



Eike Brock
Maria-Sibylla Lotter (Hg.)

Besser geht's nur in der Komödie

Cavell über die
moralischen Register von
Literatur und Film

VERLAG KARL ALBER



Eike Brock / Maria-Sibylla Lotter (Hg.)

Besser geht's nur in der Komödie

VERLAG KARL ALBER





Band 2

Herausgegeben von

Hans-Ulrich Lessing, Volker Steenblock †

Beirat

Gerald Hartung, Ernst Wolfgang Orth,
Frithjof Rodi, Jörn Rüsen, Gunter Scholtz

Eike Brock
Maria-Sibylla Lotter (Hg.)

Besser geht's nur in der Komödie

Cavell über die
moralischen Register von
Literatur und Film

Verlag Karl Alber Freiburg/München

Eike Brock / Maria-Sibylla Lotter (Eds.)

Only the Comedy does it better

Cavell on the moral registers of literature and film

The contributions of this book tie in with Stanley Cavell's psycho-analytically inspired studies of literature, drama and film as contributions of an anthropology of finitude. Cavell interprets artforms such as Shakespeare's tragedies, Hollywood comedies on remarriage and the melodramas of the *Unknown Lady* as experimental narratives of humans who are at odds with their finitude. His interpretations touch on the old philosophical question of the good life, which includes an analysis of a variety of failed attempts at life. For Cavell this includes an incapacity to be clear regarding one's own desires, demands and interests in a relationship with another person. This leads one to conflate one's own perspective with a general and supposedly impartial perspective of reason and to confuse one's personal trust with knowledge about someone else. This also prompts one to strive for an unattainable unity, which lets one experience the independence of another person as a threat or leads one to lose oneself in the relationship. Under the title »moral perfectionism« Cavell attempts to counter this by reconstructing a philosophical and artistic tradition that deals with the experience of a dissatisfying social and private reality. In this respect the genre of the comedy is of particular interest.

The Editors:

Eike Brock, PhD, teaches and researches issues at the limit of ethics and aesthetics at the Institute of Philosophy Ruhr University Bochum.

Maria-Sibylla Lotter, since 2014 ordinary Professor of Philosophy of modernity, ethics and aesthetics at the Institute of Philosophy Ruhr University Bochum. In 2010 she translated Stanley Cavell's *Cities of Words*. Several publications.

Eike Brock / Maria-Sibylla Lotter (Hg.)

Besser geht's nur in der Komödie

Cavell über die moralischen Register von Literatur und Film

Die Beiträge dieses Buches knüpfen an Stanley Cavells psychoanalytisch inspirierte Studien zu Literatur, Drama und Film als Beiträge zu einer Anthropologie der Endlichkeit an. Cavell interpretiert Kunstformen wie Shakespeares Tragödien, die Hollywood-Komödien der Wiederverheiratung und die Melodramen der Unbekannten Frau als experimentelle Narrative von Menschen, die mit ihrer Endlichkeit hadern. Dabei geht es um die alte philosophische Frage nach dem guten Leben, was die Analyse der Spielarten der Lebensverfehlung einschließt. Dazu gehört etwa die Unfähigkeit, sich über die eigenen Wünsche, Ansprüche und Interessen in der Beziehung zu einer anderen Person zu verständigen, was dazu führt, dass man die eigene Perspektive mit einer allgemeinen unparteiischen Sicht der Vernunft und persönliches Vertrauen mit Wissen über eine Person verwechselt, nach einer unerreichbaren Einheit strebt, die Selbstständigkeit der anderen Person als Bedrohung erlebt oder sich selbst in der Beziehung verliert. Dementgegen rekonstruiert Cavell unter dem Titel »moralischer Perfektionismus« eine philosophische und künstlerische Tradition, die sich mit der Erfahrung einer unbefriedigenden sozialen und privaten Wirklichkeit auseinandersetzt – wobei das Genre Komödie besondere Beachtung findet.

Die Herausgeber:

Eike Brock, Dr. phil., lehrt und forscht am Philosophischen Institut I der Ruhr-Universität Bochum zu ethisch-ästhetischen Grenzfragen.

Maria-Sibylla Lotter lehrt seit 2014 als ordentliche Professorin für Philosophie der Neuzeit, Ethik und Ästhetik am Institut für Philosophie I der Ruhr-Universität Bochum. 2010 übersetzte sie Stanley Cavells *Cities of Words*. Zahlreiche Veröffentlichungen.

Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2019
Alle Rechte vorbehalten
www.verlag-alber.de

Satz und PDF-E-Book: SatzWeise, Bad Wünnenberg
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN (Buch) 978-3-495-49021-1
ISBN (PDF-E-Book) 978-3-495-82030-8

Inhalt

Eike Brock und Maria-Sibylla Lotter

Einleitung: Cavell über Komödie und Tragödie als Reflexions-
formen von Endlichkeits(in)kompetenz 9

I Die Komödie als Medium ethischer Reflexion

Josef Früchtl

Ein Sinn für Gemeinschaftlichkeit und Streit.
Stanley Cavells Komödie der Demokratie 25

Lorenz Engell

Vom Genre als Medium zur Komödie als Philosophie 48

Maria-Sibylla Lotter

Schreckliche und weniger schreckliche Wahrheiten.
Die Wiederverheiratungskomödie als Paartherapie 67

Jochen Schuff

Komische Analysen der Ehe.
Zum Projekt von Cavells *Pursuits of Happiness* 91

Dimitri Liebsch

Gyges, Godard und die »comedy of self-reference«:
Zum Motiv der Grenzüberschreitung in Cavells Filmphilosophie . 112

II Gelingendes und verfehltes Leben im Lichte von Philosophie, Tragödie und Film

Michael Hampe

Das philosophische Leben.

Cavells moralischer Perfektionismus und Sokrates 141

Ludwig Nagl

Moralische Reflexion und Film: Cavells *Emersonian perfectionism* –
»a part of philosophy's quarrel with religion«? 170

Elisabeth Bronfen

Dem Tragischen ausweichen: Shakespeares *Winter's Tale* mit
Hitchcock's *Vertigo* und Finchers *Gone Girl* gelesen 206

Lars Leeten

Verleugnung des Unleugbaren.

Stanley Cavell und die Tragödie der modernen Moralität 229

Eike Brock

Hunger nach Unsterblichkeit.

Stanley Cavells *Coriolanus* 257

Siglenverzeichnis 282

Abbildungsnachweise 284

Autorenverzeichnis 285

Einleitung: Cavell über Komödie und Tragödie als Reflexionsformen von Endlichkeits(in)kompetenz

Eike Brock und Maria-Sibylla Lotter

I Cavells hybride Anthropologie der Endlichkeit

Die Beiträge dieses Bandes knüpfen an den Paradigmen setzenden Arbeiten des kürzlich verstorbenen Philosophen und Filmtheoretikers Stanley Cavell zu Literatur, Drama und Film als Formen existenzieller Reflexion über Grundfragen menschlicher Beziehungen an. Cavells Studien kreisen um Probleme, die darauf zurückführbar sind, dass die Protagonisten mit ihrer Endlichkeit und somit auch mit ihrer Menschlichkeit hadern.¹ Nichts ist nach Cavell menschlicher »als der Wunsch, seine Menschlichkeit zu verneinen oder sie auf Kosten anderer zu behaupten.«² Anders als es in der Philosophie bisher üblich war, nähert er sich diesem Problem jedoch nicht auf dem Wege einer (fach-)philosophischen Anthropologie, die allgemeine Betrachtungen zu einem zeitlos verstandenen menschlichen Wesen anstellt. Seine »Anthropologie der Endlichkeit«³ besteht vielmehr in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Spielarten der Verleugnung von Endlichkeit, deren Gestalt sich mit den Formen der Wissenschaft und den kulturellen Formen des Zusammenlebens wandelt. Dabei bedient Cavell sich einer hybriden und sehr viel komplexeren Methodik als den klassischen Methoden der analytischen Philosophie oder der Hermeneutik. Er entwickelt die Formen der Verleugnung der

¹ Vgl. Hierzu den Beitrag von Eike Brock in diesem Band. Vgl. auch Espen Dahl, *Cavell, Religion and Continental Philosophy*, Bloomington 2014, 13.

² AdV, S. 200.

³ Vgl. Fergus Kerr, *Immortal Longings. Versions of Transcending Humanity*, London 1997, S. vii, 113–135; Stephen Mulhall, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *The Cavell Reader*, Cambridge, Ma. 1996, S. 1; Espen Dahl, *Stanley Cavell, Religion and Continental Philosophy*, Bloomington 2014, S. 13, 66–80; Eike Brock, »Tragische Endlichkeitsverweigerung. Stanley Cavell liest Shakespeare«, in: Maria-Sibylla Lotter/Volker Steenblock (Hg.), *Ethik und Kunst*. Sonderband der *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* (2015), S. 45–48.

Endlichkeit vermittelt über die Auseinandersetzung mit den Reflexionsmöglichkeiten, die sich historisch in verschiedenen Kunstformen in der Reaktion auf diese Problematik entwickelt haben; aber auch diese künstlerischen Reflexionsmöglichkeiten werden nicht auf dem Wege einer allgemeinen ästhetischen Theorie erarbeitet, sondern in je speziellen Studien zu Shakespeare oder zu den Hollywood-Komödien und Melodramen, in denen Cavell mal ästhetische, mal ethische, erkenntnistheoretische, sprachphilosophische oder auch psychoanalytische Perspektiven einnimmt.

