelle hervorheben möchte, ist aber, dass die weibliche Attraktivität, also was die Frauenfiguren als *liebenswert* auszeichnet, nicht ausschließlich durch das strahlenähnlich und ausleuchtend entwickelte Bild der äußerlichen Schönheit der Schauspielerinnen realisiert wird. Das spezifische Bild der Schönheit entsteht erst im Lauf des ganzen Films im affektorientiert realisierten kinematografischen Erfahrungsprozess. Die kultur- und geschichtsspezifisch realisierten einzelnen Frauenfiguren werden aufgrund des seinerseits allgemeingültigen gemeinsamen Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungshorizonts ausgedrückt und weiterhin als weibliche Attraktivität wahrgenommen. Weibliche Attraktivität wird permanent durch die kultur- und geschichtsspezifischen Affektpoetiken der Liebesfilme ersonnen, aber auch korrigiert. Und die Zuschauer eignen sich diese an, indem sie sie durch die eigenen Gefühle selbst bewerten und verurteilen, aber auch gemeinsam im affektorientiert realisierten kinematografischen Werdensprozess neu erschaffen.

In der BRD ist die weibliche Attraktivität überwiegend als die Unschuldige realisiert, die als die kindliche Unbefangene und Natur-/Tierliebende (Sissi), die Nicht-Sündige (Die Sünderin) und die Reine und Ahnungslose (Die goldene Pest) konkretisiert wird. Die weiblichen Figuren werden in der heiteren, erhebenden, religiösen Stimmung – z. B. in der Jagdszene im Wald (Sissi),<sup>403</sup> im sukzessiven Aufwärtstrend des wiederholten affektdramaturgischen Ab und Auf im ganzen Film (Die Sünderin)<sup>404</sup> und in den schwungvollen Szenen des Bühnenauftritts und der Tanzparty (Die goldene Pest)<sup>405</sup> – gezeigt, sodass Zuschauer in der kinematografischen Kommunikation sich-erhebend und sich-befreiend erfahren könnten. Und diese sukzessiv erfahrenen heiteren Momente stimmen mit der sinnlich-qualitativ konkretisierten Erfahrung der weiblichen Schönheit überein, die den einzelnen Zuschauer(-körper) in der kinematografischen Kommunikation viel Elan erfahren lässt, als ob sie ihn impulsiv zu einer gewissen Vorwärtsbewegung antreiben würde.

In der ROK wird die weibliche Attraktivität dagegen im Bild der Beständigen realisiert, die

---

<sup>403</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.1.1. Das exklusive Beisammensein des Liebespaars sowie auch die Analyse im Kapitel V.1.1.2. Der Vorrang der „romantischen“ Liebe (Sissi – Natur – ungestüm) vor der arrangierten Heirat (Néné – Kultur – moderat).

<sup>404</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.1.2. Regelmäßig höher und tiefer werdender affektdramaturgischer Auf- und Abschwung: Affektorientiertes Umbewerten in der Bewegungsträgheit.

<sup>405</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.1.3. Das Liebespaar als Antikörper.

affektdramaturgisch beruhigend wirkt. Im Kontrast zu den qualvollen Szenen, in denen Byun Chun-Hyang gewaltsam niederstößt, oder dem erfolgreichen Aufstieg von Mong-Lyong, der sich aktiv vom Studierenden über das Amt des königlichen Beamten bis zum Leiter des Geheimdiensts in polizeilicher Operation entwickelt, realisiert sich das Bild von Chun-Hyang als etwas Widerstandsfähiges, also etwas, das gegen die „stoßenden“ und „aktiven“ (Außen-)Kräfte ruhig und konsequent standhält (Sung Chun-Hyang).<sup>406</sup> Als eine lebenswerte Gegenfigur zu „tanzenden“ Frau Oh, die aktiv mehrere Liebschaften verfolgt, wirkt Eun-Mi in *Madam Freiheit* eher ruhig und mild. Im Kontrast zu den lauten, hektischen und angespannten Tanzszenen von Frau Oh wird Eun-Mi konsequent in der ruhigen, ernsthaften und sanften Stimmung der Dating-Szenen im Park gezeigt. Die wiederholt in regelmäßigem Abstand zwischen den lauten Verwandlungsprozess von Frau Oh eingeschnittenen Szenen mit Eun-Mi erzeugen den beruhigenden Effekt.<sup>407</sup> Auch in *Die Blume der Hölle* wird die Nebenfigur Juri im Kontrast zu Sonja als lebenswerte Frau ausgedrückt. Zwischen dem angespannt realisierten Ablauf der multiplen Liebschaften von Sonja wirkt Juri eher zurückhaltend, verschämt und abwartend, da sie wiederholt in den Hintergrund der Einstellung gerückt wird und sich im kleinen Kreis, meistens nur in der Zweierbeziehung äußert.<sup>408</sup>

Sowohl in der BRD als auch in der ROK hat das Bild der lebenswerten Frau letztendlich eine gewisse Trostfunktion, die den einzelnen Zuschauer(-körper) affektdramaturgisch aufmuntert (BRD), aber auch entspannt (ROK). In der BRD wird das lebenswerte Frauenbild vielmehr durch ein aufheiterndes und expandierendes Auf realisiert, während es in der ROK eher durch beruhigende und abgebremste Momente zwischen Szenen der ständigen Hektik und Anspannung realisiert wird. So wird das lebenswerte, also positiv zu fühlende Frauenbild in beiden Ländern durch eine unterschiedliche Affektökonomie realisiert: als Ausbreitung einer besonderen Energie in der BRD, die einzigartig von einer Frau ausgestrahlt wird, und als Entspannung in der ROK, die notwendigerweise erst in Bezug auf die Mitwelt – insbesondere eine Frau zu den anderen Frauen kontrastierend – entsteht.

---

<sup>406</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.2.2.1. „Hartnäckiger“ Widerstand von Chun-Hyang gegen die „ungerechte“ Herrschaftsgewalt.

<sup>407</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.2.2. Abrupter Konjunkturwechsel: Auftreten des moralischen Urteils.

<sup>408</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.2.3. Automatisierte Regulierungsprozesse der Vergemeinschaftung: Scham und Schande.

**Tabelle 1 Ausdruck eines *liebenswürdigen* Frauenbildes**

	<b>BRD: Die Unschuldige</b>	<b>ROK: Die Beständige</b>
<b>Der populäre Liebesfilm</b>	Sissi: Naivität – kindlich unbefangen, natur-/tierlieb, ahnungslos	Chun-Hyang: widerstandsfähig, standhaft, erdulnd
<b>Der Skandalfilm</b>	Marina: Arglose Hingabe – nicht sündig/schuldig	Eun-Mi (im Kontrast zu Madam Oh): konstant ruhig und mild
<b>Der Liebesfilm mit GIs</b>	Franziska: Reinheit – ahnungslos, gutgläubig, treuherzig	Juri (im Kontrast zu Sonja): zurückhaltend, geduldig abwartend, schamhaft, verschämt
<b>Ausgedrückter (Gemein-)Sinn</b>	Die Unschuldige als das <i>liebenswürdige</i> Frauenbild	Die Geduldige als das <i>liebenswürdige</i> Frauenbild
<b>Affektpoetik für</b> das Bild der Attraktivität	Momente der Aufheiterung und Ausstrahlung	Beruhigende Momente im Kontrast zur konstant entwickelten Aufregung und Anspannung

### **VI.1.2. Anbahnung einer (Liebes-)Beziehung: Modellierung eines Bildes von *Glücklich-Liebenden***

**BRD:** Ähnlichkeiten – Affinität

**ROK:** Unterschiede – (Neu-)Gier

Die Anbahnung einer Liebesbeziehung wird überwiegend in der Szene des ersten Dates oder der Liebeserklärung (Kategorie 2) realisiert, wobei Hochstimmung herrscht. Es geht um das „glücklich und heiter“ gestimmte Bild des Kennenlernens von zwei Menschen, die aufeinander zugehen und in Lauf der Zeit Stück für Stück näher zusammenrücken. Dieses „positiv“ wahrzunehmende Affekturteil ergibt sich daraus, dass man die Szene als ein graduell steigendes *Auf* erfährt.

In der BRD wird der sich allmählich entwickelnde Annährungsprozess durch Ähnlichkeiten zwischen Mann und Frau in Szene gesetzt, die die gegenseitige Attraktion und die wachsende Bindungsintensität verhandeln. Je mehr die Ähnlichkeiten zwischen ihnen erfahrbar werden, umso intensiver wirken die Bilder der Liebenden. Besonders anschaulich wird das in der ersten Date-Szene in *Sissi*, in der Sissi und Franz-Joseph ihre identische Vorliebe für rote Rosen, Apfelstrudel und Reiten entdecken. In der rhythmischen Aufzählung der gemeinsamen Interessen im Ping-Pong-artigen Gespräch rücken die beiden Körper immer

näher und stärker zueinander.<sup>409</sup> Über ein Drittel des Films in *Die Sünderin* wird ausgedrückt, wie ähnlich sich die beiden Protagonisten eigentlich sind. In sich hin und her bewegendem Rückblenden werden die „vielfachen“ Vergangenheitsschichten von Marina in die Szene gesetzt, in der die Ähnlichkeit zwischen Marina und Alexander erfahrbar wird. Und sogar durch den Voice-over-Kommentar von Marina wird ausdrücklich auf den Punkt gebracht: Die beiden kommen ursprünglich aus guten Familien, aber sind jetzt nun gleichermaßen verfallen.<sup>410</sup> In *Die goldene Pest* sind Franziska und Richard als Jugendfreunde in jene Figurenkonstellation gebracht, die vor dem Auswandern seiner Familie in die USA bestand, als sie im gleichen (Heimat-)Ort aufgewachsen sind. Anders als *Sissi* und *Die Sünderin*, in denen die Anbahnung erst in der anfänglichen Beziehungsphase von zwei fremden Menschen realisiert wird, geht *Die goldene Pest* davon aus, dass die Affinität zwischen Franziska und Richard seit der Jugendzeit unveränderlich bis dato bestehen geblieben ist.<sup>411</sup>

Anders als in der BRD wird der Annäherungsprozess in der ROK vielmehr auf Unterschieden basierend realisiert. Nicht einfach nur der Geschlechtsunterschied, sondern auch die Klassen-/Schichten- und Kultur-/Herkunftsunterschiede werden zum Motor der Anbahnung einer Liebesbeziehung. In der anfänglichen Szene des Annäherungsprozesses in *Sung Chun-Hyang* sind die geschlechtlichen, klassischen und hierarchischen Unterschiede zwischen Chun-Hyang und Mong-Lyong mehrfach als Bilder von „unten und oben“, „schwingend und statisch“ sowie auch als „Gesehen-Werden und Sehen“ ausgedrückt.<sup>412</sup> In *Madam Freiheit* sind die Kulturunterschiede besonderes stark im Labyrinth der Paarbeziehungen ausgeprägt. Hierbei gehen die Unterschiede auf die traditionell-koreanische (= altmodische, familiale, rigide) und westlich-orientierte (= neue, moderne, schwingende, genuss- und konsumorientierte) Kultur zurück. Die audiovisuell ausgedrückte Attraktivität liegt schließlich in westlich-orientierten Kulturen, die insbesondere in der Szene der exklusiven Gesellschaftsammlung von (Ehe-)Frauen aus höheren Schichten zu erfahren ist.<sup>413</sup> Etwas Ähnliches gilt auch in *Die Blume der Hölle*. Die Unterschiede gehen im Grunde auf die koreanische (= einheimische, arme, ländliche) und amerikanische (= fremde, reiche, städtische) Kultur zurück. Die Brüder Dong-Sik und Young-Sik, die den ganzen Film über die koreanische Kultur verkörpern, liieren sich mit Sonja und Juri, den Prostituierten der GIs, die vergleichsweise

---

<sup>409</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.1.1.2. Beziehungsetappen des Paares durch Anhäufung von Gemeinsamkeiten.

<sup>410</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.1.1. Voice-over: Operation des intimen und geheimen (Mit-)Teilens.

<sup>411</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.1.3. Das Liebespaar als Antikörper.

<sup>412</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.2.1. Der flüchtige Glücksmoment im Annäherungsprozess zwischen den hierarchisch und geschlechtlich „Differierenden“.

<sup>413</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.2.1. Multiple Synchronizität moral-sittlicher Überschreitungen: Eine wuchernde Gesamtströmung der westlich-orientierten Kultur.

stark mit der amerikanischen Kultur verbunden sind.<sup>414</sup>

Die anfängliche Zuneigung in der Liebesbeziehung wird in den Jahren 1950–1961 in der ROK mit „(Neu-)Gier“ gleichgestellt, die dramaturgisch auf Genuss, Besitz und Erfüllung von Wünschen gerichtet ist.<sup>415</sup> Es geht um den Besitz der schönsten Frau eines Aristokraten in der Region (*Sung Chun-Hyang*), den Genuss der westlich-orientierten (Sozial-/Konsum-/Unterhaltungs-)Kultur (*Madam Freiheit*) und die Erfüllung von individuell-privaten Wünschen, etwas Neues und gar Unheimliches zu erleben (*Die Blume der Hölle*): Der Prozess der Anbahnung der Liebesbeziehung realisiert sich aber nicht in den „gegenseitigen“ Vektoren, die in der BRD überwiegend zu sehen sind, sondern nur noch als eine „einseitige“ Zuneigung, die mit dem Verlangen gleichgestellt wird, und zwar mit jemanden oder etwas „(hoch) schätzendes“ in Beziehung zu treten, es zu haben und zu erreichen. So wird die konkret in der Szene der Anbahnung der Paarbeziehung vermittelte Freude vielmehr als *Rausch* ausgedrückt, der auf Bewunderung und Begierde basiert und sich für die begrenzte Dauer intensiv steigert. Und deswegen realisieren die Bilder der Anbahnung der Liebesbeziehung sich in der ROK inmitten der glücklichen und heiteren Szenen vom (Dorf-)Fest (*Sung Chun-Hyang*), der Tanzveranstaltung (*Madam Freiheit*) und dem Showabend für GIs (*Die Blume der Hölle*), sodass diese Zuneigung von der privaten Person doch wie eine „kollektive“ Kulturströmung der Gemeinschaft/Gesellschaft erfahrbar gemacht wird.

In der BRD ist die anfängliche Liebesbeziehung, anders als in der ROK, als hermetische Abkapselung ausgedrückt, in der die Anspannung im Lauf der Zeit größer wird. Die Glücksmomente der Zweisamkeit entwickeln sich immer wieder in der Abgrenzung von der Gemeinschaft/Gesellschaft, z. B. im Wald (*Sissi*), im Ausland (*Die Sünderin*) und im Hinterzimmer und im Hügel (*Die goldene Pest*). Und die wiederholt mit Freude zu erfahrenden Bestätigungsmomente ihrer Ähnlichkeiten teilen das Gemeinsame nur für sich allein „zu zweit“ auf der privaten und intimen Ebene, das, wie Arendt den Liebenden in Bezug auf das Gemeinsame davor warnte,<sup>416</sup> kein Gemeinsames mit der Gemeinschaft/Gesellschaft, also der Mitwelt teilt.

---

<sup>414</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.2.1. Ökologisches Ungleichgewicht.

<sup>415</sup> Vgl. „The distinction between identification and desire relates to the distinction between sameness and difference: the heterosexual subject would identify with what is ‚like me‘ and desire what is ‚different from me‘.“ In: Sarah Ahmed: In the Name of Love. In: Dies.: The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh University Press 2004, S. 122–143. hier: S. 127.

<sup>416</sup> Vgl. Arendt: Against private circles. A. a. O. Eine noch ausführlichere Erklärung zum Gemeinsamen im Liebesdiskurs siehe das Kapitel II.1.1. Das moralische und politische Konzept der Liebe in der vorliegenden Arbeit.

**Tabelle 2 Modellierung eines *glücklichen* Bildes von Liebenden**

	<b>BRD: Ähnlichkeiten</b>	<b>ROK: Unterschiede</b>
<b>Der populäre Liebesfilm</b>	Gemeinsames Interesse, Vorliebe, Geschmack (Jagen, Natur, Reiten, rote Rosen, Apfelstrudel)	Geschlechts- und Klassenunterschied
<b>Der Skandalfilm</b>	Erfahrung einer ähnlichen Vergangenheit (Nazi, Krieg, soziale Erniedrigung nach dem Krieg)	Kulturunterschied (westlich vs. koreanisch; modern vs. traditionell)
<b>Der Liebesfilm mit GIs</b>	Gemeinsame Kindheit und Jugendzeit in der gleichen Heimat	Kulturunterschied (großstädtisch vs. provinziell; amerikanisch vs. südkoreanisch; modern vs. traditionell)
<b>Ausgedrückter (Gemein-)Sinn</b>	Affinität für das Bild der glücklichen Liebenden	(Neu-)Gier für das Bild der glücklichen Liebenden
<b>Affektpoetik für den glücklichen Zusammenhalt und positive Bindungsqualität</b>	Kontraktion und Verdichtung: Steigerung der Freude und Intensität in der hermetischen Abkapselung	Überstürzter Prozess und Rausch: Zustrom und Zufluss in eine bestimmte „(Neu-)Gier“ erweckende Richtung hin

## **VI.2. Das Paar-Werden im Rahmen des großen Wir-Werdens in der Gemeinschaft/Gesellschaft**

### **VI.2.1. Unstimmige Verhältnisse des Liebespaares: *Dissonanz*-Figur des Gemeinsamen**

**BRD:** Schicksalhafter Verhängnis

**ROK:** Konjunkturwechsel in der Gesamtströmung der Mitwelt

Die bislang „glücklich“ aufgebaute Paarbeziehung wird nun gekippt. Die affektdramaturgische Gesamtstimmung verändert sich abrupt vom Fröhlichen zum Unbehagen – u. a. Verblüffung, Verzweiflung, Ärger, Angst und Panik. Die unerwarteten Schicksalsschläge (BRD) und der Konjunkturwechsel der Gesamtströmung der Mitwelt (ROK) sind der dramaturgische Wendepunkt, der uns, den einzelnen Zuschauer(-körper), erfahren lässt, aus welchem Grund die Liebesbeziehung Probleme hat und vor allem, wie sich das Paar zusammen oder die einzelnen Individuen sich getrennt für ihr Zusammensein auf diese drastisch veränderte neue Situation einstellen, wie sie reagieren und gar handeln. Die Liebesbeziehung, die bislang in eine Richtung entwickelt wurde, geht nun in die Brüche. Und diese Brüche werden sinnlich-qualitativ in Szene gesetzt.

Der arrangierte Verlobungs- und Heiratsplan ihrer Schwester Néné mit Franz-Joseph wird „abrupt“ enthüllt (*Sissi*), die Krankheit von Alexander bricht „akut“ aus (*Die Sünderin*) und die Tante Johanna stirbt „unerwartet“ am Herzinfarkt, sodass die Kriminalität der ganzen Gemeinde rasch entlarvt wird (*Die goldene Pest*). Und diese plötzlich eintretenden Ereignisse werden zu Hauptproblemen ihrer Paarbeziehung; Das Problem liegt nicht in der Beziehung, also zwischen den Liebenden an sich, sondern im Draußen, also außerhalb des eigenen Einflusses und der Bestimmung/Entscheidung der betroffenen ProtagonistInnen. Es geht um ein schicksalhaftes Verhängnis, das der bislang glücklich entwickelten Paarbeziehung unerwartet „störend“ dazwischenkommt.

Die plötzlich und mit großer Intensität ergriffenen Momente – z. B. die „plötzlich ausbrechende“ Fluchtszene von Sissi (*Sissi*),<sup>417</sup> der „expansionsartige“ Ausgang von Marina für den Ausweg (*Die Sünderin*)<sup>418</sup> und die „stürmisch schleppende“ Hinführung Richards zum Tatort (*Die goldene Pest*)<sup>419</sup> – werden daher immer wieder wie eine „Explosion“ gezeigt, die uns das Gefühl vermittelt, als ob die bislang Stück für Stück positiv entwickelte Enge und Intensität der Paarbeziehung plötzlich auseinandergetrieben würden. Solche „krachend, expandierend und zentrifugal“ zu erfahrenen *Ausbruchsszenen* gehen eng mit dem abrupt „explodierenden“ Gefühlsausbruch einher, der uns erfahren lässt, dass die bislang gestiegene „positive“ Spannung und Dichte, also die Intimität und die Nähe der Liebesbeziehung in einem geschlossenen, hermetischen Raum *durch Außenkraft* platzt und *explodierend* zerbricht. So wird immer wieder explizit ausgedrückt: Das Beziehungsproblem geht nicht auf die Rechnung der Liebenden selbst, sondern begründet sich in dem schicksalhaften Verhängnis, dessen zerstörerische Macht sich der Kontrolle und der Verantwortung der einzelnen ProtagonistInnen entzieht.

Ähnlich wie in den westdeutschen Liebesfilmen beginnt der Beziehungskonflikt in den südkoreanischen auch nicht mit dem Streit und einem Missverständnis zwischen den Liebenden, sondern vielmehr mit dem kompletten Stimmungs- und Konstellationswechsel in ihrer Umwelt. Der Beamtenwechsel in der Region (*Sung Chun-Hyang*), die Trendwende in der Geselligkeit und den Geschäften (*Madam Freiheit*) und der Einzug des Fremden/Neulings in die Gangstergruppe (*Die Blume der Hölle*) setzen einen dramaturgischen Einschnitt, der

---

<sup>417</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.1.1.2. Beziehungsetappen des Paares durch Anhäufung von Gemeinsamkeiten, insbesondere ABE 3. 3. Zwiespalt der Annäherungsbewegung.

<sup>418</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.1.2. Regelmäßig höher und tiefer werdender affekt-dramaturgischer Auf- und Abschwung: Affektorientiertes Umbewerten in der Bewegungsverträglichkeit, insbesondere ABE 1: Abrupter Ausbruch der Krankheit.

