

**Hans J. Wulff:**

**Rez. zu Metelmann, Jörg: *Ressentialität. Die melodramatische Versuchung*. Marburg: Schüren 2016.**

Der Rezensionsartikel erschien in: *Medienobservationen*, 20.11.2017, URL: [http://www.medienobservationen.de/artikel/theorie/theorie\\_pdf/wulff\\_melodrama.pdf](http://www.medienobservationen.de/artikel/theorie/theorie_pdf/wulff_melodrama.pdf). URL dieser Fassung: <http://www.derwulff.de/7-12>.

Sentimentalität, sentimentale Anrührung: Stimmungen des Gerührtseins, die aufkommen, wenn eine sentimentale Erzählung jene Szenarien des Verlustes, der doch noch glückenden Versöhnung mit dem Ersehnten und Erwünschten, vielleicht sogar der Erinnerung an den einmal erlebten Verlust erreicht hat, die in ein finales Crescendo der Emotionalität einmünden und den Zuschauer in einer Welle des emotionalen Dabeiseins in den Text einzusaugen scheinen: Kategorien eines Rezeptionsmodells des Melodrams, das bestens vertraut ist. Metelmanns Untersuchung *Ressentialität* folgt dieser so plausibel und evident erscheinenden Argumentbewegung nicht, sondern sucht tiefer einzudringen in die Voraussetzungen der Bereitschaft von Zuschauern, sich in die Tiefen der Anrührung hineinfallen zu lassen. Seine These: Das emotional Sentimentale gründet auf einem ebenso emotional aufgeladenen Ressentialen; und die finale Anrührung ist nur eine Ausdrucksbewegung am Ende eines gefühlsethischen Kalküls, in dem es um viel mehr geht als nur um die Vorbereitung des finalen Gefühlszustandes der Filmbesichtigung (oder der Rezeption von Texten anderer Gattungen), sondern vielmehr um die Konstruktion einer moralischen Welt, in der dem Zuschauer ein klar umrissener Ort zugewiesen wird. Der sentimental angerührte Zuschauer gerät in einen emotionalen *und* moralischen Zustand der Selbstgewissheit und des Wissens um die Richtigkeit seiner Selbstbestimmungen, weil der melodramatische Text ein diegetisches Universum ausbreitet, in dem er diese Sicherheit geben kann.

Das Melodramatische als Königsform des sentimental Textes erweist sich unter dieser Vorannahme als Darstellungsmuster, als Erzählmodus und als symbolische Prozessform, die dem Zuschauer das gerade skizzierte Beteiligungsformat erst eröffnet. In Metelmanns eigenen Worten gehören ihm „die Dualisierung der Welt, die moralisch eindeutige Zuordnung von Gut und Böse, die klare emotionale Selbstpositionierung, die Konstruktion eines Raums des unschuldig-glücklichen Miteinander, die vor allem

visuelle Kommunikation über kraftvolle Bilder, der Aufruf und der Schritt zur moralisch gebotenen Tat“ (S. 10) zu. Inhaltlich ist das Melodramatische nicht festgelegt, es kann alle Formen des In-der-Welt-Seins von Figuren ergreifen und zur dramatischen Konstellation wenden.

Interessant ist, dass das „Ressentiment“ begriffsgeschichtlich sich nicht auf die textsemantisch-dynamische Entfaltung von Wertewelten bezieht, sondern eher starre Voreingenommenheiten, ablehnende (aber gegen Veränderung stabilisierte) Überzeugungen und vorurteilsähnliche Wissens- und Werturteile bezeichnet. In vorliegender Darstellung aber wird es als Element gefühlsethischer Kommunikation angesehen und zugleich eine Strategie, dem Zuschauer in der Entfaltung einer diegetisch-dramatischen Struktur eine Rolle zuzuweisen, die ihn auf der Seite des Moralisch-Guten lokalisiert und ihn gegen Zweifel und Gegenargumente immunisiert. Metelmann bezieht klare Position: Das Sentimentale ist nichts Anti-Rationales, es ist kein Indikator des Aussetzens der Rationalität des rezipierenden und verstehenden Subjekts, sondern es gehört der Grundkonzeption der Aufklärung wesentlich zu: Die aufklärerischen Prinzipien Rationalität, Emanzipation und Fortschritt lassen sich nicht denken ohne ihr logisches Gegenüber (moralische Gefühle der Abwehr eines allgemeinen „Anderen“, die Realität un- und außermoralischer Werte u.ä.).