Kurz, Cavells Anthropologie der Endlichkeit liegt nicht als kompakte Theorie vor, sondern als eine noch zu erschließende Summe von vielen kleinen Studien zu Dramen, Filmen und Literatur, die das breite Gebiet der menschlichen Möglichkeiten zwischen zerstörerischen und konstruktiven Formen der Lebensbewältigung abstecken.⁴ Formen der Endlichkeits(in)kompetenz stellen etwa die selbstzerstörerischen Versuche dar, Anerkennung und Vertrauen in persönlichen Beziehungen durch Wissen zu ersetzen,⁵ oder die Verwechslung der für menschliche Beziehungen notwendigen Selbstverständigung und Wertschätzung mit dem Streben nach Absolutheit und konventionellen Idealen der Vollkommenheit, durch die unsere moderne Kultur geprägt ist. Dazu gehört auch die Unfähigkeit, sich über die eigenen Wünsche, Ansprüche und Interessen in der Beziehung zu einer anderen Person klar zu werden und in ein Gespräch zu treten, das Raum lässt für die Entfaltung der jeweils eigenen Stimme der Gesprächspartner. Diese Unfähigkeit oder Unwilligkeit kann dazu führen, dass man die eigene Perspektive mit einer allgemeinen unparteiischen Sicht der Vernunft verwechselt, nach einer unerreichbaren Einheit strebt, die Selbstständigkeit und Differenz der anderen Person als Bedrohung erlebt oder sich selbst in der Beziehung verliert. Umgekehrt untersucht Cavell aber auch Prozesse der Selbstverständigung durch Auseinandersetzung mit anderen, in denen die Kompetenz erworben wird, die eigene Endlichkeit zu akzeptieren, feste Grenzen aber auch immer wieder zu überschreiten.⁶ Solche Prozesse involvieren Tugen-

⁴ Folgende Studien stellen (neben Espen Dahl, vgl. Anm. 1) Cavells Menschenbild in den Mittelpunkt: Peter Dula, *Cavell, Companionship and Christian Theology*, Oxford 2011; David Gern, *Wo ich ende und du beginnst. Getrenntheit und Andersheit bei Stanley Cavell*, Freiburg/München 2015.

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Maria-Sibylla Lotter in diesem Band.

⁶ Vgl. CHU 1, S. 12.

den, die für das Gedeihen von Gemeinschaften aller Art von Bedeutung sind: die Kompetenz zum Sich-Verständlich-Machen, den Willen zum Verstehen der Position des oder der anderen und endlich den Willen, das begonnene Gespräch auch in Zukunft fortzuführen, auch wenn eine zeitweilige Sprachlosigkeit zu entstehen droht. Insbesondere die Beziehung zwischen den Protagonisten der Wiederverheiratungskomödie, die Cavell in seinen Studien *Pursuits of Happiness* und *Cities of Words* untersucht, steht hier, wie Josef Früchtl in seinem Beitrag zu diesem Band herausarbeitet, nicht nur für ein Ideal der Freundschaft, sondern verkörpert auch die Leidenschaft für eine streitbare Demokratie. Das Bündel von Fähigkeiten, das in Cavells Studien als erforderlich für ein selbstbestimmtes Leben in einer demokratisch organisierten Gemeinschaft herausgearbeitet wird, könnte man im Rahmen einer Anthropologie der Endlichkeit als »Endlichkeitskompetenz«⁷ bezeichnen. In Anlehnung an die aristotelische dreigliedrige Struktur der Tugend wäre die Tugend der Endlichkeitskompetenz als die Mitte zwischen den Extremen eines Vollkommenheitsstreben zu fassen, das auf der einen Seite in der Unfähigkeit besteht, menschliche Schwächen zu akzeptieren, und auf der anderen Seite in dem zynischen oder depressiven Verzicht auf die Hoffnung auf Verbesserung. Endlichkeitskompetenz besteht also darin, die eigene, unter dem Gesichtspunkt des moralischen Perfektionismus als mangelhaft wahrgenommene Endlichkeit gleichwohl anzunehmen, ohne den Anspruch auf ein humanes Leben aufzugeben. Es handelt sich weder um eine rein voluntative Einstellung, noch um eine rein kognitive. Endlichkeitskompetenz entspringt nicht allein schon der Summe des *Wissens* um die eigenen Schwächen und Voreingenommenheiten, um die unüberwindliche Getrenntheit von den Mitmenschen und um die Gefahren, die im menschlichen Miteinander angelegt sind, aber auch nicht allein dem guten Willen, der sich auf diese Einsichten stützt. Diese Fähigkeit kann sich nur im Prozess einer *Education sentimentale* entwickeln, die den leidvollen Erfahrungen des Scheiterns oder der Krisen wichtiger zwischenmenschlicher Beziehungen entspringt. Cavell sieht sie exemplarisch in der Wiederverheiratungskomödie vorgeführt, in der die Protagonisten dem Leiden