<sup>419</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.1.2. Vermehrung und Ausbreitung der Viren: Verfall der moralischen Werte.

die bislang sukzessiv im Rausch des Glücksgefühls und der Neugier aufgebauten Beziehungsformen zerbricht. Affektdramaturgisch ermöglicht dieser abrupte Stimmungs- und Konstellationswechsel, die entsprechend Schritt für Schritt veränderte Sozialität ihrer Umwelt und ihrer Mitmenschen auf einmal *distanzierend* anzuschauen und schließlich nachzusinnen, ob die bislang in einem Atemzug entwickelte „exzentrische“ Liebesbeziehung – d. i. mit dem Klassenunterschied (*Sung Chun-Hyang*), dem mehrfachen außerehelichen Partnerwechsel (*Madam Freiheit*) und dem kriminellen Geschäft mit GlS (*Die Blume der Hölle*) – moralisch in Ordnung ist.

Durch den abrupten Stimmungs- und Konstellationswechsel treten die „aktuelle“ Lage der gesellschaftlich nicht anerkannten Liebesbeziehung (*Sung Chun-Hyang*), der „aktuelle“ Zustand in der Familie von Frau Oh, wo die Rolle als Mutter und (Ehe-/Haus-)Frau vernachlässigt wird (*Madam Freiheit*) sowie auch die „aktuelle“ Operierbarkeit eines kriminellen Netzwerkes, wo Sonja allein quer läuft (*Die Blume der Hölle*), vielmehr in den Vordergrund. Und die aktuell veränderte Situation wird pointiert in einer Szene zum Ausdruck gebracht: die Selbstreflexion ihrer Lage in der lang überzogenen Trennungsszene im Versteck (*Sung Chun-Hyang*),<sup>420</sup> die Absenz von Madam Oh bei ihrem allein schlafenden Sohn in der nicht aufgeräumten Wohnung (*Madam Freiheit*)<sup>421</sup> und der wiederholt in langer Dauer gezeigte Alleingang von Sonja im Gegenschnitt der Zusammensetzung und -arbeit ihrer (Gangster-/Prostitutions-)Gruppen (*Die Blume der Hölle*).<sup>422</sup> Diese episodisch eingefügten einzelnen Bilder scheinen oft zu brüchig und gar zu banal, da sie die aktuell veränderte Lage einfach nur unvermittelt wie eine abgedroschene Bemerkung suggerieren.

Aufgrund dieser affektdramaturgisch „überrascht“ eingeschobenen Szenen wird die bislang wie im Rausch erfahrene glücklich gestimmte Liebesbeziehung nun distanziert wahrgenommen und die bislang entwickelte „positive“ Stimmung wird gebremst und nun infrage gestellt. Diese abrupt eingeschnittenen Bilder werden unvermittelt unbehaglich wahrgenommen, indem sie nun direkt die Moralvorstellung ansprechen. Die gesellschaftlich nicht anerkannte geheime Liebesbeziehung (*Sung Chun-Hyang*), die den eigenen Sohn vernachlässigende, fremdgehende (Ehe-/Haus-)Frau (*Madam Freiheit*) und die der eigenen Gruppe

---

<sup>420</sup> Siehe die Analyse der provisorischen Trennungsszene (0:26:41–0:39:44) in der Fußnote 4. im Kapitel V.1.2. *Sung Chun-Hyang*.

<sup>421</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.2.2. Abrupter Konjunkturwechsel: Auftreten des moralischen Urteils.

<sup>422</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.2.1. Ökologisches Ungleichgewicht, insbesondere darin Überqueren eines stabilen Ökosystems – „Kraftprotz“ als Ausdruck des Bedrohlichen.

gegenüber unehrliche, betrügerische Frau (*Die Blume der Hölle*) treten – vielmehr als Beziehungskonflikt bzw. -problem zwischen den Liebenden selbst – hervor.

**Tabelle 3 Unstimmige Verhältnisse des (Liebes-)Paares**

	<b>BRD: Schicksalhafter Verhängnis</b>	<b>ROK: Konjunkturwechsel</b>
<b>Der populäre Liebesfilm</b>	Schicksalsschlag: Enthüllung des geheimen Verlobungsplans von Franz-Joseph und Néné	Beamtenwechsel in der Region und Umzug der Familie Mong-Lyongs
<b>Der Skandalfilm</b>	Schicksalsschlag: Wiederholte Krankheitsausbrüche von Alexander	Trendwende: Abwendung vom bislang angesagten westlich-orientierten Lebensstil
<b>Der Liebesfilm mit GI</b>	Schicksalsschlag: Tod der Tante Johanna	Einzug des Fremden in die bereits etablierte Sozialität – Bruder Dong-Sik in der Gangstergruppe
<b>Ausgedrückter (Gemein-)Sinn</b>	Schicksalhafter Verhängnis – Suggestieren des „unvorbereitet, (als Mittäter) unbeteiligt und unverantwortlich“ Betroffenen	Verweis auf den kompletten Konjunkturwechsel der Mitwelt als Ganzes
<b>Affektpoetik für Dissonanz-Figur des Gemeinsamen</b>	Abrupt explodierender Gefühlsausbruch	Zäsur setzen; aktuell situierte Sozialverhältnisse aufmerksam wahrnehmen

### **VI.2.2. Wiedervereinigungsprozess des (Liebes-)Paares: *Sich-Arrangieren* für das Gemeinsame**

**BRD:** Absonderung des Liebespaars von der Mitwelt

**ROK:** Erneute Eingliederung der einzelnen Individuen in die Mitwelt

Nach dem Beziehungsproblem steht der Wiedervereinigungsprozess der Liebenden im Mittelpunkt. Es geht darum, wie die Liebenden zusammen oder die Individuen allein für sich handeln und überhaupt handeln können, um sich zu einem Paar wiederzuvereinigen. Dramaturgisch ist es von Bedeutung, wie sie sich mit den einmal abrupt ergebenden problematischen Verhältnissen arrangieren und sogar das spezifische Gemeinsame nach eigener *Ausrichtung* gestalten. So ist zum einen der spezifische Ausdruck des Aushandlungsprozesses und zum anderen das spezifisch ausgerichtete Gemeinsame sinnlich-qualitativ zu erfahren.

In den westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilmen in den Jahren 1950–1961 findet der Aushandlungsprozess typischerweise *kaum* zwischen den Liebenden statt – u. a. im

Gegensatz zu den amerikanischen Screwball-Komödien. Da das dramaturgische Beziehungsproblem im schicksalhaften Ereignis liegt, dessen Kontrolle nicht in der Hand der ProtagonistInnen liegt (BRD), und im kompletten Konjunktur-/Klimawechsel der Mitwelt, das den Platz und das aktuelle Befinden von einzelnen ProtagonistInnen auffällig und selbst-reflexiv macht (ROK), entwickelt der Aushandlungsprozess sich vielmehr als der einst klar ausgerichtete Lösungsweg, also der durch spezifische (Ver-)Handlungen der ProtagonistInnen vereinbarte Vereinigungsprozess. So ist weniger der interaktive und synergetische Kommunikationsprozess zwischen den Liebenden, sondern vielmehr der ganzheitlich koordinierte Prozess zu erfahren, der explizit aus einer bestimmten Ausrichtungsform die Verhältnisse der einzelnen ProtagonistInnen zur Mitwelt bestimmt. Der Wiedervereinigungsprozess lässt somit insgesamt eine spezifische *einheitliche* Linie erkennen, die aufzeigt, *in welche Richtung* (Ideal) und *auf welche Weise* (handlungsleitende Einstellung) sich das Gemeinsame bewegt.

Der Wiedervereinigungsprozess beginnt in der BRD mit den Szenen des Ballabends (*Sissi*), der Italien-Reise (*Die Sünderin*) und des Show- und Tanzabends (*Die Goldene Pest*) und entwickelt sich immer wieder von den schwungvollen Bildern über den spannungsgeladenen Alleingang bis zur explosiven Expansion. Zu erfahren ist, dass sich das Liebespaar der Mitwelt – der (Kaiser-/Königs-)Familie (*Sissi*), dem Münchener Nachtleben (*Die Sünderin*) und der (Kirche-/Geschäfts-)Gemeinde (*Die goldene Pest*) – entzieht und in einer exklusiven Macht-/Helden-/Überwachungsposition – als Kaiser (*Sissi*), als Heilige (*Die Sünderin*) und als polizeilicher GI (*Die goldene Pest*) – handelt. Franz-Joseph, der oberste Machthaber, gibt auf einmal bekannt, dass er Sissi heiraten wird (*Sissi*); wiederholt geht Marina allein aus, sich für Alexander, den Kranken/den Liebenden, zu opfern (= Moralbrüche zu begehen) (*Die Sünderin*); Richard, der GI, beginnt, Schritt für Schritt die korrupte Gemeinde zu überwachen (*Die goldene Pest*). Der Wiedervereinigungsprozess des Liebespaars funktioniert weder als eine Zusammenarbeit der Liebenden noch als eine gleichberechtigte Interaktion mit der Mitwelt, sondern als ein Absonderungsprozess des Liebespaars von der Mitwelt, in dem allein eine Person des Liebespaars *souverän handelt* – entscheidet, überwacht und kontrolliert.

Der Wiedervereinigungsprozess des Liebespaars geht immer wieder mit der Exklusivität, also der Abgrenzung und gar der Abhebung des Liebespaars von der eigenen Mitwelt einher, sodass das Paar schließlich in der Wert- und Rangeinschätzung *hochstehend* wirkt. Affektdramaturgisch entwickeln sich die Bilder des Wiedervereinigungsprozesses überwiegend in einer Hochstimmung, in der die gewisse Distanz zu den skizzierten Bildern der

Mitwelt gebaut wird. Inmitten der „prunkvollen und turbulenten (*Sissi*),<sup>423</sup> hellen/warmen (*Die Sünderin*)<sup>424</sup> und heiteren und unruhig-schwebenden (*Die goldene Pest*)<sup>425</sup>“ Gemeinschaftsstimmung zeichnet die Kamera den Werdegang des Liebespaars (vielmehr einer Person) auf, der sich vor dem Hintergrund der „gewöhnlichen/normativen (*Sissi*), dekadenten (*Die Sünderin*) und gar korrupten und kriminellen (*Die goldene Pest*)“ Mitwelt abhebt. So wird die Exklusivität des Liebespaars zum einen durch die sinnlich-qualitativ „negativ – hektisch, nervös und brisant“ zu erfahrende Abwertung der Mitwelt und zum anderen durch in Crescendo und in Anspannung schwingend als „erhöhend“ zu erfahrenden *Machtposition* des Liebespaars ausgedrückt.

In der ROK geht der Wiedervereinigungsprozess der Liebenden dagegen mit dem erneut erfolgenden Eingliederungsprozess der einzelnen Individuen in die Mitwelt einher. Chun-Hyang und Mong-Lyong beweisen sich jeweils durch den Widerstand und den Kampf gegen den korrupten regionalen Beamten im königlichen Regierungsapparat (*Sung Chun-Hyang*)<sup>426</sup>; alle ProtagonistInnen, außer Frau Oh, kehren in die Normativität zurück, also in den ursprünglich zugewiesenen Platz ihrer sozialen Mitwelt (Ehe, Familie) (*Madam Freiheit*)<sup>427</sup>; alle ProtagonistInnen, außer Sonja, zeigen Reue und Scham und ihre parasitären Aktionen um die amerikanische Militärstation werden gedrosselt (*Blume der Hölle*)<sup>428</sup>. Jede einzelne Handlung von ProtagonistInnen wird als Teil der Gesamtströmung der Mitwelt gezeigt, die moralisch korrigiert wird; die einzeln-individuellen Handlungen von ProtagonistInnen richten sich nach den auf Tradition beruhenden Grundwerten und den konfuzianisch orientierten normativen Sozialbeziehungen aus und bilden zusammen eine erneut veränderte dominante Gesamtströmung, die aber aufgrund der entgegengesetzt wirkenden (Eigen-)Kraft oder der Asynchronität ihrer Handlungen den Werdegang und den aktuellen Platz von einzeln-individuellen ProtagonistInnen zwangsläufig von der Mitwelt abheben lässt. So geht es immer wieder darum, wie sie *gegen* die Strömung oder *mit* der Strömung der Mitwelt schwimmen.

---

<sup>423</sup> Vgl. Wiedertreffen beim Ball (0:56:37–0:59:26), Versammlung der königlichen Familie und gemeinsames Abendessen am großen runden Tisch (0:59:26–1:01:20), Heiratsantrag und Liebeserklärung in der Öffentlichkeit (1:02:02–1:19:28).

<sup>424</sup> Vgl. Wiederholte Szenen der Alleingang von Marina und Verweis auf den Moralbruch: Das Beieinandersein vor dem Kaminfeuer, insbesondere ABE 2 in der ersten Szene des Films (0:01:43–0:04:32), Prostitution in Neapel (0:04:32–0:10:24), Prostitution mit dem Arzt, dem (beleuchteten) Heiligen, dem Todesengel (0:54:55–1:08:44).

<sup>425</sup> Vgl. Wiedertreffen im Vergnügungszelt (0:21:14–0:24:48), Warten im Vergnügungszelt (1:29:20–1:26:41).

<sup>426</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.1.2.2. Der langfristige Wiedervereinigungsprozess um gesellschaftliche Anerkennung.

<sup>427</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.2.2.2. Abrupter Konjunkturwechsel: Auftreten des moralischen Urteils.

<sup>428</sup> Siehe die Analyse im Kapitel V.3.2.3. Automatisierte Regulierungsprozesse der Vergemeinschaftung: Scham und Schande.

Im Wiedervereinigungsprozess des Liebespaars wird zum einen gezeigt, wie sich die einzelnen ProtagonistInnen in Bezug auf die ohnehin selbst korrigierende Gesamtströmung der Mitwelt mitbewegen, zusammenhalten und gar selbst zur moralischen Verbesserung der Mitwelt beitragen könnten, und zum anderen, inwieweit sie sich als „besondere“ Menschen von der eigenen Mitwelt abheben, aber gleichzeitig so in die Mitwelt „einwandfrei“ eingliedern könnten. Alle drei südkoreanischen Liebesfilme gehen grundsätzlich davon aus, dass die moralisch problematische Mitwelt erst durch die Gesamtsumme der Handlungen der einzelnen ProtagonistInnen korrigiert und verbessert werden kann. Mit der Annahme, dass die einzelnen ProtagonistInnen bereits immanent in der Verwandlung der Mitwelt koexistieren und gleich den Anteil an der moralischen Verbesserung der Mitwelt haben, wird der Wiedervereinigungsprozess des Liebespaars als ein wirkendes und entgegenwirkendes Kraftspiel zwischen der Mitwelt und den einzelnen HauptprotagonistInnen realisiert, das sich in eine Richtung dazu entwickelt, moralisch zu werden, also die „zuwiderlaufenden“ Eigeninteressen und Neigungen der HauptprotagonistInnen unterzuordnen und einheitlich „ohne Stagnation“ zu strömen und zu zirkulieren.

Zunächst wird das Ensemble der verschiedenen ProtagonistInnen und AntagonistInnen zum Ausdruck einer dynamischen und „einheitlichen“ Gesamtströmung der Mitwelt eingesetzt. In *Sung Chun-Hyang* werden die horizontale (z. B. Briefweitergabe von Hyang-Dan und Bang-Ja symmetrisch als eine Spiegelfigur zu ihrer Herrin und seinem Herren Chun-Hyang und Mong-Lyong) und vertikale (z. B. Nominierung durch den König und seine Gesandten von der Hauptstadt in die Regionen) Vernetzungen durch Parallelmontage als eine einheitliche, gar „gut und richtig funktionierende“ Gesamtströmung des zentralistisch organisierten Königreichs ausgedrückt. In *Madam Freiheit* gehen die labyrinthisch zusammengetragenen, genussorientierten, offenen Paarbindungen der verschiedenen ProtagonistInnen auseinander. Und diese einzelnen, zu Ende gehenden Handlungen werden zusammen wie ein Staffellauf ausgedrückt, der gleichzeitig im regelmäßigen Abstand erfolgt. Ähnliches gilt auch in *Blume der Hölle*, wo sich die mehrfach verwickelten, unehrlichen Paarbeziehungen allmählich auflösen. Eine neue Staffel der Sozialität wird aber dabei erfahren, in der sich die einzelnen ProtagonistInnen „parallel verzahnt“ und „nacheinander verkettet“ von der bisherigen parasitären Mitwelt abwenden und gleichzeitig ein erneut vernetztes Bild der Gangsterbande bilden.

Inmitten und mit solcher einheitlich laufenden Gesamtströmung der Mitwelt werden die Handlungen von einzeln-individuellen HauptprotagonistInnen aber entweder wie eine *treibende Kraft* oder eine *entgegenwirkende, zuwiderlaufende Kraft* ausgedrückt, wobei die in

Bezug auf die dynamische Mitwelt realisierte (Kraft-)Anstrengung von einzelnen HauptprotagonistInnen als ein affektorientiert zu erfahrendes spezifisches *Kraftspiel* zu beschreiben ist. In *Sung Chun-Hyang* sind der in anwachsender Anspannung realisierte Widerstand von Chun-Hyang gegen die korrupte Herrschaftsgewalt der Region (z. B. in der „gewaltsamen – drängelnden, deformierende und unterdrückende“ Folderszene) und die „explosiv strömend“ realisierte Säuberungsoperation von Mong-Lyong mit seinen Soldaten jeweils als die *der stagnierten/korrupten Gewalt/Kraft entgegenwirkende Kraftbewegung* und als die (vom König offiziell bemächtigte) stark treibende, *aktive Kraftbewegung* zu erfahren, die die Herrschaftsordnung des Königreichs ohne Stagnation wiederherstellt und die Blockade der Zirkulation der zentralisierten Herrschaftsgewalt tilgt. In *Madam Freiheit* wird der Alleingang von Frau Oh als ein *Übermaß* figuriert, das mit der Unmoral gleichgesetzt wird. Aufgrund der wiederholt „asynchron und ungezügelt“ realisierten Grenzüberschreitungen wird sie als die Gefahr erfahren, die allein die moralisch-werdende Gesamtströmung der Mitwelt in Instabilität bringt. In *Die Blume der Hölle* wird der konsequent als exklusiv realisierte Alleingang von Sonja aber vielmehr als ein *Anstoß* figuriert, das Gleichgewicht der Mitwelt zu brechen, also unter (Gangster-)Brüdern aufeinander mit der Faust einzuschlagen (z. B. „gewaltige“ Szenen der Schlägerei) und zum Zerwürfnis der Bande (z. B. „expandierende und explosive“ Szenen der gemeinsamen Operationen) zu führen.

Bezogen auf die dominante moralisch-werdende Strömung der Mitwelt wirkt jede einzelne Handlung von ProtagonistInnen als eine aktive Kraft, der die Möglichkeit innewohnt, auf die Ordnung und das Gleichgewicht der Mitwelt qualitativ einzuwirken und diese wiederherzustellen. In verschiedener Weise üben sie Einflüsse auf die Mitwelt aus, indem sie mit der und auch gegen die Strömung schwimmen. Die als Strapaze (*Sung Chun-Hyang*), als Übermaß (*Madam Freiheit*) und als Anstoß (*Blume der Hölle*) ausgedrückte Exklusivität und Auffälligkeit von einzeln-individuellen Figuren werden aber immer wieder mit szenisch realisiertem Widerwillen, Abneigung und Ekel erfahrbar gemacht. Diese negativen Affekte gehen mit der oben beschriebenen individuell spezifisch wirkenden Kraftbewegung einher, die die Einheit, das Gleichgewicht und das Maß der Mitwelt beeinflusst, qualifiziert und gar stören kann. Und die permanent als ansteigend empfundenen negativen Affekte treiben den einzelnen Zuschauer(-körper) aufgrund der erhöhten Intensität und Heftigkeit ihrer unangenehmen Gefühle an, dazu zu neigen, der aktuell erfahrenen Unruhe und dem Ungleichgewicht auszuweichen und sogar sehnsüchtig zu erhoffen, wieder in die angenehm zu erfahrene, „ohne Widerstand, Blockade und Stagnation einheitlich fließende“ Bewegung zu gehen. So wird die „allgemeine“ (Kraft-/Macht-)Ordnung der Mitwelt sinnlich-leiblich befürwortet, die aber leichtsinnig nur noch „bewahrend, totalitär und unkritisch“ wirken kann.

**Tabelle 4 Der Wiedervereinigungsprozess des (Liebes-)Paares in der Gemeinschaft/Gesellschaft**

	<b>BRD: Absonderung des Liebespaars von der Mitwelt</b>	<b>ROK: Eingliederung der einzelnen Individuen in die Mitwelt</b>
<b>Der populäre Liebesfilm</b>	Alleinige (souveräne) Entscheidung von Franz-Joseph, dem Kaiser	Chun-Hyang widersteht der bedrängenden (Macht-)Gewalt eines „korrupten“ regionalen Beamten, während sich Mong-Lyong „erfolgreich“ in den höheren Rang des königlichen Herrschaftssystems eingliedert.
<b>Der Skandalfilm</b>	Alleingang von Marina – Prostitution, Sterbehilfe, Selbstmord	Rückkehr in den ursprünglichen Platz in der alten Sozialität (außer Frau Oh)
<b>Der Liebesfilm mit GI</b>	Überwachen und Kontrollieren aus der Perspektive von Richard, GI und ehemaligem Einheimischen	Scham und Reue von einzelnen ProtagonistInnen (außer Sonja)
<b>Ausgedrückter (Gemein-)Sinn</b>	Hervorstehen des Liebespaars (des souveränen Individuums)	Moralischer Anspruch auf den einzelnen Individuum in der verbesserten/verbessernden Mitwelt
<b>Affektpoetik für Koordinierung des Gemeinsamen</b>	Kein Verhandeln und keine Kommunikation, sondern die alleinige Handlung eines Individuums, die sich „hochstehend – souverän und exklusiv“ von der eigenen Mitwelt absondert.	Kein Verhandeln und keine Kommunikation, sondern die Handlungen von einzelnen Individuen, die sich zusammen in einer „einheitlich fließenden“ Strömung der Mitwelt mitbewegen.