Darum auch ist das Melodram eine ästhetisch-dramatische Form, die nicht allein auf ein außerzeitliches Universum der Werte ausgerichtet ist, sondern Gegebenheiten der jeweiligen äußeren Realität (wie Veränderungen von Männlichkeitsidealen, Probleme der Migration, der Entmündigung in Arbeitsverhältnissen, von Konzeptionen der Bildung usw.) aufnehmen, adaptieren und in den melodramatischen Gefühls- und Wertediskurs übersetzen kann. Die Argumentation von *Ressentialität* stützt sich auf Max Schelers Buch *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1912 u.ö. [1]), der einen doppelten

Funktionshorizont des Ressentiments zu entwerfen suchte – ein Moment reflexiver (also selbstbewusster und selbstgewisser) Identifikation des rezipierenden Ichs in der Aneignung von Texten einerseits, eine rigorose Individualisierung des Rezeptionserlebnisses als Erlebnis eines egoistischen Ichs, das das Erlebnis gleichwohl als symbolische und zeitlich begrenzte Enklave seines Emotionserlebens einklammern könne. Als drittes tritt hinzu, dass das melodramatische Emotionserlebnis wesentliche Elemente der Emotionserinnerung umfasst, in die Geschichte individueller Ich-Bildung zurückweist.

Die Exemplifikation dieser an einer Affektgeschichte der Moderne geschulten Ausgangsannahmen erfolgt an einer ganzen Reihe von Beispielen [2] aus den beiden vergangenen Jahrzehnten. Die Folge der durch die Bank aufschlussreichen Analysen wird unterbrochen und in theoretische Probleme geöffnet, indem Fragen wie die nach der Normativität von Emotionen (S. 134ff), zur Affekt-Emotion-Dichotomie (v.a. S. 186ff) oder zur Rolle der „Empörung“ als rezeptiver und dramaturgischer Devise am besonderen Beispiel der Filme zur Migrationsproblematik (cap. 5) ins Zentrum rücken. Die Struktur des Buches, das 2014 als Habilitation der Hochschule St. Gallen vorgelegen hatte, ist zum einen seiner komplementären Struktur geschuldet (diverse Kapitel entstanden als Artikel in anderen Kontexten), kann aber formal einnehmen, weil es die Möglichkeit eröffnet, das gesetzte Thema in viele neue Facetten zu entfalten und immer wieder über den Rahmen einer simplen Genre-Analyse hinauszutreiben. Schon die Auswahl der Referenzfilme deutet darauf hin, dass Metelmann das Emotionale selbst als historische Tatsache und emotionalisierende Rezeption als eine Form kultureller Kommunikation ansieht. Und es ist klar, dass der Blick über die nur-filmische Form hinausgeht und Veränderungen, diskursive Themen des Sozialen und des Politischen in den Blick nimmt, weil diese den stofflichen Ausgangspunkt der „Melodramatisierung“ darstellen.

In Metelmanns Argumentation bildet das Melodramatische die verborgene „andere Seite“ der Aufklärung und ihrer Entwürfe (vgl. S. 89ff); sie artikuliert in dramatischer und narrativer Form individuelles unverschuldetes Leiden einschließlich strukturell verursachtes gesellschaftliches Opfersein, transformiert aber das leidende Subjekt in eine Figur moralischer Stärke, die Zuwendung und Zustimmung verdient – ohne dass die realen Bedingungen des Lei-

dens notwendig verändert werden müssten. Die melodramatische Heldenfigur steht nicht am Ende einer *success story*, in der der gesellschaftliche Rahmen, der das Leiden bedingt und letzten Endes hervorgebracht hat, modifiziert werden müsste. Er wird nur indirekt thematisiert, im Hintergrund der Wertehorizonte der erzählten Welt. Das Melodram in dieser Hinsicht zeigt sich als eine Art „ästhetische Viktimologie“, als Ausdrucksform einer Gefühlskultur [3], in der das Leiden des Subjekts von den Bedingungen des Leidens entkoppelt wird. Es ist Opfer von Konstellationen der Macht, die selbst hintergründig bleiben.