⁷ Zum Begriff der Endlichkeitskompetenz vgl. Eike Brock, »Böse Ohnmacht. Die Geburt des Gespenstes aus dem Geiste des Ressentiments«, in: ders./Ana Honnacker (Hg.), *Das Böse erzählen. Perspektiven aus Philosophie, Film und Literatur*, Münster 2017, S. 13–40.

an ihren sozialen Beziehungen komischen Ausdruck verleihen und damit eine selbstbewusste Neugestaltung ihres Lebens einleiten.

II Endlichkeitskompetenz als Aufgabe des moralischen Perfektionismus

Cavells Überlegungen zum *moral perfectionism/moralischen Perfektionismus* können leicht missverstanden werden, wenn man sie nicht auf den Erwerb von Endlichkeitskompetenz bezieht. Angestrebt wird ja keinesfalls eine unbegrenzte Selbstvervollkommnung im Sinne des Erwerbs von kognitiven und moralischen Tugenden, sondern ganz im Gegenteil die Fähigkeit, sich die Begrenztheit des eigenen Wissens und Könnens, aber auch die unüberwindbare Getrenntheit von anderen einzugestehen, ohne in Zynismus oder Pessimismus zu verfallen. Endlichkeitskompetenz verbindet das Bewusstsein und die Akzeptanz der persönlichen und sozialen Grenzen mit dem Streben nach Überwindung von Hindernissen des Denkens und Fühlens, die durch die Melancholie der unerreichbaren Vollkommenheit, aber auch durch konventionelle Vorstellungen vom richtigen Leben bedingt sind. Ohne ein Bewusstsein der Unvollkommenheit, das Akzeptanz und Wertschätzung einschließt, wäre der moralische Perfektionismus stets in Gefahr, in einen konventionellen Idealismus und eine gewisse Feindlichkeit gegenüber den eigenen Schwächen und den Schwächen anderer umzukippen. Die Verwechslung von moralischem Perfektionismus mit dem Streben nach Vollkommenheit ist ja kein zufälliges Missverständnis, sondern eines, von dem jeder Perfektionismus naturgemäß bedroht ist: Die Möglichkeit, die Orientierung an Idealen der Gemeinschaft und der Erkenntnis mit der *Suche nach dem Absoluten* zu verwechseln, ist in der Suche nach Verbesserung immer schon angelegt, die schließlich durch die Unzufriedenheit mit der Welt und mit der eigenen Person motiviert ist. Nicht nur philosophische Denker sind der Versuchung ausgesetzt, sich auf eine Welt der reinen Ideen oder Begriffe als das eigentlich Wirkliche zu konzentrieren, was einen von den Unvollkommenheiten der realen Welt absehen lässt. Das kann zur Verkümmern der Fähigkeit führen, das zu schätzen und zu genießen, was man im Miteinander tatsächlich erleben kann. Dementgegen steht der *moralische Perfektionismus* Cavells für eine philosophische und künstlerische Tradition, die sich mit der Erfahrung einer ungenügenden sozialen und privaten Wirk-

lichkeit auseinandersetzt, ohne sie zu verachten und nach Kompensation in einer anderen jenseitigen Dimension zu streben.⁸ Der ›moralische Perfektionist‹ im Sinne Cavells will eigentlich nur das sein, was er nach der konventionellen Vorstellung antiker wie moderner europäischer Gesellschaften angeblich schon *ist*, nämlich ein selbstständiges Mitglied einer Gemeinschaft, das im Austausch mit anderen sowohl in privaten als auch politischen Fragen seine *Stimme* zu Gehör bringt und selbst über sein Schicksal entscheidet. Er unterscheidet sich von konventionell denkenden Menschen also nicht durch anspruchsvollere Ideale, sondern durch seine Einschätzung, dass dieses Bild autonomer Personalität nicht der privaten und gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht: dass Menschen tatsächlich ihr Leben zu einem beträchtlichen Maße auf mehr oder weniger unverantwortliche Weise führen, ohne es bejahren zu können.