**VI.2.3. (Re-/Neu-)Ordnung eines größeren Ganzen vom Wir: *Vergegenwärtigung* und *(Zurück-)Besinnung* auf das Gemeinsame**

**BRD:** Transzendente Vergemeinschaftung/Vergesellschaftung

**ROK:** Gemeinsam vorwärtsgehen

Nach dem Wiedervereinigungsprozess des Liebespaars, aus dem sich entweder die ewige Vereinigung oder die ewige Trennung ergibt, findet nun die Endphase des Liebesfilmgenres statt, wo der bislang aktualisierte Zustand der Paarbeziehung für eine kürzere Zeit im Rahmen der eigenen Gemeinschaft/Gesellschaft *exponiert* wird. Zu erfahren ist ein *Schlussakkord*, der uns, den einzelnen Zuschauer(-körper), die Gefühle vermittelt, zum einen, dass wir zusammen *in einer Bewegung, also im Gemeinsam-Werden sind*, und zum anderen, dass wir als *eine spezifische Harmonie mitklingen*, also selbst in bestimmter Weise im Einklang wirken. Stabilität und Kohärenz werden dabei als eine mögliche – vorübergehend stabilisierte und abgeschlossene – Phase des unendlichen Gemeinsam-Werdens ausgedrückt, die uns hier und jetzt in der Filmerfahrung sinnlich-leiblich wahrnehmen lässt, in welcher

spezifisch wirksamen Figuration die bislang entwickelte Liebesbeziehung mit der Mitwelt „vereint und koordiniert (= nach welchem Prinzip strukturiert)“ und zugleich „beweglich und dynamisch (= in welche Richtung ausgerichtet)“ realisiert ist.

In der BRD ist der Schlussakkord in den Szenen der Umzugsfahrt nach Wien und der Hochzeit (*Sissi*), des Liebestodes (*Die Sünderin*) und des totalen Brandes der Gemeinde und des Neuanfangs (*Die Goldene Pest*) zu erfahren. Der Weg von der kleinen bayerischen Stadt Possenhofen nach Wien, der insgesamt mit dem Kaiserin-Werden von Sissi einhergeht, entwickelt sich in wachsender Hochstimmung. Vom Abschied von der eigenen Familie in der Heimat über die Schifffahrt von Bayern nach Wien bis zur majestätischen Hochzeit wird die feierliche Stimmung sukzessiv „erhöhend und aufgehellt“ ausgedrückt. Sie wird durch die lange Kamerafahrt und -einstellungen von physischen Bewegungen (zuwinkende Hände der versammelten Menschen, Schifffahrt, wiederholtes Händedrücke von Menschen, sich im Takt bewegende Soldaten, Marsch in die Kirche) und die goldene, prunkvolle Ausstattung mit stark glitzerndem Schmuck und Kleidung vor dem schwungvollen Musikhintergrund realisiert.<sup>429</sup> In *Die Sünderin* wird die ewige glückliche Vereinigung, die wiederholt im ganzen Film angestrebt wurde, nun durch den Liebestod endlich erfüllt. Die affektdramaturgisch aufgebaute wiederholte Hoffnung und der Friede sind nun in der Endszene als ein „expandierender“ Höhepunkt zu erfahren. Vor dem Hintergrund der christlich orientierten Musik und des warmen Lichtvaleurs im dunklen Raum mit der gespiegelten Engelstatue an der Wand präsentiert sich die Szene des Liebestodes wie eine kirchliche Zeremonie, in der der Hintergrund bei einer Nahaufnahme von Marina glitzert.<sup>430</sup> Auch in *Die goldene Pest* ist ein „explosives und expandierendes“ Gefühl zu erfahren, das sich im Anschluss an die spannungssteigernde Überwachungs- und Verfolgungsszene ergibt. Gleich nach dem Brand des Vergnügungszeltes, der explosiv mit den nacheinander montierten Schreien, Sirengeräusche und Fackeln gezeigt wird, sind nun Trümmer und Nebel vor dem Hintergrund der aufheiternden Musik in Bildern zu erfahren, in denen die amerikanischen Jeeps wie gewöhnlich wieder in Richtung der Gemeinde rollen.<sup>431</sup>

In der BRD sind die Abschlusszenen wiederholt wie eine Zeremonie realisiert, in der das bisherige Leben aufhört und ein grandioser Neubeginn in einem „glanzvoll aufgestiegenen

---

<sup>429</sup> Vgl. Schifffahrt nach Wien und Jubel des (bayerischen und österreichischen) Volkes (1:26:55–1:30:07), offizielle Benennungszereemonie – Sissi wird zur Kaiserin (1:34:28–1:35:26), Hochzeitsfest (1:35:26–1:41:16).

<sup>430</sup> Vgl. Sterbehilfe und Selbstmord (1:19:18–1:23:08). Siehe die Analyse im Kapitel V.2.1.2. Regelmäßig höher und tiefer werdender affektdramaturgischer Auf- und Abschwung: Affektorientiertes Umbewerten in der Bewegungsträgheit.

<sup>431</sup> Vgl. Brand und Autounfall (1:26:41–1:27:48), Trümmer im Dorf (1:27:48–1:29:07).

(Sissi), himmlisch/religiös hervorgerufenen (Die Sünderin), komplett gesäuberten und annullierten (Die goldene Pest)“ Zustand der Mitwelt startet. Durch szenisch realisierte „erhabene“ Gefühle wird der finale Prozess der Vergemeinschaftung/Vergesellschaftung „expandierend und aufsteigend“ sowie auch „befreiend“ erfahren, sodass die Zuschauer(-körper) die so erfahrene erhebende Gemeinschaftserfahrung wie ein aufgewertetes Selbstwertgefühl empfinden können. Die transzendente Erfahrung vergegenwärtigt dem einzelnen Zuschauer(-körper) das Zusammensein in der kinematografischen Kommunikation, das gerade hier und jetzt in der Weitung des Bildraumes entsteht. Und darin fühlen die einzelnen Zuschauer(-körper) sich selbst überlegen und grandios.

In den Endszenen der drei ausgewählten südkoreanischen Liebesfilme ist die Rückkehr als gewisse *Vorwärtsbewegung* zu erfahren, die jeweils in die Ehe (*Sung Chun-Hyang*), in die Familie (*Madam Freiheit*) und in die Heimat/Mutter (*Blume der Hölle*) führt. Über eine lange Dauer wird in *Sung Chun-Hyang* gezeigt, dass Chun-Hyang in Mong-Lyongs Richtung humpelt. Ihre langsame Vorwärtsbewegung entwickelt sich vor dem Hintergrund schnulziger Musik bis zu einem Punkt, an dem sich ihr Mong-Lyong Schritt für Schritt nähert und sie sich ihm langsam entgegenhebt. Mit der Umarmung erreicht die Wiedertreffensszene den Höhepunkt, wobei die Erfahrung des einzelnen Zuschauer(-körper)s auch im Vorangehen Mong-Lyongs Stück für Stück *nach vorwärts* kulminiert.<sup>432</sup> In *Madam Freiheit* wird auch Frau Ohs Weg nach Hause über eine lange Dauer gezeigt. Er realisiert sich vor dem dominanten Hintergrund der Klaviermusik. Die lange Strecke vom Zimmer, dem Ort der Affäre, über die Straßen hinunter bis zur Tür zu Hause wird fließend in mehreren zusammenmontierten Einstellungen gezeigt sowie auch von der sich wälzend fortbewegenden und anschwellenden Klaviermusik begleitet, sodass ihre Rückkehr insgesamt wie ein *Drängeln* zu erfahren ist.<sup>433</sup> In *Die Blume der Hölle* ist auch die Rückkehr in der Endszene zu erfahren, in der Dong-Sik mit seiner Braut Juri in seine Heimat zurück zu seiner kranken Mutter fährt. Vor dem Hintergrund der schwungvollen heiteren Musik sind die schmunzelnden Gesichter des Paares während der holprigen Busfahrt zu sehen, als ob es von nun an mit kräftigem Schwung *schleudernd* vorwärtsgehen würde.<sup>434</sup>

Die Abschlusszenen sind in der ROK wiederholt wie anstürmende Bewegungen ausgedrückt. Sie erschaffen Kraft, die die einzelnen Zuschauer(-körper) zum gemeinsamen

---

<sup>432</sup> Vgl. Wiedervereinigung (1:54:50–Ende).

<sup>433</sup> Vgl. Rückkehr in die Familie (1:56:54–2:04:55). Siehe die Analyse im Kapitel V.2.2.3. Frau Oh als melodramatische Heroïn: Figuration von „zu spät“.

<sup>434</sup> Vgl. Rückkehr in die Heimat (1:25:16–Ende).

Vorwärtsgehen treibt. Die letzten Schritte von Chun-Hyang, die affektdramaturgisch nach der heranstürmenden militär-polizeilichen Operation kommen (*Sung Chun-Hyang*), Frau Ohs Rückkehr nach Hause (*Madam Freiheit*) und die Rückkehr in die Heimat (*Blume der Hölle*) werden immer wieder in einer Bewegung realisiert, die wie *ein stürmischer Aufschwung* zu erfahren ist. Die lebhafte Aufwärtsentwicklung realisiert sich einerseits auf ein klares Ziel hin ausgerichtet – den alten Ehemann, die hierarchische Ordnung im Königreich (*Sung Chun-Hyang*), die Familie (*Madam Freiheit*), die Heimat/Mutter/Erde (*Blume der Hölle*) – und andererseits dynamisch in einer einheitlichen Bewegung. So erfahren die einzelnen Zuschauer(-körper) den stürmischen Aufschwung, *als ob sie sich dynamisch und gemeinsam in eine bestimmte Richtung bewegen würden*. Und diese angestrebte Richtung ist die konfuzianisch orientierte allgemeine Sozial-/Beziehungsordnung, die positiv als altüberlieferte Sitte funktioniert.

Die gemeinsame Vorwärtsbewegung wird in der ROK immer wieder als optimistisch wahrgenommen, da sie den beteiligten Teilbewegungen im kinematografischen Gemeinsam-Werden, also die einzelnen Zuschauer(-körper), gleich dazu antreiben, als ein Gemeinsames aufzutreten und weiterhin als ein Ganzes ohne Hindernisse zu funktionieren. Diese dynamische gemeinsame Vorwärtsbewegung lässt den einzelnen Zuschauer(-körper) sich sinnlich-leiblich in Richtung des Positiven bewegen, also zur universal gültigen (konfuzianischen) Sozial-/Beziehungsordnung. Wir-Gefühle entstehen im Zusammenwirken der Sozial-/Beziehungsordnung, an der sich die einzelnen, sich-bewegenden Zuschauer(-körper) beteiligt fühlen. So fühlen sie sich zugehörig und mitwirkend, indem sie als Schlussakkord zusammenwirken. Und diese glücklichen Wir-Gefühle beruhen auf dem fortschrittsgläubigen und zukunftsorientierten Optimismus, der sich aber keineswegs innovativ-fortschrittlich, sondern vielmehr nach dem traditionellen Moralprinzip reparierend und zirkulierend entwickelt.

**Tabelle 5 (Re-/Neu-)Ordnung eines größeren Ganzen vom Wir**

	<b>BRD: Transzendente Vergemeinschaftung/Vergesellschaftung</b>	<b>ROK: Gemeinsam vorwärtsgehen</b>
<b>Der populäre Liebesfilm</b>	Kaiserin-Werden: Abschiedsfeier von der Heimat, Umzugsfahrt nach Wien und luxuriöse Hochzeit	Rückkehr zur (Ehe-)Frau und vorwärtsschreitende Wiedervereinigung des Paares
<b>Der Skandalfilm</b>	Abschied von der (Lebens-)Welt: Sublimieren des Liebestodes	Rückkehr nach Hause – in die Ehe, die Familie und die soziale Position/Rolle
<b>Der Liebesfilm mit GI</b>	Brand: totale Zerstörung und Neubeginn	Rückkehr des Liebespaars in die Heimat – die (kranke) Mutter, das Land
<b>Ausgedrückter (Gemein-)Sinn</b>	Erhabene Gemeinschaftserfahrung (hier und jetzt in einem Ort)	Optimismus (in der Rückkehr zum Traditionellen/Herkömmlichen/Konventionellen)
<b>Affektpoetik für (Schluss-)Akkorde</b>	Das Zeremonielle – sich zusammen auf eine höhere Ebene erhebend	Das Melodramatische – dynamische Erfahrung einer auf Dauer anstürmenden (Einheits-)Bewegung

### **VI.3. Kultur- und geschichtsspezifische Affektpoetik für Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle: Die Entwicklung des *positiven Selbstwertgefühls***

**BRD: *Exklusiver Zirkel*** – Das Gefühl der Erhabenheit

**ROK: *Mit und in der kraftvollen Strömung bewegen*** – Das Gefühl des Zusammenwachsens und -wirkens

Liebesfilme entwickeln sich affektdramaturgisch meistens von der Attraktion → Glück und steigende Freude → Unbehagen → Hoffnung oder Verzweiflung und Angst im Aushandlungsprozess → feierliche (festliche oder trauernde) Stimmung. Alle westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilme, die in der vorliegenden Arbeit analysiert wurden, haben ebenfalls diese affektdramaturgischen Grundformen. Und diese werden in einzelnen Liebesfilmen nach einer eigenen spezifischen Gestaltungslogik unterschiedlich moduliert und modifiziert. Das bedeutet, die einzelnen Liebesfilme haben einzigartig-singuläre Affektdramaturgien, die sich unterschiedlich entwickeln. Aber die bisherigen Ergebnisse der Filmanalysen zeigen, dass es doch tendenziell wiederholt erkennbare kultur- und geschichtsspezifischen Patterns in den jeweiligen Affektdramaturgien der westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilme aus den Jahren 1950–1961 gibt.

In der BRD ist die Attraktion in der ersten Begegnung als sich einmal ereignende „*besondere*“ Vereinigung zweier Individuen in einem bestimmten Schnittpunkt realisiert, in dem sie zu zweit das eigene einzigartige Gemeinsame zu erschaffen beginnen; Glück und steigende Freude in der Szene des ersten Dates und der Liebeserklärung werden als Kontraktion und Verdichtung in einem abgekapselten Bildraum ausgedrückt, in dem die steigende Nähe und Intensität der Liebesbeziehung als „*exklusiv*“ erfahrbar gemacht wird; Unbehagen in der provisorischen Trennung wird als eine Explosion realisiert, die abrupt aus der bislang aufgestauten Anspannung und Dichte der Liebesbeziehung erfolgt und sich als eine „*Verblüfftheit*“ erfahren lässt; Hoffnung im Aushandlungsprozess wird erst durch die einzelgängerische Tat eines ermächtigten, souveränen Individuums als ein konsequenter Prozess des Sich-Absonderns der Liebenden von der unmoralischen Mitwelt realisiert, so dass die „*Überlegenheit*“ gerade in der kinematografischen Interaffektivität aus einer distanziert urteilenden erhöhten Position empfunden wird. Schließlich wird die feierliche Stimmung auch als die gemeinsame/gemeinschaftliche „*Erhebung*“ erfahren, aus der die erhabenen Wir-Gefühle hervorgerufen werden.

Dagegen ist in der ROK die Attraktion in der ersten Begegnung als Hervortreten von jemand „*anderem*“ – fremdem, unbekanntem und begehrenswertem – aus einer Gesamtströmung (z. B. gemeinschaftlichem Treiben im Fest, im Gesellschaftstreffen, im Tanzabend) realisiert; Glück und steigende Freude beim ersten Date und Liebeserklärung sind als eine stürmende (Einheits-)Bewegung ausgedrückt, die im Lauf der Zeit wie ein steigender *Rausch* zu erfahren ist. Unbehagen wird wie eine Disharmonie der bislang entwickelten (Einheits-)Bewegung ausgedrückt, die den Zuschauer eine gewisse „*Unruhe*“ empfinden lässt, in der er sich erneut dieser aktuellen (meistens unmoralischen) Situation und Tendenz besinnt. Hoffnung im Aushandlungsprozess wird wieder wie eine dynamische und einheitliche Strömung ausgedrückt, die als das Gefühl des „*Verzahnens*“ der einzelnen individuellen Teilbewegungen und das Gefühl des „*(Gut-/Richtig-)Funktionierens*“ zu erfahren ist. Feierliche Stimmung wird schließlich als ein noch kraftvolleres Zuströmen ausgedrückt, das wie „ein *fließendes* Gefühl“ zu erfahren ist.

Wenn man diese beiden kultur- und geschichtsspezifischen Affektökonomien und -dramaturgien für die Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle vergleicht, ist gut zu erkennen, dass es in der BRD um die Erschaffung eines exklusiven Wir-Zirkels geht, der den einzelnen Zuschauer(-körper) konsequent *die erhabenen Gefühle* erfahren lässt. In der ROK geht es dagegen vielmehr um die Erschaffung einer kraftvollen (Einheits-)Bewegung, die dem einzelnen Zuschauer(-körper) die spezifischen Gefühle vermittelt, *als ob man sich gemeinsam*

(ohne Stocken und ohne Stauung) fortbewegen und dynamisch in die „richtige/gute“ Richtung gehen würde (siehe Tabelle 6). Das eigene Wir-Bild wird in der BRD als etwas „Besonderes/Einzigartiges“ ausgedrückt, das erst von den Liebenden, also einem exklusiven kleinen Wir erschaffen wird, während das eigene Wir-Bild in ROK als etwas „zusammenwachsendes und als Ganzes gut und richtig Funktionierendes“ ausgedrückt wird, das aber durch die erfolgreiche Eingliederung der einzelnen Individuen in die bereits gegebene Wir-Gemeinschaft erhalten bleiben kann.

Der kultur- und geschichtsspezifische (Gemein-)Sinn des eigenen Wir in der BRD und ROK ist aus den bislang analysierten affektökonomischen und -dramaturgischen Wir-Gestaltungsformen als Folgendes zu deduzieren: Das Wir in der BRD wird als jenes gedacht, was die Liebenden in der Abgrenzung von ihrer Mitwelt „einzigartig und singulär“ erschaffen. Und das Wir in der ROK gilt als das, was bereits ideell und materiell in der immanenten Lebenswelt existiert und notwendigerweise durch die „verantwortungsvolle“ Teilnahme der einzelnen Individuen bewahrt und moralisch korrigiert werden soll. So wird der (Gemein-)Sinn des eigenen Wir gleich in beiden Ländern positiv als „stolze“ Wir-Gefühle wahrgenommen, indem das eigene Wir in der BRD als das erhabene Gefühl (*in die Höhe hebend*; Überlegenheit und Souveränität) erfahren wird und in der ROK als das Gefühl des dynamischen Zusammenwachsens und -wirkens (*fließend*; Freude an der Selbstwirksamkeit des Einzelnen in der gemeinsamen Fortschrittsbewegung). Diese mit Stolz empfundenen Wir-Gefühle wirken als affektpolitischer Subjektivierungseffekt, durch den das kollektive Selbstbewusstsein als Wir erneut vergegenwärtigt, affirmiert und sogar *erhöht* (BRD) und *verstärkt* (ROK) wird.

**Tabelle 6. Kultur- und geschichtsspezifische Affektökonomie und -dramaturgie der Liebesfilme**

<b>Prozess</b> →	<b>Attraktion</b> Kategorie 1	<b>Glück und steigende Freude</b> Kategorie 2	<b>Unbehagen</b> Kategorie 3	<b>Hoffnung oder Verzweiflung im Aushandlungprozess</b> Kategorie 4	<b>Feierliche (festliche oder trauernde) Stimmung</b> Kategorie 5	<b>Gestaltetes Wir-Bild und Wir-Gefühle</b>
<b>BRD</b>	Sich in einem bestimmten Schnittpunkt vereinigen	Kontraktion und Verdichtung in einem abgekapselten Raum	Explosion der bislang gestauten Anspannung	Sich-Absondern	Sich-Erheben	Exklusiver Zirkel
	die besondere/einzigartige Qualität	Exklusivität	Verblüffung	Überlegenheit	Erhabenheit	Stolz: das erhabene Gefühl
<b>ROK</b>	Hervortreten von jemand anderem (fremdem/unbekanntem) aus einer gesamten Strömung	Stürmende (Einheits-)Bewegung	Disharmonie	Mitbewegen in einer Strömung	Dynamisches Zuströmen in eine gemeinsame Richtung	Mit und in der kraftvollen Strömung bewegen
	die andersartige/begehrteste Qualität	Rausch	Unruhe und Besinnung (der aktuellen Situation)	Das Gefühl des Verzahnens und Funktionierens	Kraftvoll fließendes Gefühl	Stolz: Das Gefühl des dynamischen Zusammenwachsens und -wirkens

## VII. Fazit – Medienästhetische Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle an der Schnittstelle von Kino–Kultur–Geschichte

„Die Folgerung [...] ist nicht, dass unverzüglich jedes frühe ›Faktum‹ als wesensprägendes Moment zu nehmen wäre. Vielmehr beginnt die Aufgabe des Forschers hier, der ein solches Faktum dann erst für gesichert zu halten hat, wenn seine innerste Struktur so wesenhaft erscheint, dass sie als einen Ursprung es verrät. [...] Nicht um Einheit aus ihnen [dem Echten, dem Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene, HJC] zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf. Zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee und zum Begriff findet keine Analogie statt: Hier fällt es unter den Begriff und bleibt was es war – Einzelheit; dort steht es in der Idee und wird was es nicht war – Totalität. Das ist seine platonische ›Rettung‹.“<sup>435</sup>

Walter Benjamin

„Meine Liebe ist eine Erforschung der Distanz, eine lange Strecke, die meinen Haß auf den Freund in einer anderen Welt und bei einem anderen Individuum bejaht und die abzweigenden und verzweigten Serien ineinander in Resonanz versetzt [...]“<sup>436</sup>

Gilles Deleuze

Die vorliegende Arbeit zeigte anhand der Liebesfilme, auf welche Weise Wir-Gefühle in liberal-demokratischen Ländern wie der BRD und ROK modelliert und mobilisiert werden konnten. Primäres Anliegen war, die medienästhetische Affektpoetik für Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle durch theoretische und filmanalytische Ausführungen zu fundieren und insbesondere ihre Kultur- und Geschichtsspezifität dabei regelrecht zu unterstreichen. Die Liebesfilme der Jahre 1950–1961 aus der BRD und ROK boten sich hierfür als äußerst passender Forschungsgegenstand an, da die beiden jungen Nationen in historischer Hinsicht besonders in diesem Zeitraum intensiv daran gearbeitet haben, das eigene Wir-Bild gezielt nach der liberal-demokratischen Ausrichtung zu imaginieren und modellieren.