Obwohl die Frage nach der Rechtfertigung der Opferrolle der Protagonisten, die für den moralischen Schulterschluss von Zuschauer und Figur im Finale für das zugleich höchste Sym- und Empathie, von Emotionalisierung und eigener Ausdrucksbewegung so wichtig zu sein scheint, in mehreren neuen Arbeiten zum Melodram zurückgenommen wurde (etwa von Thomas Elsaesser), hält Metelmann an seinem Kernmodell fest. Die Protagonisten und vor allem Protagonistinnen des traditionellen Melodrams stehen in einer „moralisch privilegierten Opfer-Position“ (S. 135) und sind durch die Tugendhaftigkeit, die sie vor dem Hintergrund des im Text entfaltenen Wertesystems gerechtfertigt, indem er die Figuren zu Figuren „gefühlter Gemeinschaften“ (S. 135), die als Wert-Gemeinschaften konzipiert sind, fortschreibt. Ein universaler Horizont der Geltung eines moralischen Werteuniversums entzieht sich dann, er wird relativiert und verflüssigt [4]. Gerade diese Weiterung stimmt nachdenklich, weil sie zu den neuen politischen Kommunikationsformen (vom Populismus über das Problem der *fake news* bis zur Infragestellung von Expertentum und Wissenschaft) aufschließt und sie in den Horizont der Selbstvergewisserung des Subjekts im Erlebnis des Melodramatischen stellt – weil dieses sich eigentlich als Form eines Wertdiskurses entpuppt.

Ob aus den Metelmann'schen Grundannahmen folgt, dass das melodramatisierende Ich sich gegen Veränderungen und Lernprozesse immunisiert, ist eine Frage, die eigener Aufmerksamkeit bedarf. Immerhin ist das Melodram auch ein Medium der Propaganda und der propagierten Werthorizonte ihrer Geschichten sowie der darin charakterisierten Bestimmungselemente des strukturell notwendigen „Anderen“. Und ob Filme mit ambivalenter finaler Emotionalität – ein Beispiel könnte *The Dancer Upstairs*

(*Der Obrist und die Tänzerin*, Spanien/USA 2002, John Malkovich) sein – sich noch im ästhetisch-narrativen Schema des Melodrams verorten lassen oder vielmehr den Zuschauer in einen ganz anderen (oder in einen dem Tragischen verwandten) Wertediskurs stürzen: All dieses bedürfte weiteren Nachdenkens (und vor allem auch: empirischer Zuwendung). An der Tatsache, dass Metelmanns Buch eine ungemein anregende Ausgangsthese zu einem bekannten Gegenstand vorgelegt hat und dazu einlädt, das Feld der Überlegungen neu zu bestellen – daran ändern diese Überlegungen aber nichts.

### Anmerkungen

[1] Max Scheler: *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*. 2. Aufl. Frankfurt: Klostermann 2004. Zuerst u.d.T. „Über Ressentiment und moralisches Werturteil“ in: *Zeitschrift für Pathopsychologie* 1, 1912, S. 268-368; Sonderdruck Leipzig: Engelmann 1912.

[2] Zu den Filmen gehören u.a. *Toter Mann* (BRD 2001, Christian Petzold), *Black Swan* (USA 2010, Darren Aro-

nofsky), *L'assedio* (Italien/Großbritannien 2005, Bernardo Bertolucci), *La sconosciuta* (Italien 2006, Giuseppe Tornatore) oder *Der Albaner* (BRD/Albanien 2010, Johannes Naber).

[3] In eine ähnliche Richtung argumentierte auch Hermann Kappelhoff (*Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8 2004), der das Melodramatische als Format und als Praxis der modernen bürgerlichen Subjektprägung auswies, ohne aber die im melodramatischen Text auch entfaltete Konzeption eines verallgemeinerbaren „Anderen“ als notwendige Bedingung der finalen Emotionalisierung auszuweisen.

[4] Es nimmt nicht wunder, dass das Schlagwort des „Ressentimentalen“ in der neuesten politischen Kommunikation immer wieder auftaucht. Vgl. dazu auch Metelmanns eigene Überlegungen in seiner kurzen Skizze „Wir-Gefühle. Über Ressentimentalität“ (in: *HSG Focus*, 1, 2016, online) sowie S. 143ff im vorliegenden Buch. Vgl. zu den Konzeptionen der Opferrolle im Melodram zudem den Sammelband *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood* (ed. by Scott Loren & Jörg Metelmann. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016 [Film Culture in Transition.]), insbesondere darin Thomas Elsaessers Essay „Melodrama and Victimhood: Modern, Political and Militant“ (S. 35-52).