Endlichkeitskompetenz wäre demgegenüber die Fähigkeit, das eigene Leben zu bejahren, ohne seine Unvollkommenheiten zu leugnen. Cavell geht es um die Akzeptanz und Wertschätzung des Alltäglichen; eine Wertschätzung, die nicht im Sinne des sich Abfindens mit allen Übeln zu verstehen ist, sondern von der Wertschätzung dessen, was da ist, und von der Hoffnung und Bereitschaft zur Verbesserung getragen wird. Diese Fähigkeit ist von der Bereitschaft untrennbar, sich selbst einen bewussten Anteil an der Gestaltung des eigenen Lebens zuzuschreiben, es in seinen öffentlichen und privaten Dimensionen mit zu verantworten. In der antiken Ethik wurde die Selbstverständigung, die für ein gutes Leben erforderlich ist, auf eine Kultur der vernünftigen Auseinandersetzung zurückgeführt. Allein wer die richtigen Freunde hat, die ihn vernünftig beraten können, hat nach Auskunft des platonischen Sokrates eine realistische Aussicht zu begreifen, was für ein Leben für ihn gut wäre.⁹ Auch Aristoteles bezeichnete die persönlichen Beziehungen, insbesondere die Freundschaften, als unverzichtbar hierfür.¹⁰ Seit dem achtzehnten Jahrhundert hingegen verbindet sich das alte philosophische Programm der Überwindung der Vorurteile mit dem Ideal der epistemisch und moralisch autonomen Person, die sich nicht den Meinungen anderer anpasst, sondern ihren eigenen Erfahrungen und ihrer Urteilskraft vertraut. In Verbindung mit dem neuen methodischen Anspruch der

⁸ Vgl. CHU; CoW.

⁹ Vgl. Sokrates' Kommentar zum Mythos von ER vgl. Platon, Rep. 618b-d.

¹⁰ Zu Aristoteles vgl. EN 1155a.

Philosophie, auch die Ethik auf allgemeinen Prinzipien aufzubauen, hat dies dazu geführt, dass die moderne Ethik die reale Bedeutung der persönlichen Beziehungen für die persönliche Entwicklung und Selbstverständigung weitgehend ausgeklammert hat. Sie abstrahiert allein schon deswegen von der Frage, welche Menschen einem dabei helfen können, sich selbst besser zu verstehen und mehr Selbstvertrauen zu entwickeln, weil sie überhaupt erst dort anfängt, wo alle Menschen gleichbehandelt werden, unabhängig von ihren Fähigkeiten und Unfähigkeiten, aber auch von der persönlichen Nähe und Ferne. Sie versteht das philosophische Programm der Befreiung von persönlichen Vorurteilen und Voreingenommenheiten als Aufforderung, eine unparteiische allgemeine Perspektive jenseits aller persönlichen Beziehungen und Verbindungen einzunehmen, mit Hilfe allgemeiner Maßstäbe wie des kategorischen Imperativs oder des utilitaristischen Prinzips des maximalen Nutzens. So ist mit Blick auf die realen intersubjektiven Voraussetzungen persönlicher Selbstverständigung eine Leerstelle der Reflexion entstanden, die mehr von der Kunst als der Philosophie besetzt wird.¹¹ Unter dem Gesichtspunkt des moralischen Perfektionismus, den Cavell insbesondere bei Emerson und Nietzsche herausarbeitet,¹² geht es hingegen wesentlich um die Frage, unter welchen Bedingungen sich überhaupt ein Selbst entwickeln kann, das Verantwortung für sein Leben übernehmen kann – was die Voraussetzung dafür ist, dass es sich ernsthaft moralische Fragen stellen kann. Cavell führt das Unzureichende an unserem Selbstverständnis und Verständnis der Welt nicht auf die allgemeine menschliche Verfassung zurück, sondern auf die gegebenen kulturellen und persönlichen (Un-)Möglichkeiten wechselseitiger *Verständigung*. Da die menschliche Gemeinschaft wesentlich eine der Worte, des teilnehmenden Gesprächs und der politischen Auseinandersetzung ist, wird sie als nur scheinhaft empfunden, wo der Einzelne politisch und privat nur ungenügend mitreden bzw. mitbestimmen kann, wo er seinen Umgang mit anderen als etwas erlebt, das sich aufgrund eingeschliffener kultureller Gewohnheiten und so-

¹¹ Eine Ausnahme hiervon stellt Adam Smiths 1759 erschienene *Theory of Moral Sentiments* dar. Smith leitet die moralische Urteilskraft aus der erfahrungsgestützten Fähigkeit her, sich in die Perspektiven anderer hineinzusetzen und auf dieser Grundlage die Perspektive eines unparteiischen Beobachters zu entwickeln.

¹² Vgl. Eike Brock, »Scribo ergo sum.« Lesen und Schreiben als identitätsbildende Maßnahmen bei Friedrich Nietzsche und Stanley Cavell, in: *Nietzscheforschung* 25, 2018, S. 173–198.

zialer sowie psychischer Zwänge eher ereignet, als von ihm gestaltet zu werden.