Um die Ausführungen auszufalten, setzte die vorliegende Arbeit zunächst an einem spezifischen Punkt an, dort, wo das Gemeinsame als eine wichtige heuristische Denkfigur für die Untersuchung der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle erachtet wird. In Anlehnung an die Philosophie (Rancière, Cavell, Arendt) und die Kulturwissenschaften (Williams, Rorty, Berlant) konnte die unendliche Re/Neugestaltung des Gemeinsamen als die grundlegendste ästhetisch-politische Strategie erfasst werden, um das Wir im liberal-demokratischen Kontext neu zu denken. Insbesondere das eigene Gemeinsame als „positiv

---

<sup>435</sup> Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 28–29.

<sup>436</sup> Deleuze: Logik des Sinns. A. a. O. S. 223.

– attraktiv und stolz“ zu imaginieren und zu modellieren, konnte in der Auseinandersetzung mit dem Gemeinsamen als die unerlässliche Strategie gesehen werden, um die Wir-Gefühle ohne Zwang von Außen in uns selbst hervortreten zu lassen. Außerdem konnte das (Genre-)Kino anhand des Gemeinsamen auch als ein paradigmatisches sozio-kulturelles Medium gefasst werden, das das eigene Gemeinsame permanent gemeinsam in der interaffektiven Kommunikation entwickelt und modelliert (Deleuze, Guattari, Bellour, Kappelhoff). Zusammengenommen konnten die medienästhetisch modellierten und mobilisierten Wir-Gefühle insgesamt als spezifischer Sinn des Gemeinsamen (*Sense of Commonality*) destilliert werden, der von den einzelnen Zuschauern im dynamischen kinematografischen Kommunikationsprozess sinnlich-qualitativ als „positiv – attraktiv und stolz“ empfunden wird.

Vor diesem theoretischen Hintergrund sind die filmanalytisch herauskristallisierten Affekt-poetiken für Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle nichts anderes, als die kultur- und geschichtsspezifisch realisierten Re-/Neugestaltungsformen des Gemeinsamen. Die Gestaltung des *exklusiven Zirkels* (BRD) und der *Bewegung mit und in einer kraftvollen Strömung* (ROK) sind die kultur- und geschichtsspezifisch zustande gekommenen Patterns, die einheimische Zuschauer dazu veranlassen können, das eigene Gemeinsame als „positiv – attraktiv und stolz“ zu empfinden. So zeigen Analyseergebnisse, dass Wir-Gefühle in zweifacher Hinsicht entstehen, und zwar zum einen, indem wir in der kinematografischen Interaffektivität erfahren, dass wir zusammen im Gemeinsam-Werden sind, und zum anderen, wenn wir uns darin als „positiv – attraktiv und stolz“ (Gefühle der *Erhabenheit* (BRD) und Gefühle der *Selbstwirksamkeit* (ROK)) empfinden können.

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann weist diese kollektive Überhöhung als einen wichtigen Teil des soziokulturellen Selbstlegitimationsprozesses aus, der die eigenen nationalen Narrative und Imagination wiederholt in der Geschichte neu herstellt.<sup>437</sup> Wahrscheinlich sind die Niederlage des NS-Regimes in der BRD und die Erlangung der Unabhängigkeit in ROK nach der langen kolonialen Unterdrückung durch Japan insofern die entscheidenden kultur- und geschichtsspezifischen Konditionen, die das eigene Idealbild vom Wir als ein *souveränes und exklusives* (BRD)<sup>438</sup> und *latent-kraftiges* (= *potenzielles*) und *funktional-*

---

<sup>437</sup> Zur kollektiven Überhöhung für den Aufbau des Gemeinsinns in den nationalen Narrativen, siehe Aleida Assmann: Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen. München: C.H.Beck, 2020.

<sup>438</sup> In der Forschung zur deutschen Nachkriegskultur wird das imaginierte Selbstbild des Wir oft mit der Behauptung der Unschuld, der Entlastung vom Schuldgefühl und dem Entschulden, in dem man sich selbst in die Opferrolle setzt, gleichgesetzt. Und es wird u. a. als „Mobilisierung der Abwehrmechanismen“ (Mitscherlich), „Selbstermächtigung durch die öffentliche Scham-/Schuldäußerung (Sich-Distanzierung vom Nationalsozialismus)“ (von Braun), „die sich etablierende

*kompetentes* (ROK)<sup>439</sup> Wir-Bild imaginieren und fabulieren.<sup>440</sup> So manifestiert sich in den vielfach modifizierten Standardszenen der Liebesfilme, also den kultur- und geschichtsspezifisch realisierten, unterschiedlichen Aufarbeitungsebenen des Gemeinsamen die bestimmte kultur- und geschichtsspezifische Stimmung der jeweiligen Nation, die uns erst durch Aufschwung und Aufmunterung in der kinematografischen Interaffektivität offenbart, nach welchem Prinzip und in welcher Ausrichtung die Zusammensetzung sowie auch die Selbstermächtigung als Wir in den Jahren 1950–1961 modelliert wurden.<sup>441</sup>

Schlussendlich kommt in den Blick, dass der kultur- und geschichtsspezifische (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont für das Wir-Verständnis, die Wunschproduktion<sup>442</sup> und das Imaginieren sowie auch die adäquaten Ausdrucks- und Gestaltungsformen für die Herichtung des eigenen Idealbildes des Wir und des positiven (Gemein-)Sinns des eigenen Wir gerade jeweils in beiden Ländern in den Jahren 1950–1961 kultur- und geschichtsspezifisch realisierten Affektpoetiken wahrnehmbar und erfassbar gemacht werden können. Die Affektpoetiken für Wir-Gefühle zeigen zum einen, was man konkret in diesem Zeit- und Kulturraum gemeinsam wertschätzt, vermisst und sich wünscht, und zum anderen, was man eigentlich für die Umsetzung des kultur- und geschichtsspezifisch imaginierten/korrigierten

---

»Ohne mich«-Haltung“ (Emmerich) und „Weißsein (= Maskierung und Selbstermächtigung)“ (Pries) bezeichnet. Vgl. Alexander und Margareta Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper, 1967; Christina von Braun: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich, München: Kendo, 2001; Wolfgang Emmerich: *Deutschland*. In: Klaus Stierstorfer (Hrsg.): *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur, Presse, Film, Funk, Fernsehen*. Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 19–73; Maja Figge: *Deutsches (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: transkript 2015.

<sup>439</sup> Im Vergleich zur deutschen Diskussion ist das imaginäre Selbstbild des Wir vielmehr im Rahmen der ideologischen und politischen Freiheit verortet. Potenzial und Kompetenz werden oft als zukunftsorientierte Hoffnung verstanden und mit einem autonomen Selbstbewusstsein konnotiert. Vgl. Oh: *Die 1950er-Jahre*. A. a. O.; Bodrae Kwon (Hrsg.): *Lesen des Après girls. Kulturelle Freiheit und Kontrolle in den Jahren der 50er*. Seoul: Dong-Guk University Press, 2009 [Koreanisch]; Jeoung-Taek Lim (Hrsg.): *Ästhetik des südkoreanischen Kinos und Imagination der Geschichte*. Seoul: Sodo, 2006 [Koreanisch].

<sup>440</sup> Zur ästhetisch-politischen Herstellung des Volkes im Sinne der kollektiven Subjektwerdung durchs Fabulieren im modernen Kino in jungen Nationen siehe auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*. A. a. O. S. 277–288.

<sup>441</sup> Das erinnert uns daran, was Walter Benjamin in seiner Abhandlung über das deutsche Trauerspiel feststellte, dass die Medienästhetik vom gemeinsamen (Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont bedingt entwickelt wird, aber gleichzeitig auch wiederum durch die künstlerisch erschaffene Sinnkonstitution neu hergestellt werden kann. Die Zerbröckelung des christlichen Glaubens nach dem Dreißigjährigen Krieg löse unweigerlich den allegorischen Schöpfungsprozess des (Gemein-)Sinns der Welt aus, da der (Gemein-)Sinn der Welt aufgrund des Zerfalls des christlich-orthodoxen (Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizonts nun widersprüchlich geworden sei. Er nennt diese pluralistischen und fragmentarisch realisierten allegorischen Ausdrücke „die barocke Poetik“ (S. 166), die „den Sinn dieser Epoche [...] vergegenwärtig[t]“ (S. 39) und ihn uns konkret als die sinnlich-qualitativ konkretisierte Affektivität, also die bestimmte kultur- und geschichtsspezifische „Stimmung“ erkennbar macht. Vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. A. a. O. Benjamin verwendet eine Reihe von Begriffen, die sich als Synonyme für das Gemeinsame anbieten: Sinn, Allgemeinbegriff, Universalie und Sprache. Und sie entsprechen dem, was ich in der vorliegenden Arbeit als (Gemein-)Sinn, Allgemeinbegriff, der gemeinsame (Sinn-/Wert-/Moral-/Erfahrungs-)Horizont und die gemeinsame Verständigungs-/Ausdrucksformen benannt habe.

<sup>442</sup> Deleuze und Guattari unterstreichen die Ununterscheidbarkeit zwischen den individuellen/privaten und kollektiven Wünschen; die Wunsch- und Bewertungsökonomie seien grundsätzlich von unserem unendlich zu verändernden gemeinsamen (Wert-/Moral-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont abhängig, der aber wiederum durch die ästhetisch-politische Praxis von der Brechung, der Verschiebung und neuer Bindungen erweitert werden kann. Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

eigenen Idealbildes tut, sodass der jeweils eigene gemeinsame (Sinn-/Wert-/Moral-/Erfahrungs-)Horizont erweitert werden kann. So versteht sich, dass die Kultur- und Geschichtsspezifität gerade in der eigenen Expressivität liegt, die den bestimmten Selbstausdruck des „positiven“ Wir-Bildes auf eine spezifische Weise erschafft und weiterhin als den neuen (Gemein-)Sinn des Wir gemeinsam erfahren, teilen und sich aneignen lässt.

In diesem Zuge sind die in der vorliegenden Arbeit analysierten kultur- und geschichtsspezifischen Affektpoetiken für Wir-Gefühle als zwei mögliche/spezifische Re-/Neugestaltungsformen des Gemeinsamen zu verstehen. Sie zeigen, dass sich die BRD und ROK nicht einfach nur an ein US-amerikanisches Demokratiemodell als einzigem Standard anlehnten, sondern ein *mögliches* (Ideal-)Bild des liberal-demokratischen Zusammenlebens als ein spezifisches eigenes Wir-Bild für sich und von sich erschufen. In Anbetracht des weltgeschichtlichen Faktus gelten die USA allerdings als ein wichtiger Garant des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbaus in der BRD und ROK. Aber die detailliert dargelegten Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit lassen erkennen, dass die USA kein „rein amerikanisches“ Demokratiemodell einfach eins zu eins in beiden Ländern implementierten. Stattdessen fungierten die USA vielmehr als Befürworter, der die liberal-demokratische Idee bei der BRD und ROK einführt, sodass sie sich zusammen auf die liberal-demokratische Idee des Zusammenlebens ausgerichtet entwickeln und ein mögliches Wir-Bild für sich und von sich selbst herstellen können.<sup>443</sup>

So unterscheidet sich die vorliegende Arbeit vom herkömmlichen Amerikanisierungstheorem, das immer wieder zwischen Amerikanisierung (Globalisierung, Verwestlichung) und Antiamerikanisierung (Antiamerikanismus und Amerikakritik) oszilliert,<sup>444</sup> und auch von

---

<sup>443</sup> Der renommierte Politikwissenschaftler, Klaus von Beyme verweist auf das weltweit verbreitete Vorurteil in der Nachkriegszeit: „[...] das amerikanische Modell führe zur ‚Herrschaft der Richter‘“ (S. 167). Dazu stellt er aus seinem umfangreichen politischen Systemvergleich der unterschiedlichen Länder der Welt fest: „Nirgendwo wurde ein ‚reines Modell‘ implementiert.“ (S. 168) Er argumentiert sogar anschließend, dass keine Demokratie einer anderen gleicht, da die Ansprüche und Qualität der Demokratie im jeweiligen Land unterschiedlich seien und die Entwicklungsstadien der Demokratisierung, Liberalisierung und Konsolidierung ohnehin nicht monokausal nachweisbar seien. In der Nachkriegszeit bringe der Marshall-Plan faktisch als ein Instrument der US-Außenpolitik eine wichtige Initialzündung für die gesellschaftlichen Entwicklungen in der BRD und ROK, aber inwieweit die USA ihre amerikanischen Ordnungs- und Wertvorstellungen nach Europa und nach Asien brachten, sei schwer zu erweisen. Vgl. Klaus von Beyme: Vergleichende Politikwissenschaft. Heidelberg: VS Verlag, 2010. Dani Rodrik, der US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftler an der Harvard Universität, stellt auch fest, dass der wirtschaftliche Erfolg nicht lediglich von universell-gültigen Prinzipien und orthodoxen Regelungen der kapitalistischen Globalisierung bestimmt werde, sondern vielmehr von den eigenen ökonomischen und politischen Strategien der einzelnen Nationen. Es gebe keineswegs *ein* einziges liberal-demokratisches Modell oder *einen* einzigen kapitalistischen Mechanismus, sondern die kultur- und geschichtsspezifischen politischen Strategien, die die liberal-demokratische Idee und die kapitalistische Wirtschaftsform auf eigene Weise wirklichen. Vgl. Dani Rodrik: One Economics, Many Recipes. Globalization, Institutions and Economic Growth. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.

<sup>444</sup> Problematisch ist, dass es in der bisherigen Forschung zur Amerikanisierung und Antiamerikanisierung keine klare Grenzziehung zwischen „Antiamerikanismus“ und „Amerikakritik“ sowie auch zwischen „Amerikanisierung“ und „Globalisierung oder Verwestlichung/Westernisierung/Westbindung“ gibt. Vgl. Alf Lüdtke, Inge Marßolek, Adelheid von Saldern

der kulturübergreifenden Genreforschung, die das westliche<sup>445</sup> – genauer gesagt US-amerikanische Hollywood-Kino – und das asiatische Kino gegenüberstellt und jeweils in die Dichotomie von individualistisch und kollektiv, innovativ und konservativ, kognitiv und emotional, privat und öffentlich zuordnet und das klassische Hollywoodkino der Dreißiger- und Vierziger-Jahre als Standard heranzieht.<sup>446</sup>

Mit der Analyse der Affektpoetik der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle in der BRD und ROK konnte zudem ein weiterer Aspekt in einem Nebenstrang berücksichtigt werden, und zwar die kultur- und geschichtsspezifische Entwicklung des Kinogenres, die in jedem Land stattfindet. Heimatfilme (BRD) und Gangster- und Kampffilme (ROK) sind die kultur- und geschichtsspezifische Weiterführung der Liebesfilme, die doch noch im Vergleich zu den klassischen Hollywood-Liebesfilmen<sup>447</sup> Kontur bekommen (siehe Tabelle 1). Die Gestaltungsformen des Zusammenlebens und der Wir-Gefühle der drei Länder zeigen drei verschiedene Wege, das eigene Gemeinsame je nach eigener kultureller und geschichtlicher Imagination und Expressivität in unendlicher Wiederholung zu gestalten. Und diese Imagination und Expressivität sind die wichtigsten kulturellen Faktoren, die sich voneinander und untereinander unterscheiden und letztendlich das Liberal-Demokratische ausmachen.

---

(Hrsg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996; Alexander Stephan (Hrsg.): Americanization and Antiamerikanism. The German Encounter with American Culture after 1945. Oxford: Berghahn Books, 2004. Zudem sieht die filmwissenschaftliche Diskussion zur Amerikanisierung auch nicht viel anders aus. Vgl. Knut Hackett: Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er-Jahren. Perspektive und Fragestellungen. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. 54/55, Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR), 2012, S. 12–23; Lars Koch, Petra Tallafuss: Modernisierung als Amerikanisierung? Anmerkungen zur Diskursiven Dynamik einer Analysekategorie. In: Lars Koch (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, S. 9–22.

<sup>445</sup> Im Vergleich zum koreanischen Kino gehört das deutsche Kino eigentlich zum westlichen Kino. Aber in der Forschung zum deutschen/europäischen Kino ist das US-amerikanische Hollywoodkino auch ein Gegenpart. In der weiteren Forschung ist es daher erforderlich, das westliche - europäische, amerikanische, Hollywood - Kino neu zu definieren und neu zu denken. Vgl. Elsaesser, Thomas: European Cinema. Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

<sup>446</sup> Vgl. Wimal Dissanayake (Hrsg.): Melodrama and Asian Cinema. New York: Cambridge University Press, 1993; Kathleen A. McHugh: South Korean Film Melodrama and the Question of National Cinema. In: Quarterly Review of Film & Video. Vol. 18(1), S. 1–14; Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (Hrsg.): South Korean Golden Age Melodrama. Gender, Genre, and National Cinema. Michigan: Wayne State University Press, 2005.

<sup>447</sup> Diesen Vergleich habe ich anhand der von Stanley Cavell erstellten Charakteristika der klassischen Hollywood-Liebesfilme gezogen, die er als die liberal-demokratische Kulturpraxis par excellence verwirklicht sieht. Die von ihm angeführten Idealbilder vom glücklichen Zusammenleben sind auch das positiv imaginierte eigene Selbstbild als Wir in den USA. Vgl. Cavell: Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. A. a. O.; Cavell: Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman. A. a. O.

Tabelle 1. Kultur- und geschichtsspezifische Gestaltungsformen des Zusammenlebens und Wir-Gefühle

	USA	BRD	ROK
<b>Kommunikationsform zwischen einzelnen Individuen</b>	<i>Ein aktives Verhandeln und ein kommunikatives Handeln für den <b>Selbstaussdruck des Individuums</b></i>  [Screwball-Komödien]	<i>Kein aktives (Ver-)Handeln und kein kommunikatives Handeln: dem Konflikt <b>ausweichen</b> und dem <b>Schicksal</b> überlassen</i>	<i>Ein aktives Handeln des einzelnen Menschen für die <b>Anpassung an die aktuell vorhandene Umgebung</b></i>
<b>Der Vergemeinschaftungs-/Vergesellschaftungsprozess</b>	Der Weg eines Individuums, <b>einen möglichen Platz</b> in der Gemeinschaft/Gesellschaft zu suchen  [Melodramen]	Der Weg eines Liebespaars, <b>seinen moralisch überlegenen Platz</b> zu verteidigen	Der Weg der einzelnen Individuen, <b>einen sozial anerkannten Platz</b> in der Gemeinschaft/Gesellschaft einzunehmen
<b>(Re-/Neu-)Gestaltungsform des Gemeinsamen</b>	<b>Selbstmodellierung des Gemeinsamen</b> von einzelnen Individuen  Das Gemeinsame wird von einzelnen Individuen verwirklicht, konkretisiert und erschaffen.	<b>Transzendenz</b> – das Gemeinsame liegt entweder nur im Dazwischen zu zweit oder im Jenseits.  Das Gemeinsame wird zufällig (ohne eigenes Tun der einzelnen Individuen) hergestellt.	<b>Stabilisierung</b> des Gemeinsamen.  Das Gemeinsame wird (durch die tugendhaften Beziehungs-/Sozialformen) von einzelnen Individuen bewiesen, verteidigt und vergewissert.
<b>Ausdrucks-/Erfahrungsform der „positiven – stolzen“ Wir-Gefühle</b>	Hoffnung auf die von einzelnen Individuen selbst zu verbessernde Zukunft der Gemeinschaft/Gesellschaft <b>als dynamisch angetriebene Schwingungen</b>	Moralische Überlegenheit des kleinen Wir in der Abgrenzung vom großen Wir <b>als das Gefühl der Erhabenheit</b>	Zusammenwachsen und -wirken (verzahntes Funktionieren und gemeinsames Fortschreiten) <b>als eine kraftgeladene Strömung</b>
<b>Rekonstruktionsform des Ich- und Wir-Subjekts</b>	<b>Kreative Verwandlung und kommunikatives Verhandeln der einzelnen Individuen</b> in der Rekonstruktion der Wir-Gemeinschaft/Gesellschaft	<b>Absonderung und Abwehr des Wir</b> von der alten/bisherigen (= unmoralischen) Wir-Gemeinschaft/Gesellschaft	<b>Moralische Verwandlung und Korrektur der einzelnen Individuen</b> für die Wirksamkeit in der Wir-Gemeinschaft/Gesellschaft

<b>Kulturspezifisch realisierte Freude und Trauer</b>	<b>Freude:</b> Lust zum Kommunizieren/Streiten , Expansion, Optimismus  <b>Trauer:</b> Entfremdungsgefühl, Angst	<b>Freude:</b> Hochspannung, Erhebung, Erhabenheit  <b>Trauer:</b> Verblüfftheit, Unrecht	<b>Freude:</b> (Neu-)Gier, Eifer, Staunen, Fortschreiten  <b>Trauer:</b> Scham, Reue
<b>Kulturspezifisch entwickeltes Genre der Gemeinschafts-/Gesellschaftsbindung</b>	Klassische Hollywood-Melodramen und Screwball-Komödien	Heimatfilme	Gangster- & Kampffilme

# Literaturverzeichnis

- Abelmann, Nancy, Kathleen McHugh (Hrsg.): *South Korean Golden Age Melodrama. Gender, Genre, and National Cinema*. Michigan: Wayne State University Press, 2005.
- Ahmed, Sarah: *In the Name of Love*. In: *Dies.: The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press 2004, S. 122–143.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 2006 (Org. 1983).
- Arendt, Hannah: *Against private circles*. (1933) In: Jerome Kohn, Ron H. Feldman (Hrsg.): *Jewish Writings. Hannah Arendt*. New York: Schocken Books, 2007, S. 19–21.
- Arendt, Hannah: *Creating a Cultural Atmosphere*. (1947) In: Jerome Kohn, Ron H. Feldman (Hrsg.): *The Jewish Writings. Hannah Arendt*. New York: Schocken Books, 2007, S. 298–302.
- Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998 (Org. 1958).
- Arendt, Hannah: *On Revolution*. London: Penguin Books, 1965 (Org. 1963).
- Arendt, Hannah: *The Eichmann Controversy. A Letter to Gershom Scholem*. (1963) In: Jerome Kohn, Ron H. Feldman (Hrsg.): *The Jewish Writings. Hannah Arendt*. New York: Schocken Books, 2007, S. 465–471.
- Arendt, Hannah: *The Life of the Mind. The Groundbreaking investigation on how we think*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, 1971.
- Assmann, Aleida: *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*. München: C.H.Beck, 2020.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. (Urspr. 1924).
- Baudry, Jean-Louis: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986 (Org. 1970), S. 286–298.
- Baudry, Jean-Louis: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986 (Org. 1975), S. 299–318.
- Bauer, Alfred: *Deutscher Spielfilm Almanach 1946–1955. Bd. 2*. München, 1981.
- Bellour, Raymond: *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour by Janet Bergstrom*. In: *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*. Nr. 3–4, Summer 1979, S. 71–103.
- Bellour, Raymond: *Das Entfalten der Emotionen*. In: M. Brütsch, V. Hediger, U. von Keitz, A. Schneider und M. Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Schüren Verlag: Marburg 2005, S. 51–101.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Berlant, Laurent: *Cruel Optimism*. Durham, London: Duke University Press, 2011.
- Berlant, Lauren: *A Properly political concept of Love: Three Approaches in Ten Pages*. In: *Cultural Anthropology*, Vol. 26, Issue 4, 2011, S. 683–691.
- Berlant, Laurent: *The commons: Infrastructures for troubling times*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*. 2016, Vol. 34(3), S. 393–419.
- Blanchot, Maurice: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 2007 (Org. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).
- Blomert, Reinhard, Helmut Kurzemics und Annette Treibel (Hrsg.): *Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989.
- Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.
- Borisova, Natalia: *Mit Herz und Auge. Liebe im sowjetischen Film und in der Literatur*. Bielefeld: transcript

Verlag, 2013.

Brinckmann, Christine Noll: Ichfilm und Ichroman. In: Mariann Lewinsky, Alexandra Schneider (Hrsg.): Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration. Zürich: Chronos Verlag, 1997, S. 83–113.

Bronfen, Elisabeth: Stanley Cavell zur Einführung. Hamburg: Junius, 2009.

Brunner, Philipp: Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm. Marburg: Schüren, 2009.

Burghardt, Kirsten: Werk, Skandal, Exempel. Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle. Willi Forsts Die Sünderin (BRD, 1951). München: Diskurs Film Verlag, 1996.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

Butler, Judith und Gayatri Chakravorty Spivak: Sprache, Politik, Zugehörigkeit. Zürich, Berlin: diaphanes, 2007.

Carroll, Noël: Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. New York: Columbia University Press, 1988.

Carroll, Noël: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990.

Carroll, Noël: Theorizing the Moving Image. New York: Cambridge University Press, 1996.

Carroll, Noël: On Ties that Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions. In: William Irwin, Jorge J. E. Gracia (Hrsg.): Philosophy and the Interpretation of Pop Culture. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2007, S. 89–116.

Carroll, Noël: Movies, the Moral Emotions, and Sympathy. In: Midwest Studies in Philosophy, XXXIV, 2010, S. 1–19.

Cartwright, Lisa: Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child. Durham, London: Duke University Press, 2008.

Casetti, Francesco: Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections on the ontology of film. Cambridge, London: Harvard University Press 1979.

Cavell, Stanley: Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Cavell, Stanley: Emerson, Coleridge, Kant (Terms as Conditions). In: Ders.: In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988, S. 29–49.

Cavell, Stanley: Contesting Tears: The Hollywood Drama of the Unknown Woman. Chicago: University Chicago Press, 1996.

Cavell, Stanley: Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life. Harvard University Press: Cambridge, London, 2005.

Cha, Tae-Jin (Hrsg.): The Handbook of Statistics Data of Korean Films from the Beginnings to 1976. Seoul: Korean Film Council (KOFIC), 1976. (Koreanisch).

Choi, Jinhee, Matthias Frey (Hrsg.): Cine-Ethics. Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship. New York, London: Routledge, 2014.

Comolli, Jean-Louis: Machines of the Visible. In: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hrsg.): The Cinematic Apparatus. New York: St. Martin's Press, 1980, S. 121–142.

Cooper, Sarah: Selfless Cinema? Ethics and French Documentary. London: Legenda, 2006.

Coplan, Amy: Empathy and Character Engagement. In: Paisley Livingston, Carl Plantinga (Hrsg.): The Routledge Companion to Philosophy and Film. Abingdon: Routledge, 2009, S. 97–110.

Currie, Gregory: Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Currie, Gregory: Film, Reality, and Illusion. In: David Bordwell, Noël Carroll (Hrsg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, S. 325–344.

Currie, Gregory, Ian Ravenscroft: Reactive Minds. Oxford: Clarendon Press 2002.

Damasio, Antonio R.: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das Menschliche Gehirn. München: dtv, 1997

(Org. 1994).

Damasio, Antonio: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Pantheon Books, 1999.

Damasio, Antonio R.: *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. Berlin: List, 2005 (Org. 2003).

Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009 (Urspr. 1872).

Davidson, John E., Sabine Hake (Hrsg.): *Framing The Fifties. Cinema in a Divided Germany*. [Take two: fifties cinema in divided Germany] New York, Oxford: Berghahn Books, 2007.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet: *Dialoge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Deleuze, Gilles: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin: Merve Verlag, 1988.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 (Org. 1983).

Deleuze Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (Org. 1985).

Deleuze, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?* In: Francois Ewald, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153–162.

Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin: Merve Verlag, 1992.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve Verlag, 1992.

Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Deleuze, Gilles: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.

Deleuze, Gilles: *Gespräch über Tausend Plateaus*. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 41–54.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Dennison, Stephanie, Song Hwee Lim (Hrsg.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in film*. London & New York: Wallflower Press, 2006.

de Sousa, Ronald: *The Rationalist of Emotion*. Massachusetts: The MIT Press, 1987.

Didi-Hubermann, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Dissanayake, Wimal (Hrsg.): *Melodrama and Asian Cinema*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Dwyer, Rachel: *All you want is money, all you need is love. Sex and Romance in Modern India*. New York: 2000.

Eco, Umberto: *Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*. (Urspr. 1968) In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 308–323.

Edensor, Tim: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg, 2002.

Eisenstein, Sergej M.: *Dramaturgie der Filmform (1929)*. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 88–111.

Eisenstein, Sergej M.: *Die vierte Dimension im Film. (1929)* In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 112-130.

Eisenstein, Sergej M.: *Montage 1938. (1938)* In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 158–201.

Eisenstein, Sergej M.: *Dickens, Griffith und wir (1942)*. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 301-366.

Ekman, Paul: *Universals and cultural differences in facial expression of emotion*. In: Cole, J. (Hrsg.): *Nebraska Symposium on Motivation*. 1971, Vol. 19, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, S. 207–282.

Ekman, Paul: *Emotions Revealed*. New York: Holt, 2003.

- Elsaesser, Thomas: Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany. In: Philip Rosen (Hrsg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986, S. 535–549.
- Elsaesser, Thomas: European Cinema. Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Emmerich, Wolfgang: Deutschland. In: Klaus Stierstorfer (Hrsg.): Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur, Presse, Film, Funk, Fernsehen. Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 19-73.
- Engelen, E.-M. u. a.: Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook. In: Birgitt Röttger-Rössler, Hans J. Markowitsch (Hrsg.): Emotions as Bio-cultural Processes. New York: Springer, 2009, S. 23–53.
- Feagin, Susan: Imagining emotions and appreciating fiction. In: Mette Hjort, Sue Laver (Hrsg.): Emotion and the Arts. New York: Oxford University Press, 1997, S. 50–62.
- Felix, Jürgen: Liebesfilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 399–404.
- Figge, Maja: Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Flicker, Eva: Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromane aus Hollywood. Wiesbaden: Dt. Univ. Verlag, 1998.
- Frevert, Ute: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen? In: Geschichte und Gesellschaft. 35, 2009, S. 183–208.
- Freybourg, Anne Marie: Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder. Wien: Passagen Verlag 1996.
- Gaut, Berys: Identification and Emotion in Narrative Film. In: Carl Plantiga, Greg M. Smith: Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1999, S. 200–216.
- Gledhill, Christine: Zeichen des Melodramas. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS Verleger, 1994, S. 191–209.
- Gledhill, Christine: Rethinking genre. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hrsg.): Reinventing Film Studies. London: Arnold, 2000, S. 221–243.
- Gledhill, Christine: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Monika Bernold, Andrea B. Braidt, Claudia Preschl (Hrsg.): Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren Verlag, 2004, S. 200–209.
- Glitre, Kathrina: Hollywood romantic comedy. States of the union 1934–65. Oxford, New York: Manchester University Press, 2006.
- Goldman, Alvin I.: Simulating Minds. The Philosophy, psychology, and Neuroscience of Mindreading. New York: Oxford University Press, 2006.
- Grodal, Torben: Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Grodal, Torben: Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Guattari, Félix: Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm. Bloomington & Indianapolis: Indiana University press, 1992.
- Guattari, Félix: The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis. Cambridge, London: The MIT Press, 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Rhythmus und Sinn. In: Ders., Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1988, S. 714–729.
- Hagener, Malte, Ingrid Vendrell Ferran: Einleitung: Empathie im Film. In: Dies. (Hrsg.): Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und analytischen Philosophie. Bielefeld: transcript 2017, S. 7–30.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1985. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2004.

- Hall, Stuart: The Question of Cultural Identity. In: Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson (Hrsg.): *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell Publishers, 1996, S. 596–632.
- Hall, Stuart: Introduction: Who Needs ‚Identity‘? In: Stuart Hall, Paul du Gay (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, S. 1–17.
- Hall, Stuart (Hrsg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage/Open University, 1997.
- Hall, Stuart: Cultural identity and cinematic Representation. In: Philip Simpson, Andrew Utterson and K. J. Shepherdson (Hrsg.): *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol. III. London, New York 2004, S. 386–397. (Urspr. *Framework*, 36, 1989, S. 68–81)
- Hanich, Julian: *The Audience Effect. On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Hardt, Michael, Antonio Negri: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2004.
- Heath, Stephan: Lessons From Brecht. In: *Screen*, Vol. 15, Issue 2, Summer 1974, S. 103–128.
- Heath, Stephan: The Turn of the Subject. (Urspr. 1979) In: Ron Burnett (Hrsg.): *Explorations In Film Theory. Selected Essays From Ciné-Tracts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, S. 26–45.
- Helm, Bennett W.: *Love, Friendship, and the Self: Intimacy, Identification, and the Social Nature of Persons*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Hickethier, Knut: Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren. Perspektive und Fragestellungen. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. 54/55, Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR), 2012, S. 12-23.
- Hjort, Mette, Scott Mackenzie (Hrsg.): *Cinema & Nation*. London, New York: Routledge, 2000.
- Ivakhiv, Adrian: An Ecophilosophy of the Moving Image: Cinema as anthrobiogeomorphic machine. In: Stephen Rust, Samba Monani, Sean Cubitt (Hrsg.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York, London: Routledge, 2013, S. 87–105.
- Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Springer Verlag, 2003.
- Joas, Hans: *Die Entstehung der Werte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.
- Jones, Ward E., Samantha Vice (Hrsg.): *Ethics at the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8, 2004.
- Kappelhoff, Hermann: Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8, 2008.
- Kappelhoff, Hermann, Bernhard Gross, Daniel Illger (Hrsg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westdeutsche Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8, 2010.
- Kappelhoff, Hermann, Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5, 2011, H.2, S. 78–96.
- Kappelhoff, Hermann und Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World*, 1, 2 (2011), S. 121–153.
- Kappelhoff, Hermann, Anja Streiter (Hrsg.): *Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945*. Berlin: Vorwerk 8, 2012.
- Kappelhoff, Hermann, Matthias Grotkopp: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film. In: Sébastien Lefait, Philippe Ortolí (Hrsg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 29–39.
- Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2016.
- Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin, Boston: Walter de

Gruyter, 2018.

Kappelhoff, Hermann, Matthias Grotkopp: Historische Poetik des Films. In: Bernhard Groß und Thomas Morsch (Hrsg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer, 2018.

Kappelhoff, Hermann, Hauke Lehmann: Poetics of affect. In: Jan Slaby and Christian von Scheve (Hrsg.): Affective Societies. Key Concepts. London, New York: Routledge, 2019, S. 210–219.

Kaufmann, Anette: Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres. Konstanz: UVK, 2007.

Kim, Mi-Hyun (Hrsg.): The History of Korean Cinema. From the Enlightenment to the Flourishing. Seoul: CB, 2006 (Koreanisch).

Koch, Lars, Petra Tallafuss: Modernisierung als Amerikanisierung? Anmerkungen zur Diskursiven Dynamik einer Analysekatgorie. In: Lars Koch (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, S. 9-22.

KOFA (The Korean Film Archive): Traces of Korean Cinema from 1945 to 1959. Seoul: Munhak Sasangsa, 2003 (Koreanisch und Englisch).

KOFA (The Korean Film Archive) (Hrsg.): Korean Cinema in newspaper articles 1945–1957. Seoul: Space and Mankind (Gonggan gua Saramdel), 2004. (Koreanisch).

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996 (Org. 1960).

Krijnen, Tonny, Ed Tan: Reality TV as a moral Laboratory: A Dramaturgical analysis of The Golden Cage. In: Communications 34, 2009, S. 449–472.

Kwon, Bodrae (Hrsg.): Lesen des Après girls. Kulturelle Freiheit und Kontrolle in den Jahren der 50er. Seoul: Dong-Guk University Press, 2009 (Koreanisch).

Landweer, Hilge: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.

Landweer, Hilge: Normativität, Moral und Gefühle. In: Dies. (Hrsg.): Gefühle – Struktur und Funktion. Berlin: Akademie Verlag, 2007, S. 237–254.

Landweer, Hilge: Gefühle als Formen der Werterkenntnis? In: Barbara Merker (Hrsg.): Leben mit Gefühlen. Emotionen, Werte und ihre Kritik. Paderborn: mentis, 2009, S. 163–181.

Lau, Janna: Indian Love Story. In: Birgitt Röttger-Rössler, Eva-Maria Engelen (Hrsg.): »Tell me about love«. Kultur und Natur der Liebe. Paderborn: mentis, 2006, S. 221–252.

Lazarus, Richard S., James R. Averill, Edward M. Opton, Jr.: Towards a Cognitive Theory of Emotion. In: Magda B. Arnold (Hrsg.): Feelings and Emotions. The Loyola Symposium. New York, London: Academic Press, 1970, S. 207–232.

Lee, Bong-Beom: Customs after Post-Korean War and movements of Liberal Democracy in Korea. In: Dongak Society of Language and Literature. Vol. 56, 2011, S. 335–387 (Koreanisch).

Lefebvre, Henri: Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life. London, New York: continuum, 2004, S. 1–69 [Urspr. *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse, 1992].

Lefebvre, Henri, Catherine Régulier: The Rhythmanalytical Project. In: Henri Lefebvre: Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life. London, New York: continuum, 2004, S. 71–83. [Urspr. *Le projet rythmanalytique*. Communications, 41, 1985, S.191–9.]

Lim, Jeoung-Taek (Hrsg.): Ästhetik des südkoreanischen Kinos und Imagination der Geschichte. Seoul: Sodo, 2006 (Koreanisch).

Lüdtke, Alf, Inge Marßolek, Adelheid von Saldern (Hrsg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996.

Marks, Laura U.: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses. Durham, London: Duke University Press, 2000.

Massumi, Brian: Parables for the virtual. Movement, affect, sensation. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Massumi, Brian: Politics of Affect. Cambridge, Malden: Polity Press, 2015.

Mayne, Judith: Paradoxes of Spectatorship. In: Linda Williams (Hrsg.): Viewing Positions. Ways of Seeing

Film. A. a. O. S. 155–183.

McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic comedy. Boy meets girl meets genre*. New York: Columbia University Press, 2007.

McHugh, Kathleen A.: *South Korean Film Melodrama and the Question of National Cinema*. In: *Quarterly Review of Film & Video*. Vol. 18(1), S. 1-14.

Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Novus Publikationen, 2000 (Org. 1977).

Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books 2007.

Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997. (Org. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Groupe Mame, 1963).

Mitscherlich, Alexander und Margareta: *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper, 1967.

Müller, Cornelia, Hermann Kappelhoff: *Cinematic Metaphor. Experience-Affectivity-Temporality*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2018.

Nancy, Jean-Luc: *The inoperative community*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991 (Org. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1983).

Nancy, Jean-Luc: *Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des „Kommunismus“ zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz«*. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167–204.

Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. Berlin: Diaphanes, 2004.

Nancy, Jean-Luc: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Zürich, Berlin: diaphanes 2007 (Org. *La Communauté affrontée*. Paris: Gailée, 2001).

Neckel, Sighard: *Kultursoziologie der Gefühle. Einheit und Differenz – Rückschau und Perspektiven*. In: Rainer Schütze (Hrsg.): *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2006, S. 124–139.

Nichols, Bill: *Global Image Consumption in Late Capitalism*. In: *East-West Film Journal*. Vol. 8, No. 1, 1994, S. 68–85.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. München: C. H. Beck, 2016 (Org. 1883).

Nochimson, Martha P.: *Screen Couple Chemistry. The Power of 2*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Nussbaum, Martha: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2001.

Nussbaum, Martha: *Emotion as Judgements of Value and Importance*. In: Robert C. Solomon (Hrsg.): *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, S. 183–199.

Oh, Young-Sook: *Die 1950er-Jahre, das koreanische Kino und kultureller Diskurs*. Seoul: Somyung Verlag 2005 (Koreanisch).

Parmett, Helen Morgan: *Community/Common: Jean-Luc Nancy and Antonio Negri on Collective Potentialities*. In: *Communication, Culture & Critique* 5, 2012, S. 171–190.

Plantinga, Carl: *Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism*. In: Richard Allen, Murray Smith (Hrsg.): *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Plantinga, Carl: *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: Carl Plantinga, Greg. M. Smith (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999, S. 239–255.

Plantinga, Carl: *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Plantinga, Carl: *„I Followed the Rules, and They All Loved You More“: Moral Judgement and Attitudes toward Fictional Characters in Film*. In: *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIV, 2010, Vol. 34, Issue 1, 2010, S. 34–51.

Pribram, E. Deidre: *Spectatorship and Subjectivity*. In: Toby Miller and Robert Stam (Hrsg.): *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell, 1999, S. 146–164.

Rancière, Jacques: *Politics, Identification, and Subjectivization*. In: *October*, Vol. 61, Summer 1992, S. 58–64.

- Rancière, Jacques: *The Uses of Democracy*. In: Ders. (Hrsg.): *On the Shores of Politics*. London: Verso, 1995, S. 39–61.
- Rancière, Jacques: *The Community of Equals*. In: Ders. (Hrsg.): *On the Shores of Politics*. London: Verso, 1995, S. 63–92.
- Rancière, Jacques: *Die Geschichtlichkeit des Films*. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2003, S. 230–246.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. In: Maria Muhle (Hrsg.): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b\_books Verlag, 2006, S. 21–73.
- Rancière, Jacques: *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. In: Maria Muhle (Hrsg.): *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Berlin: b\_books Verlag, 2006, S. 75–100.
- Rancière, Jacques: *Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik*. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag, 2007, S. 125–151.
- Rancière, Jacques: *Die Filmfabel*. Berlin: b\_books Verlag, 2014.
- Rodrik, Dani: *One Economics, Many Recipes. Globalization, Institutions and Economic Growth*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Rorty, Richard: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.
- Rorty, Richard: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1998.
- Rosen, Philip: *Subject Formation and Social Formation: Issues and Hypotheses*. In: Stephan Heath, Patricia Mellencamp (Hrsg.): *Cinema and Language*. Los Angeles: University Publications of America, 1983, S. 168–179.
- Rubinfeld, Mark D.: *Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Westport, Connecticut: Preger Frederick a, 2001.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1981.
- Scherer, Klaus R., Angela Schorr, Tom Johnstone (Hrsg.): *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Scherer, Thomas, Sarah Greifenstein, Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement in Audio-Visual Media. Modulating Affective Experience*. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer (Hrsg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Handbooks of Linguistics and Communication Science 38.2.*, Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 2081–2092.
- Scholz, Tobias: *Distanziertes Mitleid. Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen*. Frankfurt am Main: Campus, 2012.
- Schützeichel, Rainer (Hrsg.): *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2006.
- Schwarzmantel, John: *Community as Communication: Jean-Luc Nancy and ‚Being-in-Common‘*. In: *Political Studies Association*. Vol 55, 2007, S. 459–476.
- Segeberg, Harro (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino in der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962)*. München: Wilhelm Flink, 2009.
- Seigworth, Gregory J., Melissa Gregg: *An Inventory of Shimmers*. In: Dies. (Hrsg.): *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press. 2010, S. 1–25.
- Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*. Winchester, Washington: O-books, 2010.
- Shouse, Eric: *Feeling, Emotion, Affect*. In: *A Journal of Media and Culture*. Vol. 8, Issue 6, Dec. 2005. Im Internet: <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>.
- Sicar, Ruby: *Sita liebt Radha: Queerness auf der südasiatischen Leinwand*. In: Doris Guth, Heide Hammer (Hrsg.): *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 2009, S. 107–121.
- Sigl, Klaus, Werner Schneider, Ingo Tornow: *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassen Erfolge 1949–1985*. München: FilmLand Presse, 1986.