Was wiederum die Denkweisen, die Cavell dem (als Endlichkeitskompetenz verstandenen) moralischen Perfektionismus zurechnet, von Formen des *Reformismus* unterscheidet, ist die Überzeugung, dass ihre Anliegen im Rahmen der kulturellen Möglichkeiten, die die jeweilige Gesellschaft bietet, stets nur *beschränkt* realisierbar sind. Insofern ist der Optimismus, der sich im moralischen Perfektionismus ausdrückt, immer mit einer gewissen Melancholie verbunden. Vor dem Hintergrund dieser grundlegenden Unabtrennbarkeit von optimistischen und pessimistischen Aspekten kann man jedoch *optimistische* und *pessimistische* Register in den Kunstgenres unterscheiden. Nach der *optimistischen* Variante, die Cavell in den Hollywoodkomödien realisiert sieht, stützt sich das Ideal moralischer Selbstverwirklichung durchaus auf reale Möglichkeiten im Leben, die im Prinzip jeder ergreifen kann, auch wenn er dabei einige Hindernisse zu überwinden hat. Das wichtigste Hindernis ist dabei eine Sicht der eigenen Persönlichkeit, die auf der konventionellen Verwechslung von abstrakten Idealen und konkreter Wirklichkeit beruht. Diesem konventionellen Moralismus entspricht die verbreitete Überzeugung, man sei schon eine moralische Person, die aus den besten Motiven heraus handelt und fähig sei, sich frei für das zu entscheiden, was sie will. Zu erkennen, dass dieses Selbstbild einer gewissen Blindheit sich selbst gegenüber geschuldet ist, setzt eine Fähigkeit zur Selbstkritik voraus, die die Person allein schwerlich entwickeln kann. Daher spielt die Auseinandersetzung mit anderen geliebten und geschätzten Personen eine zentrale Rolle. Die optimistische Variante des moralischen Perfektionismus, die gelingende Prozesse der Selbstkritik und Selbstakzeptanz zum Thema hat, wird von der Frühromantik, von Emerson und von Nietzsche in *Schopenhauer als Erzieher* verkörpert, wo Nietzsche davon spricht, das wahre Selbst des Einzelnen läge nicht *in ihm*, sondern *über ihm*, es müsse erst durch Ablösung von seinem konventionellen Selbstverständnis in der Auseinandersetzung mit anderen entwickelt werden.¹³ Aber auch im Genre der Wiederverheiratungskomödie steht die Überwin-

¹³ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer als Erzieher*, Kritische Studienausgabe (KSA) 1, Berlin/New York 1988, S. 340 f.; vgl. dazu Eike Brock, »Scribo ergo sum«; James Conant, *Friedrich Nietzsche. Perfektionismus & Perspektivismus*, Konstanz 2014, v. a. S. 167 f.

derung eines *konventionellen* Moralismus im Mittelpunkt. In den Kunstgenres, wo hingegen die *melancholische* Tendenz des *moral perfectionism* die Oberhand gewinnt, steht die Schwierigkeit im Mittelpunkt, das eigene Leben selbst zu gestalten, eine eigene Stimme geltend zu machen und Gehör zu finden. Wenn sich der Versuch, Liebe und Freundschaft zu finden, als unrealisierbar erweist, bleibt der Ausdruck auch in den Varianten einer gelungenen Emanzipationsgeschichte melancholisch, wie es typisch für das von Cavell untersuchte *Melodrama der unbekanntenen Frau* ist (*Stella Dallas; Now, Voyager*).

III Besser geht's nur in der Komödie¹⁴: Die Wiederverheiratungskomödie als Utopie und narratives Experiment

Die Wiederverheiratungskomödie verkörpert exemplarisch einen utopischen Zug von Kunst, den Ernst Bloch einmal als »stellvertretend für ein noch nicht gewordenes Dasein der Gegenstände, für durchformte Welt ohne äußerlichen Zufall, ohne Unwesentliches, Unausgetragenes«¹⁵ bezeichnet hat. Im Gegensatz zur christlichen Vision einer vollkommenen Welt, die nur möglich wird, indem diese Welt apokalyptisch gesprengt wird, geht es in dieser Form von Utopie um den Vorschein einer Wirklichkeit, die – aus äußeren Gründen – in ihrer reinen Form zwar nicht realisierbar sein mag, aber nicht auf eine andere, sondern diese Welt bezogen ist.¹⁶ Sie zeigt die Möglichkeit von etwas Besserem als eine in der Welt und den sozialen Beziehungen liegende Möglichkeit an, deren Grad an Realisierbarkeit erst erprobt werden muss. Diese Erprobung findet unter vereinfachten Bedingungen statt. So betrachtet, könnte man die Wiederverheiratungskomödien der dreißiger und vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts, an die auch neuere Filme mit realistischeren Stilelementen wie etwa *Toni Erdmann* anschließen,¹⁷ auch als perfektionistische

¹⁴ Der Titel wurde in Anlehnung an die Filmkomödie »Besser geht's nicht« (Regie: James L. Brooks) von 1997 gewählt.

¹⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1959, S. 248.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. hierzu »Über emphatischen Möglichkeitssinn und andere komische Formen der ethischen Selbstverständigung, am Beispiel von *Toni Erdmann*«, in: *Moralische Bildung durch Empathie? Was für ein moralisches Wissen und Können vermitteln*

narrative Experimente bezeichnen. Der Ausdruck »perfektionistisch« bezieht sich auf einen Prozess, in dem Protagonist und Protagonistin *falsche* oder bloß konventionelle Vorstellungen vom vollkommenen Leben überwinden und herausfinden, was ihnen wirklich wichtig ist. Den Begriff eines *narrativen Experiments* möchten wir hier in Anklang an den Begriff des Gedankenexperiments einführen. Er wäre auf Genres anzuwenden, die sich auf bestimmte Themen spezialisiert haben, die uns auch im Alltagsleben oder in der Politik beschäftigen, dabei aber analog zum Experiment in den Naturwissenschaften mit einem *reduzierten Setting* arbeiten.¹⁸ So behandelt etwa der *Western* die Frage, was eine Gruppe von Menschen zu einer politischen Gemeinschaft macht, am Beispiel der Besiedlung Nordamerikas und greift dabei zeittypische Elemente wie die Vertreibung der indigenen Bevölkerung auf; aber er tut dies nicht mit Blick auf die volle kulturelle, soziale und ökonomische Komplexität des damaligen Südwestens, sondern durch Reduktion der Bestandteile auf gewisse Grundelemente wie die friedlichen Siedler, die Gewalttäter, die sich nicht an Regeln halten, die ökonomisch Mächtigen (großen Viehbesitzer), den Vertreter des Rechts, die Bürgerwehr etc.¹⁹ Die Wiederverheiratungskomödie wiederum könnte man als ein narratives Experiment betrachten, das von der Frage ausgeht, wie Freundschaft und Liebe zwischen freien Personen möglich ist; oder anders formuliert, wie Vertrauen, Wertschätzung und Liebe zwischen Personen entstehen kann, die nicht (wie bei einem jungen gerade verliebten Paar) durch Leidenschaft getrieben sind, noch sich gegenseitig idealisieren, noch sich rein konventionell beziehen, sondern sich als verschiedene unabhängige Individuen erleben.²⁰

Dem entsprechen die äußerlichen Elemente dieser Komödien. Wiederverheiratungskomödien handeln nicht wie die klassische Komödie von einem jungen Paar, das vertrackte Hindernisse (meist die

narrative und dramatische Techniken der Empathieerzeugung? In: Josef Früchtl/Philipp Theisohn (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 1/2018, S. 26–45.

¹⁸ Zur Problematik des *Genres*, das hier nicht im äußerlichen Sinne einer Summe von konstitutiven Elementen wie Kühe, Pferde, *Western-Saloon* etc. verstanden wird, sondern problembezogen und dynamisch, vgl. die Erläuterungen zum Genre in dem Beitrag von Lorenz Engell in diesem Band.

¹⁹ Vgl. hierzu Robert B. Pippin, *Hollywood Western and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven 2010.

²⁰ Martin Hartmann spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von »kooperativer Autonomie«. Vgl. Ders., *Die Praxis des Vertrauens*, Berlin 2011, S. 188.