- Simmel, Georg: Fragment über die Liebe. In: Ders.: Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 224–282.
- Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.
- Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Smith, Murray: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Smith, Murray: Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution. In: M. Brütsch, V. Hediger, A. Schneider, M. Tröhler, U. von Keith (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag, 2005, S. 289–312.
- Smith, Murray: Empathie und das erweiterte Denken. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hrsg.): Emotion-Empathie-Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung. Berlin: Vistas Verlag, 2008.
- Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience. Princeton University Press: New Jersey, 1992.
- Solomon, Robert C.: True to Our Feelings. What our Emotions are really telling us. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.
- Stadler, Jane: Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative, Film, and Ethics. London: Continuum, 2008.
- Staiger, Janet: Perverse Spectators. The Practices of Film Reception. New York and London: New York University Press, 2000.
- Staiger, Janet, Ann Cvetkovich, Ann Reynolds: Introduction: Political Emotions and Public feelings. In: Dies. (Hrsg.): Political Emotions. New Agendas in Communication. New York und London: Routledge, 2010, S. 1–17.
- Stephan, Alexander (Hrsg.): Americanization and Antiamerikanism. The German Encounter with American Culture after 1945. Oxford: Berghahn Books, 2004.
- Stern, Daniel: Die Lebenserfahrung des Säuglings. Klett-Cotta-Verlag: Stuttgart 2007.
- Streiter, Anja: Die Frage der Gemeinschaft und die »Theorie des Politischen«. In: Hermann Kappelhoff, Anja Streiter (Hrsg.): Die Frage der Gemeinschaft. Das westeuropäische Kino nach 1945. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2012, S. 21–37.
- Tan, Ed: Emotion and The Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- Tan, Ed: Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Alexander Schneider, Margit Tröhler, Ursula von Keith (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag, 2005, S. 265–288.
- Tedjasukmana, Chris: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung. In: montage AV, Bad Feelings. 21/2/2012, S. 11-27.
- Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt: WBG, 2005. (Urspr. 1887)
- Volk, Stefan: Skandalfilme. Cineastische Aufregen gestern und heute. Marburg: Schüren Verlag, 2011.
- von Beyme, Klaus: Vergleichende Politikwissenschaft. Heidelberg: VS Verlag, 2010.
- von Braun, Christina: Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht. Zürich, München: Kendo, 2001.
- von Scheve, Christian: Emotionen und soziale Strukturen. Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2009.
- von Scheve, Christian: A social Relation account of affect. In: European Journal of Social Theory, Vol. 21, issue 1, 2017, S. 39–59.
- Vossen, Ursula: Melodram. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 434–438.
- Waldenfels, Bernhard: Schattenrisse der Moral. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

- Wartenberg, Thomas E.: *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1999.
- Wexman, Virginia Wright: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Wilkinson, Eleanor: On love as an (im)properly political concept. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 35(1), 2017, S. 57–71.
- Willemsen, Paul: For a comparative film studies. In: *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 6, Number 1, 2005. S. 98–112.
- Williams, Linda (Hrsg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- Williams, Raymond: *The Long Revolution*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1961.
- Williams, Raymond: *Communications*. London: Penguin Books 1971 (1962).
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press 1977.
- Williams, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana 1981.
- Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In: M. Brütsch, V. Hediger, U. von Keitz, A. Schneider, M. Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, 2005, S. 377–393.
- Yacavone, Daniel: Film and the Phenomenology of Art. Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. In: *New Literary History*, 47 (1), 2016, S. 159–185.
- Young, Eugene B., Gary Genosko, Janen Watson: *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.

# Anhang – Szenenprotokolle

Sissi (Österreich 1955, R: Ernst Marischka)

Timecode 0:00:00:00 (h:m:sec:fr)	Pathos- Kategorie	Dramaturgisches Thema	Entsprechender Ausdruck	Affekt- ökonomische Konjunktur
0:00:00:00– 0:01:47:03		Vorspann		
0:01:47:04– 0:07:32:06		Einführung einer kinderreichen fürstlichen Familie am See	Glückliche Großfamilie ohne standesübliche Zwänge	Hochstimmung
0:07:32:07– 0:10:11:04		Einführung der Sissi	Charakterstudie über Sissi I: <i>tierlieb,</i> <i>naturverbunden,</i> <i>extrovertiert</i>	stoßartige, elastische, federnde Bewegung
0:10:11:05– 0:12:34:13		Erhalt des Einladungsbriefs aus Österreich: Freudiges Gespräch zwischen Mutter und Néné und wiederholte Unterbrechung wegen der lauten Rufe Sissis	Kontrast zwischen Sissi und Néné I.  Sissi: <i>aktiv, draußen</i> Néné: <i>passiv, innen</i>	sukzessiv erfolgte Stoßbewegungen
0:12:34:14– 0:15:34:22		Einführung der kaiserlichen Familie in Wien	Standesübliche Normen und Ordnungen und der „junge, mächtige“ Kaiser Franz Joseph	starre, inflexible Bewegung
0:15:34:23– 0:16:46:08		Sissi geht Jagen in den Wald mit dem Vater.	Charakterstudie über Sissi II.  Verkörperung der Werte der Natur und des Vaters	Expansion
0:16:46:09– 0:18:12:16		Franz Joseph überprüft die Richtigkeit der Strafen	Franz Joseph als ein „umsichtiger“ Kaiser/Mensch.	hoher Grad der Sättigung
0:18:12:17– 0:20:25:01		Familienversammlung im Gemeinschaftsraum	Kontrast zwischen Sissi und Néné II.  Sissi: <i>informell,</i> <i>auffallend</i> Néné: <i>höflich,</i> <i>vornehm, dezent</i>	Schwankungen I.

0:20:25:02– 0:21:27:02		Kaiserinmutter Sophie beauftragt den Major.	Major als Witzfigur	(Unerwartete) Wendung
0:21:27:03– 0:23:55:09		Ankunft in Ischl und Treffen mit Sophie	Kontrast zwischen Sissi und Néné III.  Sissi: <i>ungestüm</i> Néné: <i>ruhig</i>	Schwankungen II.
0:23:55:10– 0:24:26:14		Major im Dienst	Major als Witzfigur	(unerwartete) Wendung
0:24:26:15– ?????		Mutter und Néné bereiten sich auf das Treffen mit Franz Joseph vor und Sissi flieht durchs Fenster, um allein Angeln zu gehen.	Kontrast zwischen Sissi und Néné IV.  Sissi: <i>unbändig</i> Néné: <i>brav</i>	Schwankungen III.
0:25:51–		Major verfolgt Sissi.	Sissi im „unerklärlichen“ Verdacht: „unwiderstehlicher“ Charme	
0:31:28:21– 0:35:01:06	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung I	Erste Begegnung zwischen Sissi und Franz Joseph	Sissi „angelt“ Majestät: Sissis „besondere“ Anziehungskraft I.	Aufschwung I.
0:35:01:07– 0:36:43:23		Néné im Palast und Teestunde mit der Kaiserinmutter Sophie ohne Franz Joseph	Kontrast zwischen Sissi und Néné V.  Sissi: <i>bürgerlich, mit/an Franz Joseph</i>  Néné: <i>fürstlich, ohne Franz Joseph</i>	Abschwächung
0:36:43:24– 0:38:42:20	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung II	Gemeinsamer Spaziergang und die Verabredung fürs erste Date	Sissi weckt die Neugier des Kaisers, Interesse und Aufmerksamkeit: Sissis Anziehungskraft II.	Aufschwung II.
0:38:42:21– 0:40:32:06		Sissi ist gut gelaunt	Sissi ist verliebt in Franz Joseph	Expansion
0:40:32:07– 0:41:43:21		Franz Joseph trifft Néné	ein „formelles – höfliches und distanziertes“ Treffen	Abschwächung
0:41:43:22– 0:43:00:23		Vater spielt Kegelspiel und erhält das Telegramm von Sissi.	Charakterstudie über Sissi III.  – Verkörperung des Wertes vom Vater – unbeschwertes Leben	Expansion

0:43:00:24– 0:44:57:10		Gespräch über Néné zwischen Sophie und Franz Joseph einerseits und Gespräch über Franz Joseph zwischen Néné und ihrer Mutter andererseits	Kontrast zwischen der romantischen Liebe und der arrangierten Heirat	Zwiespalt
0:44:57:11– 0:45:45:09	<b>Kategorie 2</b> Erstes Date	Gemeinsam im Wald spazieren und jagen: in einer Partei sein bzw. eine Partei werden	Sissis Anziehungskraft III. in der „intimen“ Abkapselung von der Welt und Hirsche	Kontinuierliche Steigerung der Intensität vom Gemeinsamsein bzw. -werden (in der Hochkonzentrierung der Bindung)
0:45:45:10– 0:47:11:19		Major berichtet Sophie über die „erwischte“ Frau.	Sissi als „unerklärlich“ charmante Frau	Wendung
0:47:11:20– 0:54:47:04	<b>Kategorie 2</b> Liebes- erklärung + <b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Gemeinsames Gespräch	Sissis Anziehungskraft IV. im Magnetismus	Inflation der freudigen Übereinstimmungen und abrupte Explosion
0:54:47:05– 0:56:37:13		Sissis Liebeskummer und Néné und Mutter bereiten die Verlobung vor.	Kontrast zwischen Sissi und Néné VI.  Sissi: <i>romantische Liebe mit Franz Joseph</i>  Néné: <i>arrangierte Liebe mit Franz Joseph</i>	Zwiespalt
0:56:37:14– 0:59:26:14	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- Vereinigung I.	Wiedertreffen beim Ball und Enthüllung der Identitäten	Sissi und Franz Josephs Übereinstimmung in der fürstlichen Herkunft	Ausbruch von Erleichterung und Hoffnung
0:59:26:15– 1:01:20:13	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- Vereinigung II.	Familienversammlung und gemeinsames Abendessen am großen runden Tisch	Gemeinsam-in-einer-Gesellschaft-sein	Sukzessiv steigender Optimismus
1:01:20:14– 1:02:02:22		Majors Gag: Reden über Sissi	Sissi als „ein gesuchtes Mädchen“	Boom
1:02:02:22– 1:19:28:06	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- Vereinigung III.	Heiratsantrag und Liebeserklärung in der Öffentlichkeit  Verlobung	Sissi als ein „richtig“ gefundenes bzw. ausgesuchtes Mädchen.	Wieder (schaukelnd) steigender Schwung

1:19:28:07– 1:23:39:03		Sissis Kummer und schlechtes Gewissen wegen ihrer Schwester Néné	Sissis Reflexivität auf ihre familiäre/bayerische Identität	Senkung
1:23:39:04– 1:25:07:23		Gespräch mit dem Vater	Sissis „guter“ Moralbegriff	Kontraktion
1:25:07:24– 1:26:55:21		Schwesterliche Versöhnung: Néné verzeiht Sissi.	Legitimierung von Sissis Heirat	Expansion
1:26:55:22– 1:30:07:24	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung I.	(Schiff-)Fahrt der Familie nach Wien und Jubel des (österreichischen) Volkes	Gemeinsame Ausrichtung ins neue (Heimat-)Land	Steigende Freude
1:30:07:25– 1:34:28:06		Umstellung und Erziehung der höfischen/kaiserlichen/öst erreichischen Etikette	Sissi wird zur „ersten Dame des Reichs“.	kleiner Rückfall des Optimismus
1:34:28:07– 1:35:26:12	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung II.	Einführung des Hofes und Kaiserliche Bekanntmachung	Sissi in einer „offiziellen“ Verlautbarung	Stabilisierende Verhältnisse
1:35:26:13– 1:41:16:02	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung III.	Heiratsfest	Die offizielle Namengebung: Sissi als die Kaiserin von Österreich	Expansion

**Sung Chun Hyang (성춘향, ROK 1961, R: Sang-Ok Shin)**

<b>Timecode</b> 0:00:00:00 (h:m:sec:fr)	<b>Pathos-Kategorie</b>	<b>Dramaturgisches Thema</b>	<b>Entsprechender Ausdruck</b>	<b>Affekt-ökonomische Konjunktur</b>
0:00:00:00– 0:01:34:15		Vorspann		Aufschwung
0:01:34:16– 0:02:39:13		Vorspann		Senkung
0:02:39:14– 0:04:52:02	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Am Tag des Stadtfests auf dem Markt: Mong-Lyong begegnet Chun-Hyang flüchtig im Vorbeireiten	ein „flüchtiger, aber hochkonzentrierter“ Eindruck von einer „schönen“ Frau	Schwankungen
0:04:52:03– 0:07:54:10		Mong-Lyong feiert (trinkt, singt, tanzt und dutzt) mit seinem Diener und den Soldaten und spielt das Rollenwechselfpiel.	Mong-Lyong als ein „ungewöhnlicher, also moralisch fragwürdiger“ Aristokrat.	Expansion
0:07:54:11– 0:16:18:13	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Mong-Lyong entdeckt Chun-Hyang, die auf der Schaukel hin und her schwingt. Er macht ihr wiederholt Avancen und nähert sich ihr an.	Die Beziehung bahnt sich zwischen Mong-Lyong und Chun-Hyang an und entwickelt sich im Wechselfpiel von Aufschwung und Abschwung	Schwankungen
0:16:18:14– 0:20:16:07		Chun-Hyangs Mutter träumt hellseherisch von der Heirat ihrer Tochter.	Die Beziehung zwischen Mong-Lyong und Chun-Hyang als schicksalhafte Bindung.	kleiner Schwung
0:20:16:08– 0:24:35:20	<b>Kategorie 2</b> Liebeserklärung	Heiratsantrag von Mong-Lyong und erste Nacht. Mong-Lyong erobert Chun-Hyang in der Eile.	Chun-Hyang als die „hochwertige“ Frau	Kontraktion und Anspannung
0:24:35:21– 0:26:41:07	<b>Kategorie 2</b> Erstes Date (Flitterwochen)	Flitterwochen bei Chun-Hyang.	Chun-Hyang und Mong-Lyong verbringen „glückliche“ Zeit im Geheimen.	Aufschwung
0:26:41:08– 0:27:30:08		Ankunft des königlichen Boten	Etwas Neues, Unklares und Unsicheres kommt dazwischen.	Abschwung

0:27:30:09– 0:35:02:05	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Mong-Lyongs Familie soll nach Seoul umziehen und lehnt die Beziehung ihres Sohnes mit Chun-Hyang ab. Chun-Hyangs Familie erfährt diese Nachricht.	Die Beziehung von Mong-Lyong und Chun-Hyang ist gesellschaftlich nicht anerkannt.	Rückgang
0:35:02:06– 0:38:42:07	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Die letzte Nacht verbringen Mong-Lyong und Chun-Hyang gemeinsam. Sie schwören auf ihr „erfolgreiches und glückliches“ Wiedertreffen und ihre gegenseitige Loyalität.	Die Beziehung von Mong-Lyong und Chun-Hyang (ihre romantische Liebe) ist stark.	Expansion mit Anspannung
0:38:42:08– 0:39:44:05	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Chun-Hyang sieht, dass die Mong-Lyongs Familie fährt.		Zentrifugal und Zentripetal
0:39:44:06– 0:40:26:03		Neuer Bürgermeister kommt.	Etwas Neues, Fremdes kommt ins Dorf.	Zentrifugal und Zentripetal
0:40:26:04– 0:46:20:07	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Byon-Satto befiehlt, alle Gi-Sengs, insbesondere die schönste Chun-Hyang vor sich anzusammeln.	Byon-Satto, der neue Machtinhaber im Dorf ist ein „frauenverachtender, machtmisbrauchender, gewalttätiger“ Mann	Anspannung I.
0:46:20:08– 0:50:10:11	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Byon-Satto sendet einen Soldaten, Chun-Hyang zu holen.	Chun-Hyang als die „hochwertige“ Frau.	Anspannung II.
0:50:10:12– 0:52:28:16	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Byon-Satto regt sich auf, da Chun-Hyang nicht kommt.	Chun-Hyang als die „hochwertige“ Frau.	Anspannung III.
0:52:28:17– 0:56:00:09	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Chun-Hyang wird abgeholt und aufgefordert, seine Gi-Seng zu werden. Chun-Hyang widersteht. I.	Chun-Hyang als die „treue“ Frau I.	Anspannung IV.
0:56:00:10– 0:59:40:10	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Chun-Hyang wird wiederholt von Byon mit Vermögen umworben. Chun-Hyang widersteht II.	Chun-Hyang als die „treue“ Frau II.	Anspannung V. Erhöhte Steigerung

0:59:40:11– 1:00:10:06	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Chun-Hyang ist im Gefängnis.	Chun-Hyang als die „ungerecht“ behandelte Frau	Stagnation
1:00:10:07–	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mutter und Dienstmädchen besuchen Chun-Hyang im Gefängnis	Chun-Hyang als die „ungerecht“ leidende Frau	Abschwächung
	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Briefzensur/-Verbot durch Byon	Chun-Hyang als die "ungerecht" behandelte Frau	Rückfall
1:02:53:14– 1:08:29:19	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Byon fragt sie wieder mit Gewalt und sie widersteht III. Sie wird gefoltert.	Chun-Hyang als die „treue, ungerecht behandelte und leidende“ Frau	Anspannung VI. Erhöhte Steigerung, Überhitzung (Oberer Scheitelpunkt) und Explosion
1:08:29:20– 1:09:42:19	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mutter und Dienstmädchen besuchen Chun-Hyang im Gefängnis	Chun-Hyang als die "ungerecht" leidende Frau	Abschwächung, Schrumpfung
1:09:42:20– 1:10:29:16	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Hausmädchen schickt eine Nachricht an Mong-Lyong durch Bang-ja.	Ausbreitung der Geschichte von der ungerecht leidenden Chun-Hyang	Expansion
1:10:29:17– 1:12:08:08	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mong-Lyong. hat Staatsexamen bestens bestanden, schreitet durch den Palast vor den König.	Mong-Lyong als der vom König autorisierte, in seiner Macht stehende Mann	Aufwärtsgehen
1:12:08:09– 1:14:05:01	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Lee wird zu einem geheimen königlichen Inspektor und spricht seine Soldaten an.	Mong-Lyong in der Führung des königlichen Überwachungsappa- rates des Landes	Aufbruchs- stimmung und Aufgang in Schwingung
1:14:05:02– 1:22:31:18	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Chun-Hyang träumt und ein Zukunftseher deutet ihr Traum.	ein neuer Abschnitt ihres Lebens beginnt.	Wechselkurs
1:22:31:19– 1:31:41:16	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mong-Lyong erfährt, dass Chun-Hyang im Gefängnis sitzt und wegen ihrer Treue ungerecht leidet.	Vergewisserung ihrer Liebe/Loyalität	Ausbruch der Mobilität und Bewegungs-kraft

1:31:41:17– 1:42:18:08	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mong-Lyong trifft seine Schwiegermutter und Chun-Hyang, ohne ihnen seine Identität zu verraten.	Wiedertreffen anscheinend ohne „erfolgreiche, glückliche“ Erfüllung ihres vergangenen gemeinsamen Versprechens.	Schrumpfung
1:42:18:09– 1:47:55:19	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Geburtstagsparty von Byon. Mong-Lyong nimmt im Geheimen am improvisierten Poesie-Wettbewerb teil.	Mong-Lyong „anscheinend“ als ein armer und verfallener Mann/Aristokrat ohne Macht.	Expansion
1:47:55:20– 1:48:59:11	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Chun-Hyang wird abgeholt zum Erhängen.	Chun-Hyang als die „treue, ungerecht behandelte, leidende und von ihrem Mann nicht sicher geschützte“ Frau	Anspannung
1:48:59– 1:49:49	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wiedervereinigung	Mong-Lyong schreibt seine Poesie und verlässt die Party. Ankündigung von Chun-Hyangs Eintritts	Die „ungewöhnliche“ Stimmung kommt in die unmoralische Herrschaftsgewalt von Byon hinein.	ruckartiger Stoß und erhöhende Kontraktion
1:49:49– 1:54:50	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Mong-Lyong verhaftet mit seinen Soldaten, Byon.	Mong-Lyong in der Macht, ein Unrecht im Land wiedergutzumachen.	Explosion
1:54:50–	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung	Chun-Hyang wird mitgeschleppt und soll die Gi-Seng des geheimen Beamten werden. Sie widersteht. IV. Mong-Lyongs Identität wird bekanntgegeben. Mong-Lyong und Chun-Hyang sind wieder vereint.	Chun-Hyang als die treue Frau wieder bestätigt	Erhöhter Aufschwung und Explosion

## Die Sünderin (BRD 1951, R: Willi Forst)

Timecode 0:00:00:00 (h:m:sec:fr)	Pathos- Kategorie	Dramaturgisches Thema	Entsprechender Ausdruck	Affekt- ökonomische Konjunktur
0:00:00:00– 0:01:43:17		Vorspann		
0:01:43:18– 0:04:32:18	<b>Kategorie 4</b> und auch <b>5</b> Prozess der Wiedervereinigung und auch endgültige Trennung oder Bindung	Marina und Alexander trinken gemeinsam in gemütlicher Stimmung, aber nach einiger Zeit entdeckt sie den auf dem Sofa ruhig liegenden Alexander.	Offene Frage: Hat sie ihn umgebracht oder nicht?	Bewegungskurs vom Aufschwung über die Anspannung bis zu heftigen Schwankungen
0:04:32:18– 0:10:24:18	<b>Kategorie 3</b> und auch <b>4</b> Provisorische Trennung und auch Prozess der Wiedervereinigung	Alexanders Schmerz bricht aus. Marina geht in Neapel aus, um Alexanders Gemälde zu verkaufen. Anstatt der Gemälde verkauft sie sich aber bei einem Kunsthändler. Und mit dem verdienten Geld verbringt sie eine gute Zeit mit Alexander.	Marinas Verhaltensmuster, das sich im ganzen Film wiederholt: Glücksmoment des Paares → Ausbruch der Krankheit → Der Gang von Marina → Verweis auf den Moralbruch → der erhöhter Glücksmoment des Paares	Schwankender Bewegungskurs, der sich vom Aufschwung über den Abschwung, Anspannung, Abfall bis zum qualitativ erhöhten Aufschwung entwickelt.
0:10:24:19– 0:16:29:10	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Marina sieht schwer betrunkenen Alexander in einer noblen Bar, wo sie arbeitet. Sie bringt ihn zum Spott ihrer Kollegen in ihre Privatwohnung.	Eine „unerklärliche, schwer zu begründende“ Chemie zwischen Marina und Alexander	Aufschwung
0:16:29:11– 0:19:53:06	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Marina beobachtet den verkommenen Alexander in ihrer Wohnung und fragt sich, warum sie sich überhaupt von ihm angezogen fühlt.	Marinas Affinität zu Alexander	Aufschwung

0:19:53:07– 0:27:19:19	›Flashback‹ in die Marinas Kindheit	Marinas Familie war großbürgerlich in Danzig, aber wurde in das arme Viertel in Hamburg vertrieben.	Gemeinsamkeit zwischen Marina und Alexander: Sie haben die gemeinsame Erfahrungen von gesellschaftlicher Degradierung	Abschwung
0:27:19:20– 0:30:26:19	<b>Kategorie 2</b> Liebeserklärung	Alexander möchte Marina die Miete zahlen. Aber sie lehnt ab. Sie fragt sich, ob das Liebe oder Mitleid sei.	Bewusstwerdung der „wahren“ Liebe	Stoßartiger Ruck
0:30:26:20– 0:34:32:20	›Flashback‹ in die Marinas Jugendzeit zu Hause	Marina schläft regelmäßig mit ihrem Stiefbruder Edouard und wird von ihm bezahlt. Mutter geht mit den fremden reichen Männern aus. Der Stiefvater bringt seinen Sohn wegen seiner inzestuösen Tat um und geht ins Gefängnis.	Liebe sei Geben, immer wieder, Geben, niemals Nehmen. I.	sukzessiver Rückgang zum Tiefstand
0:34:32:21– 0:36:16:12	›Flashback‹ in die Marinas Jugendzeit bei ihrer Freundin	Marina geht problemlos mit den zahlreichen Männern aus und bekommt dadurch kostbare Kleider und Geld. Aber ihre Freundin beneidet sie.	Liebe sei Geben, immer wieder, Geben, niemals Nehmen. II.	wiederholter Auf und Abschwung
0:36:16:13– 0:38:47:00	›Flashback‹ in die Marinas Anfangszeit als noble Prostituierte in München  _____ zurück in der Gegenwart	Sie macht den neuen Anfang als Edelprostituierte in München. Und sie macht eine erfolgreiche Karriere ohne Unterbrechung.  Alexander ist aber in ihren öden und leeren Alltag gekommen und hat ihn klar aus seiner eigenen Art besetzt.	Liebe sei Geben, immer wieder, Geben, niemals Nehmen. III.	Großer Aufschwung
0:38:47:01– 0:44:49:01	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Marina erfährt, dass Alexander einen Tumor hat und bald blind wird.	Äußerung ihres starken Willens, ihn „nicht im Stich zu lassen.“ I.	Absturz, drohende ruckartige Bewegung, die sich aber wieder schwungvoll fortbewegt.

0:44:49:02– 0:47:04:24	<b>Kategorie 2</b> (Erste) Date und Liebeserklärung	Marina und Alexander reisen nach Venedig und verbringen eine schöne Zeit. Sie schenkt ihm den Schmuck (im Sinne der Liebeserklärung).	Marina liebt Alexander sehr. (Ausdruck durch <i>Geschenk</i> )	Expansion
0:47:04:25– 0:49:38:04	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung	Marina und Alexander sehen gemeinsam das Morgenlicht.	Marina liebt Alexander sehr. (Ausdruck durch <i>Santa Maria del Salute:</i> Licht/Wunder/Gott/ Paradies/Glück)	(in die Weite gehende) Expansion
0:49:38:05– 0:52:10:05	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung	Sie verbringen schöne Zeit in Postano und küssen einander glücklich am Strand.	Ihre Liebe ist groß und stark. (Ausdruck durch <i>großes Wellen- platschen an Gesteine und an ihren Haaren und Kleidern zerrendem Wind</i> beim Kuss)	Explosion
0:52:10:06– 0:54:55:04	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Erneuter Ausbruch von Alexanders schmerzlicher Krankheit. Er beginnt wieder zu trinken. Marina geht aus, seine Gemälde zu verkaufen. [Vgl. die Szene 0:04:32:18–0:10:24:18] Marina schleppt ihn endlose Stufen Stück für Stück nach oben in die gemeinsame Wohnung.	Äußerung ihres starken Willens, ihn „nicht im Stich zu lassen.“ II.	Absturz, drohende ruckartige Bewegung, die sich aber doch aufwärtsbewegt.
0:54:55:05– 0:57:14:24	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Marina und Alexander kehren mit dem Zug nach München zurück. Marina plant, Alexander operieren zu lassen.	I. Gewisse Hoffnung: Marinas „erster Schritt“, sich mit Alexander ewig vereint (gemeinsam am Leben) zu bleiben.	schwungvolle Aufwärts- bewegung.
0:57:14:25– 0:57:56:19	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Marina sucht den Arzt. Aber sie merkt, dass sie weder den richtigen Arzt noch genug Geld für die Operation hat.	II. Unerwartete Sorge und Kummer: Verweis auf Hindernisse für die „ewige“ glückliche Wieder- vereinigung	abrupter Bremseffekt und Drosselung

0:57:56:20– 0:58:14:20	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Marina schreit zur Tat, Alexander zu retten (=Geld zu verdienen =sich zu verkaufen). Sie geht schrittweise wieder in Richtung der Bar, wo sie früher arbeitete.	III. Wieder Hoffnung: Verweis auf den einzigsten Weg zum „Schmutz“. Und er bringt „zwangsläufig“ zur Rechtfertigung ihrer Unmoral vor.	kleiner Aufschwung
0:58:14:21–	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Marina arbeitet wieder in der Bar, aber wirkt nicht mehr so attraktiv wie früher. Aber sie trifft glücklicherweise den Arzt ( <i>aka</i> Todesengel) für Alexander.	IV. Enttäuschung, Sorge und wieder Hoffnung: Verweis auf die „schicksalhafte“ Problemlösung	Kleiner Rückgang, aber wieder großer Aufschwung
1:02:55:19– 1:06:51:16	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Marina bittet den Arzt, Alexander zu operieren.	V. Hoffnung: Glaube an dem Engel (dem Gott)	Expansion
1:06:51:17– 1:08:44:24	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wieder- vereinigung	Die Operation wird vom Arzt erfolgreich durchgeführt. Alexander ist wieder gesund (neu geboren).	VI. Glück: Marina rettet Alexander.	erhöhte Sättigung und große Expansion
1:08:44:25– 1:14:08:14	<b>Kategorie 2</b> (Erstes) Date und Liebeserklärung	Marina und Alexander leben gemeinsam in Wien. Er wird zu einem renommierten zeitgenössischen Maler in der Stadt.	Die glücklichste und erfolgreichste Zeit	großer Aufschwung bis hin zum oberen Scheitelpunkt
1:14:08:15– 1:19:18:20	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Alexander wird blind. Sein letztes Gemälde ist <i>Sünderin</i> (Vgl. die Gemälde im Wohnzimmer 0:01:43:18–0:04:32:18). Marina erkennt, dass er nicht mehr sehen kann.	Trauer	Rezession
1:19:18:21– 1:23:08:10	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung oder Trennung	Marina gibt ihm das Gift und begleitet ihn in seinen letzten Momenten. Anschließend trinkt sie auch Gift und legt sich neben ihm. Sie äußert die letzte Liebeserklärung: „Ich liebe dich, ich komme bald mit.“	die letzten „glücklichen“ Momente von Marina und Alexander	Explosion

**Madam Freiheit** (자유부인, ROK 1956, R: Hyung-Mo Han)

Timecode 0:00:00:00 (h:m:sec:fr)	Pathos- Kategorie	Dramaturgisches Thema	Entsprechender Ausdruck	Affekt- ökonomische Konjunktur
0:00:00:00– 0:01:46:23		Vorspann		
0:01:46:23– 0:07:34:00		Frau Oh, die Ehefrau des Professors Chang spricht mit ihrem Mann, dass sie arbeiten gehen möchte. Während dieser Zeit hört man laute westliche Musik von ihrem jungen Nachbarn (bzw. Mieter).	Zeitgenössische Topografie der soziokulturellen Verhältnisse, z.B. (Ehe-)Mann – (Ehe-)Frau, europäisch/amerikanisch – koreanisch, alt – jung, reich – arm, konfuzianische Tradition – kapitalistische Moderne	Schwingungen
0:07:34:01– 0:10:45:00		Frau Oh trifft ihren jungen Nachbarn (bzw. Mieter) Chun-Ho auf der Straße in der lauten Großstadt und sie bummeln eine Weile gemeinsam.	Frau Ohs „ungewöhnliche“ Erfahrung I.	kleiner Aufschwung
0:10:45:01– 0:15:37:17		Frau Oh nimmt durch ihre Freundin Frau Choi an einer geschlossenen Gesellschaft teil, die aus den wohlhabenden Ehefrauen besteht. Sie lernt den neuen Lebensstil der modernen Ehefrauen kennen.	Frau Ohs „ungewöhnliche“ Erfahrung II.  in der freudigen Geselligkeit unter Frauen I.	Schwingungen
0:15:37:18– 0:17:13:08		Professor Chang vereinbart einen Termin telefonisch mit einer jungen Sekretärin, die in einem amerikanischen Büro arbeitet.	Herr Changs „ungewöhnliche“ Erfahrung	Schwingung
0:17:13:09– 0:19:15:19	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Frau Oh trifft einen Geschäftsmann durch ihre Schwägerin, der sie für eine Verkaufsstelle in seinem Laden interviewt.	Zusammenschluss im von Ernst, Sachlichkeit bestimmten Treffen	Schwingung

0:19:15:20– 0:21:03:19	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Prof. Chang und die junge Frau (Eun-Mi) treffen einander in einem Café und sie bittet ihn, einer Gruppe von Sekretärinnen einen Koreanisch-Kurs zu geben.	Zusammenschluss im von Ernst, Sachlichkeit bestimmtes Treffen	Kleiner Aufschwung
0:21:03:20– 0:22:22:06		Frau Oh nimmt am Abendessen bei ihrer Schwägerin teil und führt das Gespräch über die modernen „berufstätigen“ Frauen.	Freudige Geselligkeit unter Frauen II.	Schwingung
0:22:22:07– 0:26:23:00		Frau Oh erfährt auf dem Weg nach Hause, dass ihre Nichte (Myong-Ok) Chun-Ho in der Öffentlichkeit küsst. Aber sie nennen sich einfach nur Freunde. Frau Oh und Chun-Ho bummeln gemeinsam nach Hause und führen Gespräch, das sie zum „modernen“ Lebensstil (Tanzen können, Tanzfreund zu haben etc.) verführt.	Frau Ohs „ungewöhnliche“ Erfahrung III.	Schwingungen
0:26:23:01– 0:31:34:05		Frau Oh beginnt als Verkäuferin in einem Laden für Importwaren zu arbeiten.	Frau Ohs erfolgreicher Beginn, eine moderne berufstätige Frau zu werden	Kleiner Aufschwung
0:31:34:06– 0:34:26:04	<b>Kategorie 2</b> (Liebes- /Geschäfts-) Partner- erklärung	Frau Choi und ihr Tanzpartner, Herr Beck werden nun zu Geschäftspartnern.	Beginn des „zweilichtigen“ Tauschgeschäfts	Schwingung
0:34:26:05– 0:37:08:11	<b>Kategorie 2</b> (Erstes) Date und (Liebes- /Verehrungs-) Erklärung	Prof. Chang unterrichtet Sekretärin(nen). Nach dem Unterricht bummelt er mit Eun-Mi im Park. Er will keine Kursgebühr annehmen.	Beginn der „zweilichtigen“ Schenkung	Schwingung
0:37:08:12– 0:38:57:11		Frau Oh und Frau Choi treffen sich im westlichen Restaurant und sprechen über die modernen Frauen, die selbstständig „viel Geld verdienen“ und „sich selbst vergnügen und amüsieren“ können.	Freudige Geselligkeit unter Frauen III.	Schwingung

0:38:57:12– 0:44:03:07	<b>Kategorie 2</b> (Erstes) Date und Liebes- /(Tanz- )Partnerer- klärung	Frau Oh beginnt Tanzen bei ihrem jungen Nachbar Chun-Ho (privat in seinem Zimmer) zu lernen.	Beginn des "zweilichtigen" Hilfsangebots	Erhöhte und vermehrte Schwingungen
0:44:03:08– 0:50:56:20	<b>Kategorie 2</b> (Erstes) Date und Liebes- /(Tanz- )Partner- erklärung	Frau Oh beginnt mit Herr Hwang zu flirten. Sie nimmt das Geschenk von Herrn Hwang an und vereinbart mit ihm, privat auszugehen und kauft ein Hemd für Chun-Ho.	Beginn der "zweilichtigen" Beziehungen durch Geschenke	kleiner Aufschwung
0:50:56:21– 0:52:27:14		Herr Beck täuscht Frau Oh dadurch, dass er die teuersten Waren ohne Zögern kauft.	Beginn des „zweilichtigen“ Tauschhandels	Aufschwung
0:52:27:15– 1:03:46:19	<b>Kategorie 2</b> Date	Tanzabend in einer Musikhalle: Labyrinth der (Liebes-/Tanz- Partner-)Beziehungen: Frau Oh und Chun-Ho, Myong-Ok und ihr neuer Tanzpartner, Chun-Ho und Myong- Ok, Frau Oh und Herr Hwang	Die vielfach ausgetauschten (Paar-)Beziehungen	Sukzessiv entwickelter Aufschwung und sich weit ausbreitende Expansion
1:03:46:20– 1:05:48:14	<b>Kategorie 2</b> Date	Prof. Chang und Eun-mi bummeln im Park	Austausch von Höflichkeiten	Kleiner Aufschwung
1:05:48:15– 1:06:59:23	<b>Kategorie 2</b> Date	Frau Oh tanzt mit Herrn Hwang im engen Körperkontakt.	Die vertiefte Beziehung	Großer Aufschwung und Intensität bis zum oberen Wendepunkt
1:06:59:24– 1:07:46:22	<b>Kategorie 2</b> Date	Prof. Chang begleitet Eun-Mi zu ihrem Haus.	Die freundliche Verabschiedung	Schrumpfung
1:07:46:23– 1:08:01:21		Sohn allein zu Hause	Beschuldigung der Mutter	Tiefstand
1:08:01:22– 1:13:22:09		Herr Beck nimmt mehr Notiz von Frau Choi und bestellt eine teure Tasche per Kredit bei Frau Oh. Er verschenkt sie an Frau Choi.	Die „fragwürdige“ Partnerschaft	Schwankung

1:13:22:10– 1:16:04:11		Frau Oh und Frau Choi treffen sich wieder und sprechen über die Tanzparty mit den wohlhabenden Ehefrauen und die Geschäftsangebote. Frau Oh hat sich äußerlich verändert.	Die markante Erscheinung der qualitativ verwandelten Frau Oh in der freudigen Geselligkeit unter Frauen IV.	Schwingungen
1:16:04:12– 1:20:02:05	<b>Kategorie 2</b> Date	Frau Oh und Herr Hwang flirten im Restaurant. Aber seine Frau erfährt das mit Hilfe einer Angestellten im Laden.	Die entdeckte „uneheliche/unehrliche“ Beziehung	Schwankung
1:20:02:06– 1:22:02:07	<b>Kategorie 2</b> Date	Frau Choi und Herr Beck tanzen zusammen in der Tanzhalle.	Die „wackelige“ Partnerschaft	Unruhiges Schweben
1:22:02:08– 1:28:13:03	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Beim Warten auf Herr Hwang begegnet Frau Oh ihrem Mann mit Eun-Mi auf der Straße. Frau Oh streitet mit ihm und geht zu Chun-Hos Zimmer. Sohn sucht sie.	Die "wackelige" Ehe und Familie	Steigende Tendenz und Anspannung bis zum oberen Umkehrpunkt, die aber abrupt zurückfällt.
1:28:13:04– 1:30:55:04	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Das Ende des Lehrkurses: Die Schülerinnen geben Prof. Chang Geschenke und das letzte gemeinsame Bummeln mit Eun-Mi im Park	Die Beziehung zwischen Prof. Chang und Eun-Mi vielmehr als „aufrichtiges“ Tauschgeschäft	Abschwung
1:30:55:05– 1:33:12:00		Frau Oh verschenkt ein Hemd an Chun-Ho. Frau Oh leiht Geld an Frau Choi aus.	Bruch des „aufrichtigen“ Tauschgeschäfts bzw. Partnerschaft	Unruhiges Schweben
1:33:12:01– 1:34:03:17		Frau Choi investiert mehr Geld in Herrn Beck.	Bruch des "aufrichtigen" Tauschgeschäfts bzw. Partnerschaft	Unruhiges Schweben
1:34:03:18– 1:37:32:17	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Chun-Ho verabschiedet sich von Frau Oh und geht zu Myong-Ok zurück.	Bruch einer moralisch fragwürdigen Beziehung	Abschwung
1:37:32:18– 1:38:49:19	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Letzter Abschied: Prof. Chang begleitet Eun-Mi zu ihrem Haus. Sie gibt ihm ein Geschenk.	Bruch einer moralisch fragwürdigen Beziehung	Schrumpfung

1:38:49:20– 1:41:02:20	<b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Frau Oh streitet mit ihrem Mann wegen des Erlasses der Kursgebühr.	Frau Oh als geldgierige Frau	Steigende Anspannung und ausbreitende Expansion
1:41:02:21– 1:41:48:16		Prof Chang liest den (Enthüllungs-)Brief von Frau Hwang.	Ärger und Trauer wegen des Ehe- /Familienbruches	Tiefstand
1:41:48:17– 1:44:48:08		Bruch der (Geschäfts-) Partnerbeziehung: Frau Oh an ihrem Arbeitsplatz Frau Choi und Herr Beck	Bruch der Partnerschaft	Schrumpfung
1:44:48:09– 1:45:21:06		Frau Ohs Kollegin stärkt Frau Hwang den Rücken.	Frau Oh in der Falle	Abschwung
1:45:21:07– 1:45:52:12		Frau Hwang holt ihren Mann am Flughafen ab.	Geheime (Vergeltungs-) Aktion beginnt	Schwingung

1:45:52:13– 1:46:31:15		Frau Choi Selbstmordversuch	Heimlicher Entschädigungs- prozess	Abschwung bis zum Tiefstand
1:46:31:16– 1:48:59:14	<b>Kategorie 2</b> Date	Frau Oh und Herr Hwang treffen sich im Café	Heimliches Wiedertreffen	Schwungung
1:48:59:15– 1:56:23:09	<b>Kategorie 2</b> Date	Frau Oh und Herr Hwang gehen tanzen im geheimen Versteck, während Frau Choi bei der Tanzveranstaltung in Ohnmacht fällt.	Von der Sozialität und der eigenen Gesellschaft zurückgezogene „unmoralische“ Paarbeziehung	Schwankung
1:56:23:10– 1:56:54:08		Prof. Chang und Sohn zu Hause ohne (Ehe-)Frau und Mutter	Fehlende (= un- moralische) Ehefrau und Mutter	Tiefstand
1:56:54:09– 2:04:55:18	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Enthüllung der Affäre von Frau Oh und Herr Hwang durch seine Frau. Sie gibt ihr eine schallende Ohrfeige. Sie geht heim über eine weite Strecke, aber wird sofort von ihrem Mann aus dem Haus verwiesen	Stark angetriebene Heimkehr und gnadenlos aus ihrem Heim vertriebene Frau Oh	Abrupte Explosion der gestiegenen Anspannung und langanhaltender Rückfall bis zur Stilllegung

## Die Goldene Pest (BRD 1954, R: John Brahm)

Timecode 0:00:00:00 (h:m:sec:fr)	Pathos- kategorie	Dramaturgisches Thema	Entsprechender Ausdruck	Affekt-ökonomisches Konjunktur
0:00:11:11– 0:01:17:18		Vorspann Jazz, Swing und (kirchliche) Orgelmusik	Übergang Amerikanische Musik zur Orgelmusik	Vom Aufschwung zum Abschwung
0:01:17:19– 0:07:17:07		Ankunft eines Geschäftsmanns in einem Dorf, um ein Vergnügungszelt für GIs aufzubauen.	Einzug des Dunklen/Fremden/Un- heimlichen (des kapitalistisch gesinnten Geschäftsmannes) in die (Kirchen-/ Dorf-)Gemeinde	Sukzessiv entwickelte Vorwärtsbewegung
0:07:17:08– 0:09:18:22		Aushandlungsprozess der Kirchen- /Dorfgemeinde zur „Konzession“	Mobilisierung der Gemeinde bis zur gemeinsamen Euphorie	Steigende Anspannung
0:09:18:23– 0:16:43:03		Gemeinschaftliche Vorbereitung auf die Eröffnung des Vergnügungszeltes	Optimistisch gesinnte Aufbruchsstimmung	Stürmischer Aufschwung
0:16:43:04– 0:21:14:09		Rück-/Heimkehr von Richard als GI und Wiedertreffen mit seiner Tante Johanna	Freudiges Wiedertreffen in der befremdlichen Heimat	Aufschwung
0:21:14:10– 0:24:48:24	<b>Kategorie 1</b> (wie die) erste Begegnung	Richard trifft Franziska wieder nach vielen Jahren.	Freudiges Wiedertreffen und Sich-Abgrenzen von Mitmenschen	Kontraktion und hohe Intensität der Anspannung
0:24:48:25– 0:33:19:04		Richard trifft Karl wieder und schaut verschiedene zerstreuende Shownummer an.	Freudiges Wiedertreffen und gemeinschaftliche Zerstreuung	Steigende Aufschwung und Überhitzung in der Reihe der nacheinander erfolgten mehreren Schwankungen
0:33:19:05– 0:35:04:05		Richard, Franziska und Karl bummeln gemeinsam und tauschen sich über ihre Lebens- geschichten aus	Gemeinsame/Gegen- seitige Wahrnehmung ihrer (Lebens-) Veränderungen	Steigende Tendenz
0:35:04:06– 0:36:27:00		Johanna erzählt Richard von ihrem Traum, reich in Kur zu gehen.	veränderter Lebensstil der Tante Johanna	Steigende Tendenz

0:36:27:01– 0:37:38:04		Karl und seine Geschäftskollegen wollen mehr Umsatz machen. Sie denken auch an Betrugsoptionen wie z.B. Reifen zu klauen, Rauschgift zu verkaufen etc.	Wachsende Angst und Sorge im veränderten Geschäftsklima	Unruhiges Schweben
0:37:38:05– 0:39:23:18		Johanna verkauft die überkauften Waren. Richard kritisiert ihre Tat.	„unmoralisch“ laufendes Geschäft	Ruckartiger Stoß
0:39:23:19– 0:42:28:05		Beim Spaziergang erfährt Richard die veränderte Atmosphäre des Dorfes.	„stark korrumpierte“ (Dorf-)Gemeinde	sukzessiv erfolgte Stöße
0:42:28:05– 0:44:07:13	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung	Richards Heiratsantrag an Franziska im Wald	Freude am „exklusiven“ Zusammensein	Aufheiterung
0:44:07:14– 0:45:25:22		Geschäftliche Vereinbarung zwischen Karl und Johanna: Sie soll „Felsen Kapelle“ verkaufen.	Wachsende Angst und Sorge im veränderten Geschäftsklima	Unruhiges Schweben
0:45:25:23– 0:47:15:24		Finanzielle Not bei Karl und seine Geschäftskollegen: sie planen, Benzintanks der US-Armee anzuzapfen.	Getrübtes Geschäftsklima	Unruhiges Schweben
0:47:15:25– 0:48:28:09		Bekanntmachung ihrer Verlobung bei aufgekrenztem Karl, der heimlich mit Wenzel die Lage der Benzintanks von US-Armee besichtigt.	Wachsende Angst und Sorge im veränderten Geschäfts-/Beziehungsklima	Unruhiges Schweben
0:48:28:10– 0:50:06:00		„Felsenkapelle“ wird in Johannas Laden überkauft verkauft.	Getrübtes Geschäftsklima	Unruhiges Schweben
0:50:06:01– 0:51:12:16		Richard erfährt vom Dr. Sirek, dass Karl und das ganze Dorf viele <b>Schulden und Krediten</b> haben.	Getrübtes Klima der ganzen (Geschäfts-/Dorf-)Gemeinde	Unruhiges Schweben

0:51:12:17– 0:55:38:04	<b>Kategorie 2</b> Date und auch <b>Kategorie 3</b> provisorische Trennung	Aufteilung der Gemeinde durchs Lachen und Nicht- Lachen-Können über den abrupten Eintritt der Militär- polizei in die Bar. Richard wird von den Polizisten abgeholt.	Eingetrübtes Klima durch zweifache Aufteilung der Gemeinschaft	Unruhiges Schweben und abrupter Stoß
0:55:38:05– 0:56:23:18		Polizeiliche Fahndungsaktion in Johannas Laden wegen des Rauschgifthandels	Getrübtes Klima	Unruhiges Schweben
0:56:23:19– 0:57:38:06		Karl und seine Geschäftskollegen sind in tiefer Besorgnis.	Wachsende Angst und Sorge im veränderten (Geschäfts- /Beziehungs-)Klima	Unruhiges Schweben
0:57:38:07– 0:59:54:12		Gespräch zwischen Karl und Richard: Tante Johanna sei tot; Richard möchte nicht in eine kriminelle Familie heiraten.	Ausbruch von Wut im Aufprall von Gegensätzlichen und Verlust des Vertrauens	Unruhiges Schweben
0:59:54:13– 1:01:12:01		Karl sagt Franziska, dass er finanzielle Not habe und Richard ein Moralprediger sei.	Aufspaltung der Freundschaft sowie auch der Geschwister (in den Korrupten und in den Moralischen)	Unruhiges Schweben
1:01:12:02– 1:02:53:03		Gespräch zwischen Richard und Wenzels Frau in der Bar, Richard erfährt von ihr von den kriminellen Aktionen von Karls Gruppe während der Nachtübung der US- Armee.	Aufspaltung des (Ehe-)Paars, also der „korrupten“ und „moralischen“ Gemeinde	Unruhiges Schweben
1:02:53:04– 1:03:44:10		Richards Aktionen: 1. Im Auto: Wenzels Frau und Richard → Beruhigung 2. Im Büro: Richard und sein Chef in der US-Armee → eine kriminelle Tat der Gemeinde melden	Richard als ein doppelseitiger Aufklärer, der das Unheil abwehrt und verhindert.	Erneuter Antrieb zur weiteren Entwicklung

1:03:44:11– 1:29:20:14	<b>Kategorie 2</b> Liebes- erklärung und auch <b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Gespräch zwischen Franziska und Richard. Er schwört ihre glückliche Wiedervereinigung.	Vergewissertes Bündnis zwischen Franziska und Richard	Kleiner Aufschwung
1:29:20:15– 1:08:33:08	<b>Kategorie 4</b> Wieder- Vereinigungs- prozess	Richard entdeckt den Plan der Diebstahl- aktion von Karl und seinen Kollegen.	Konfrontation von Korrupten und Moralischen	Unruhiges Schweben
1:08:33:09– 1:09:06:16		Vorbereitung auf die Diebstahlaktion	Wachsende Angst und Sorge	Unruhiges Schweben
1:09:06:17– 1:10:43:15		Franziska erscheint beim Gespräch zwischen Karl und Richard.	Aufspaltung des Korrupten und des Moralischen (Liebespaars)	Unruhiges Schweben
1:10:43:16– 1:11:35:10		Zahlungsaufforderung vom Chef	Wachsende Angst und Sorge	Unruhiges Schweben
1:11:35:11– 1:17:03:20		Während der Vorbereitung auf die gemeinsame Diebstahlaktion nimmt Karl Richard als Geisel und schaut mit ihm gemeinsam die Shownummern im Vergnügungszelt an. Mit der plötzlichen Sirene verlassen die GIs das Zelt für die Nachtübung.	Wachsende Angst und Sorge	Erhöhte Anspannung in der Reihe von sukzessiv erfolgten Schwankungen und abrupter Stoß
1:17:03:21– 1:19:16:12		Die kollektive Diebstahlaktion beginnt.	Wachsende Angst und Sorge	Unruhiges Schweben
1:19:16:13– 1:26:41:22		Polizeieinsatz und Chaos im Vergnügungszelt: das Vergnügungszelt ist in Flammen; Kirchenglocke läutet ununterbrochen; Sirenen, Revolver- schüsse und starke Explosion. Verfolgungsjagd zwischen Karl mit Franziska und Polizisten mit Richard.	Aufgespaltener Weg	Steigende Anspannung

1:26:41:23– 1:27:48:09	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung	Wegen des Autounfalls ist Karl tot, aber Franziska überlebt. Richard umarmt sie leidenschaftlich.	Glückliches Wiedertreffen	Explodierende Expansion
1:27:48:10– 1:29:07:10		Dorf in Trümmern. Aber die neue Truppe kommt wieder ins Dorf.	Erneuter Anfang - Wiederholung oder veränderter Klimawechsel	Kleiner Aufschwung

## Die Blume der Hölle (지옥화, ROK 1958, R: Sang-Ok Shin)

Timecode 0:00:00 (h:m:sec)	Pathos- Kategorie	Dramaturgisches Thema	Entsprechender Ausdruck	Affekt- ökonomische Konjunktur
0:00:00– 0:02:18		Die Tasche von einem Mann (Dong-Sik) wird gleich vor dem Bahnhof Seoul von einer kriminellen Bande gestohlen.	Die Großstadt, Seoul ist ein „gefährlicher“, also vom kriminellen Netzwerk organisch angepasster Lebensraum für den neu (aus dem Land) Eingezogenen.	Schwankungen durch nacheinander folgende ruckartige Stöße
0:02:18– 0:02:51		›Dokumentarische Bilder‹ GIs und koreanische Prostituierte (Yang-Gong-Ju) auf der Straße.	GIs und Yang-Gong-Ju sind Alltagsszene in Seoul.	relativ stabil und distanziert
0:02:51– 0:05:01		Sonja, eine koreanische Prostituierte für GIs, verabschiedet sich von einem Kunden und macht gerade Pause. Der Zuhälter möchte mit ihr schlafen, aber sie verweigert sich.	Sonja als eine „selbstbestimmt“ arbeitende Yang-Gong-Ju.	erhöhter Anreiz
0:05:01– 0:09:05	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklä- rung	Sonja durchquert allein den gemeinsamen Siedlungsort der Bande (Schmuggler und Prostituierten), um heimlich mit Young-Sik auszugehen.	Sonja als ein „Sonderling“ in ihrer Gemeinschaft	Aufschwung
0:09:05– 0:12:34	<b>Kategorie 2</b> Date und auch <b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung	Dong-Sik begegnet seinem großen Bruder, Young-Sik zufällig in einem Markt. Nach der langen Verfolgungsjagd fasst Dong-Sik endlich Young-Sik. Dong-Sik sieht seine Freundin, Sonja zum ersten Mal dabei.	Beginn einer „schweren“ Dreier-Beziehung.	erhöhte Anspannung durch in Dauer wiederholter Schwankungen
0:12:34– 0:13:30		Juri, ein weibliches Bandenmitglied, sieht den „schnell vorbeilaufenden“ Young-Sik und gleich danach die „protzig laufende“ Sonja.	beobachtbarer Zwiespalt in der Beziehung zwischen Young-Sik und Sonja	Schwankung
0:13:30– 0:14:18		Gespräch zwischen Young-Sik und Dong-Sik: Young-Sik bittet Dong-Sik, zur Mutter zurückzugehen. I.	Übereinstimmender Traum: die beiden Brüder möchten mit der Mutter glücklich in ihrer Heimat leben.	Tiefstand

0:14:18– 0:15:28		Gespräch zwischen Prostituierten über Sonja, Männer, Heiraten und Geld	Sonja als ein „Sonderling“ in ihrer Gemeinschaft	Schwankung
0:15:28– 0:16:36		Gespräch zwischen Young-Sik und Dong-Sik: Young-Sik bittet Dong-Sik, zur Mutter zurückzugehen. II. Sonja kommt dazwischen und schlägt das gemeinsame Ausgehen vor.	Sonja als ein Störfaktor für die freundliche/friedliche Beziehung zwischen Brüdern	Schwankung
0:16:36– 0:17:52	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung I.	Gespräch zwischen Dong-Sik und Juri über die Heimat und das Leben als Yang-Gong-Ju	Heimkehr als gemeinsames Interesse und Juri Reue über ihre Arbeit	Tiefstand
0:17:52– 0:19:29	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung	Young-Sik und Sonja schwimmen im Fluss. Er fragt sie, ob sie mit ihm in seine Heimat fahren möchte. Sie antwortet nicht, aber hat gleich Geschlechtsverkehr mit ihm im Boot.	Zwiespalt in der Beziehung zwischen Young-Sik und Sonja.	Schwankungen
0:19:29– 0:22:51	<b>Kategorie 1</b> Erste Begegnung II. (quasi <b>Kategorie 2</b> )	Gespräch zwischen Dong-Sik und Juri über seine Mutter und einen Neubeginn. Young-Sik kommt dazwischen und bittet ihn noch mal, zur Mutter zurückzugehen. III.	Heimkehr als gemeinsames Interesse	Tiefstand
0:22:51– 0:26:54	<b>Kategorie 2</b> Liebesaffäre I.	Sonja und Dong-Sik im Sonjas Zimmer: Sonja verführt ihn.	Sonja als aktiv agierende Frau	Steigende Tendenz
0:26:54– 0:33:24		Kollektive Schmuggelaktion während einer Veranstaltung bei der US Armee: Die weiblichen Bandenmitglieder verführen und halten die GIs, während die anderen die amerikanischen Militärwaren aus dem Lager schmuggeln.	Gemeinschaftlich gut organisierte Aktion der Schmuggler und Prostituierten bei der US-Armee	Steigender Aufschwung und Überhitzung im nach- und nebeneinander erfolgenden Ineinandergreifen der Nummern und (Teil-)Aktionen
0:33:24– 0:35:26	<b>Kategorie 2</b> Liebesaffäre II.	Sonja und Dong-Sik küssen und umarmen einander.	Sonja und Dong-Sik sind abseits (gemeinschaftlich operierender Aktion) ihrer zugehörigen Bande	Steigende Anspannung

0:35:26– 0:36:32		Young-Sik sucht seinen Bruder	Bruderliebe	Abschwung
0:36:32– 0:37:29		Juri entdeckt Foto von Dong-Sik bei Sonja	Schwelender Konflikt: Zwiespalt der Beziehung zwischen Young-Sik und Sonja	Ruckartiger Stoß
0:37:29– 0:37:45		Young-Sik sucht seinen Bruder	Bruderliebe	Abschwung
0:37:45– 0:46:51	<b>Kategorie 2</b> Liebesaffäre III.	Dong-Sik und Sonja gehen aus. Young-Sik erfährt das. Er verfolgt sie und schlägt die beiden zu Boden.	Zerwürfnis der bislang friedlich balancierten drei Beziehungen	Steigende Anspannung und abrupte Explosion
0:46:51– 0:50:27		Sonja kommt heim nach der Arbeit bei einem Gl. Zu Hause findet die Schlägerei zwischen Young-Sik und dem Zuhälter statt	Sonja als Störfaktor für die freundliche/friedliche Beziehung zwischen Brüdern/Mitmenschen in ihrer zugehörigen Gemeinschaft	Steigender Antrieb und wachsende zusammenprallende Stoßkräfte
0:50:27– 0:51:53	<b>Kategorie 2</b> Date	Gespräch zwischen Dong-Sik und Juri über die Heimat und das Leben als Jang-Gong-Ju	Heimkehr als gemeinsames Interesse	Tiefstand
0:51:53– 0:52:48	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung	Young-Sik und Sonja im Bett: Er bittet sie, seinen Bruder in Ruhe zu lassen. Sie antwortet nicht.	Zwiespalt in der Beziehung zwischen Young-Sik und Sonja.	Schrumpfung
0:52:48– 0:54:17		›Flashback in seine Kindheit‹ Dong-Sik erinnert an der Kindheit (Sein Bruder rettet ihn beim Schwimmen im Fluss)	Bruderliebe	Kleiner Antrieb
0:54:17– 0:55:18	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung oder auch <b>Kategorie 3</b> Provisorische Trennung	Gespräch zwischen Sonja und Dong-Sik über Young-Sik: Er wünscht sich, dass er glücklich Sonja heiratet und alle zusammen in die Heimat fahren. Sonja antwortet nicht.	Sonja als ein Störfaktor für die freundliche Beziehung zwischen Brüdern	erweckter Antrieb
0:55:18– 0:56:40		Die männliche Bande bereitet auf die letzte Schmuggelaktion vor.	Schwermut innerhalb der männlichen/brüderlichen Bande	Sinkende Abschwung
0:56:40– 0:58:51	<b>Kategorie 4</b> Prozess der Wiedervereinigung	Schmuggelaktion beginnt: Die Männerbande (einschließlich Young-Sik) setzt Sonja ab und fährt los. Dong-Sik sieht das.	Aktion der „kriminellen“ Männerbande „ohne bzw. für Sonja“	Ankurbelung

0:58:51– 1:00:13		Schmuggelaktion im Bahnhof	„Große“ Aktion beginnt	schwache Expansion
1:00:13– 1:02:21	<b>Kategorie 2</b> Date und Liebeserklärung oder auch <b>Kategorie 4</b> Prozess der Wiedervereinigung	Gespräch zwischen Sonja und Dong-Sik in einem Restaurant über das neue Leben	Sonja und Dong-Sik sind abseits ihrer zugehörigen Bande	Wachsender Optimismus durch Konsolidierung
1:02:21– 1:03:27		Schmuggelaktion an der 38. Linie: Auf dem Zug	Große Aktion	Steigende Tendenz
1:03:27– 1:05:26	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Sonja meldet diese Schmuggelaktion an der Polizei. Dong-Sik verlässt sie, um seinen Bruder zu retten.	Sonja als Frau, die „allen“ Brüdern zum Verhängnis wird.	Ruckartige Erschütterung
1:05:26– 1:10:39		Verfolgungsjagd zwischen der männlichen Schmugglerbande, dem fahrenden Zug, Polizisten, Dong-Sik und Sonja	Rege Aktion in „großer“ Gefahr, in die alle beteiligten „Männer (Brüder und Polizisten)“ verwickelt sind.	Wiederholt erfolgtes reges Treiben zur Raserei
1:10:39– 1:12:51		Verfolgungsjagd und Schießerei zwischen der Schmugglerbande und Polizisten	Die kriminelle Männerbande ist in hoher Bedrängnis	Erhöhte Konzentration und steigende Anspannung
1:12:51– 1:15:14		Autounfall der männlichen Schmuggelbande und Explosion	Bruch der organisch operierenden Brüderschaft	Abruptes Aufspringen
1:15:14– 1:16:00		Ankunft von Dong-Sik und Sonja im Unfallort	„zu späte“ Ankunft der „möglichen“ Rettung aus Lebensgefahr	Zusatz in Umlauf
1:16:00– 1:25:16	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Trennung	Auf der Flucht trifft der schwer verletzte Young-Sik seinen Bruder Dong-Sik. Aber Sonja bittet Dong-Sik, ohne ihn zusammen zu fliehen. Young-Sik bringt sie um und stirbt.	„Notwendige/zwangsläufige“ Vergeltung des Bösen mit Bösem: Sonja als Frau, die die Brüder aus dem glücklichen Zusammenleben ausscheidet.	Rezession, in der sich der Abschwung steigert und über Drosselung bis zur Stilllegung entwickelt.
1:25:16–	<b>Kategorie 5</b> Endgültige Bindung	Gemeinsame Heimkehr von Dong-Sik und Juri	Hoffnung auf die gemeinsame Zukunft in der Heimat	Aufschwung in wiederholenden Schwingungen

## Zusammenfassung

Ausgangspunkt meiner Arbeit ist die Frage, auf welche Weise Wir-Gefühle in den liberal-demokratischen Ländern wie der BRD und ROK mobilisiert und modelliert werden können. Die vorliegende Arbeit setzt an einem ganz spezifischen Punkt an, dort, wo erstens, nach Rancière, die Frage der Gemeinschaft, die neben Freiheit und Individuum als ein wichtiger Wert der Demokratie ist, bislang zu wenig diskutiert wurde, und zweitens, nach Kappelhoff, das Kino der paradigmatische Ort ist, wo die Frage der Gemeinschaft und Wir-Gefühle unendlich wiederholt in relationalen Verhältnissen zwischen der Welt, audiovisuellen Bildern und Zuschauer(-körper) entwickelt und modelliert werden kann. Die westdeutschen und südkoreanischen Liebesfilme aus den Jahren 1950–1961 boten sich dabei als äußerst passender Forschungsgegenstand an, da an ihnen der intensive Subjektivierungsprozess des Wir beobachtet wurde, der die eigene Nationalidee und -identität in der Ausrichtung nach dem liberal-demokratisch orientierten Wir-Bild unendlich wiederholt aneignet, imaginiert und modelliert.

Vor diesem Hintergrund widmete sich die vorliegende Arbeit anhand der Liebesfilme aus den Jahren 1950–1961 in der BRD und ROK exemplarisch zu untersuchen, in welcher kultur- und geschichtsspezifischen Affektpoetiken das eigene Wir-Bild und Wir-Gefühle von sich und für sich modelliert werden konnten. So wird in der vorliegenden Arbeit zunächst ein theoretischer Ansatz entwickelt, der greifbar macht, auf welche Weise Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle im Kino modelliert werden können. Und die Verhältnisse der liberal-demokratischen Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle werden insbesondere durch die ausführliche Filmanalyse der sechs ausgewählten Liebesfilme festgestellt und angesichts dieser Analyseergebnisse wird die Kultur- und Geschichtsspezifität der Affektpoetik klar herausgestellt.

Auf diesem Weg war das Gemeinsame die heuristische Denkfigur, die uns die relationalen Verhältnisse, die unendlich zu verändernde Kultur und Geschichte und die gleichberechtigt von Einzelnen aufzuteilende Ganzheit zusammen als ein konstruktiven Prozess aufgreifen lässt. So wurde das Konzept der Ausdrucksbewegung als die adäquate Analyse- und Methode angewandt, die das Zusammenwirken des Gemeinsamen – der kinematografischen Kommunikation, der kultur- und geschichtsspezifischen Ausdrucksformen und der (Moral-/Wert-/Sinn-/Erfahrungs-)Horizont – konkret als spezifische – qualitativ konkretisiert zu erfahrende -sinnliche Einheit erfassen lässt.

Schließlich dienen die filmanalytisch geführten Patterns der affektpoetischen Ausdrucksformen der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle als Leitfaden der Reflexion darüber, inwieweit die

allgemeine liberal-demokratische Idee des Zusammenlebens angeeignet und entwickelt werden konnte. Und die komparatistisch herauskristallisierte jeweilige Gestaltungsformen der Wir-Gestaltung und Wir-Gefühle erweisen sich als kultur- und geschichtsspezifische Expressivität, die das bestimmte Eigenbild als Wir imaginiert und es gemeinsam als „attraktiv“ erfährt und weiterhin so selbst aneignet und denkt.

## Summary

My work begins with the question of how we-feelings can be mobilized and modeled in the liberal-democratic countries like the FRG and ROK. The present work starts at a very specific point, where on one hand, according to Rancière, the question of community, which is an important value of democracy alongside freedom and the individual, has not been discussed enough so far, and on the other hand, according to Kappelhoff, that cinema is the paradigmatic place where the question of community and we-feelings can be repeatedly developed and modeled in relational relationships between the world, audiovisual images and viewers. The West German and South Korean movies of a love story from the years 1950-1961 offered themselves as extremely suitable object of research, because the process of collective subjectification as a specific we by imagining, creating and acculturating oneself according to the liberal-democratic ideals and also the own national ideas is intensively perceived during this time.

On the basis of the analysis of the movies of a love story from the years 1950-1961 in the FRG and ROK the present work aims to examine the culture- and history-specific poetics of affect which arrange and design the way of thinking and feeling as a we. On this way the present work develops a theoretical framework for designing and acculturating oneself as we in the cinematographic communication and also defines the specific forms of we-formation and we-feelings in the cinema which are exemplarily derived from the detailed film analysis of the six selected West German and South Korean movies. In the end the cultural and historical specifics of affect poetics are clearly detected.

On this way of investigation the concept of the common was the heuristic figure that allows us to think and explain the entanglement of the multifaceted relational relationships, the infinitely changing culture and history and the wholeness (re-)divided by individuals itself as a constructive becoming process of we. In this sense the concept of the expression movement is used as the adequate analytical method that enables to analyze the specific sense as an qualitatively experienced/sensed/concretized unity that arises from the complex interrelation of the common - cinematographic communication, culture and history-specific forms of expression and the horizons (of moral, value, meaning, experience).

Finally, the comparatively derived specific patterns of affect-poetics are proved as culturally and historically specific forms of designing the own image of we pertaining to the specific fashionable ideal of we-formation. And the each crystallized form of we-formation and we-feelings turns out to be a culture- and history-specific expressivity that imagines a certain contingent self-image of we as an „attractive“ one and enables the spectator to experience himself as a member of this specific kind of we by experiencing some consensual moments as an approval and also appropriating himself for this idealized image of we in the common process of becoming in the cinematographic communication.

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Dissertation ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in der vorgelegten oder einer ähnlichen Fassung weder zu einem früheren Zeitpunkt an der Freien Universität Berlin, noch an einer anderen in- oder ausländischen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Berlin, den 12. 04. 2021

Hye-Jeung Chung