Eltern) überwinden muss, um zusammenzukommen. Es geht vielmehr um die Trennung und Wiederfindung eines schon etwas älteren und erfahrenen Paares, also um Personen, die im Beruf und im Sozialleben schon einen gewissen Status erworben und somit etwas zu verlieren haben. Da sich das Paar schon lange kennt, ist das Element der ganz überwältigenden Erotik aus dem Setting ausgeschlossen, es geht mehr um die Erotik einschließende Freundschaft zwischen Mann und Frau. Die Protagonisten haben keine Kinder (wenn auch in *The Awful Truth* einen Hund), weswegen die Frage ihrer Trennung oder Verbindung als eine freie Entscheidung füreinander erscheint, die nicht durch Sorgepflichten beeinflusst wird. Aus demselben Grund werden beide Protagonisten stets als finanziell unabhängig (durch Erbe oder einträgliche Berufe) dargestellt, aber auch als überdurchschnittlich starke, intelligente und kreative Persönlichkeiten, die nicht psychisch oder physisch voneinander abhängig sind, sondern mit Blick auf die materiellen und psychologischen Rahmenbedingungen die Möglichkeit haben, ein Leben in selbstbestimmter Freundschaft zu führen. Die Geschichte handelt davon, wie dieses Paar in eine Krise gerät, die in der Regel etwas damit zu tun hat, dass gewisse Handlungen des Ehepartners, welche die eigenen Gefühle verletzen oder beunruhigen, auf konventionelle Weise beurteilt bzw. moralisierend verurteilt werden. Es geht also um eine Lebensphase, in der das Paar sich entscheiden muss, ob es sich endgültig trennt oder wieder zusammen sein will. Die Komödie beginnt in der Regel mit der Entfremdung und Trennung, auf die jedoch eine Reihe von erneuten Begegnungen folgen, in denen einer der Partner den anderen in seinem neuen Leben (oft mit einem neuen Partner) aufstört und irritiert (*The Philadelphia Story*, *The Awful Truth*, *The Lady Eve*²¹), wenn die Partnerin nicht schon selbst für Gelegenheit zur Verhinderung der neuen Beziehung sorgt (*His Girl Friday*). Dann beginnt ein Bildungs- und Entbildungsprozess – der Bildungsprozess in der Wiederverheiratungskomödie schließt stets auch eine Entbildung von konventionellen Vorstellungen und Werten ein²² –, der Voraussetzung dafür ist, dass beide sich

²¹ *The Lady Eve* ist ein Sonderfall, insofern die zweite vermeintlich vertrauenswürdiger Partnerin innerhalb des Narrativs eine fiktive Person ist, die von der ersten gespielt wird, um sich an dem Protagonisten zu rächen.

²² Die Idee der ›Entbildung‹ als Möglichkeitsbedingung von ›höherer‹ bzw. authentischer (nonkonformistischer) Bildung ist einer jener wesentlichen Bestandteile des moralischen Perfektionismus, auf die Cavell vor allem bei Emerson und Nietzsche (als Leser Emersons) stößt. Es ist insbesondere diese Idee, die Cavell in CHU dazu bewegt,

wieder annähern können. Dies aber ist nur möglich, wenn sie die Neigung überwinden, auf ihre Irritationen konventionell moralisierend zu reagieren (*The Philadelphia Story*), und lernen, den anderen als eigenständiges Wesen zu schätzen, ohne sich dabei selbst aufzugeben. Dabei geht es auch um die Entwicklung oder die Wiederherstellung von Vertrauen, nachdem ein anfängliches Vertrauen durch Entdeckungen zerstört wurde, die nicht in Einklang mit den Vorstellungen von einem idealen Partner zu bringen sind. So war der Protagonist von *The Philadelphia Story* zum Ärger seiner Frau zum Alkoholiker geworden, in *His Girl Friday* hatte die Protagonistin die Konsequenzen aus der Erkenntnis gezogen, dass ihr Mann zur Gründung einer Familie vollkommen ungeeignet ist, da er den Journalismus über alles stellt, und sich einem Versicherungsvertreter zugewandt; in *The Awful Truth* hegt der Protagonist den Verdacht ehelicher Untreue, in *Adam's Rip* stellt er konsterniert fest, dass seiner Frau seine Würde sowie Recht und Ordnung schlicht egal zu sein scheinen, wenn es um die Durchsetzung ihrer feministischen Vorstellungen geht; in *The Lady Eve* erweist sich seine Verlobte als professionelle Falschspielerin ... In den anfänglichen Reaktionen auf diese unerwünschten Entdeckungen kommt etwas zum Ausdruck, was Stanley Cavell die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen bzw. Alltäglichen nennt: das plötzliche Gewahrwerden, dass die Geliebte oder der vertraute Lebenspartner ein Eigenleben führt, und dass man diese Vereinzelung auch nicht überwinden kann. Seine Differenz und Fremdheit wird als Verrat und Vertrauensbruch empfunden. Man zieht sich gekränkt zurück und sucht Zuflucht bei einem neuen, besseren, idealeren Partner, in der Regel einem Partner, der im konventionellen Sinne äußerst vertrauenswürdig scheint. Allerdings handelt es sich bei diesem neuen hochanständigen Partner stets – für den Zuschauer erkennbar – um eine beschränkte Persönlichkeit, mit der die intensive Freude am Zusammensein, die durch eine starke wechselseitige Wertschätzung nicht nur der Gemeinsamkeiten, sondern auch der Verschiedenheit und Unberechenbarkeit komplexer Persönlichkeiten entstehen kann, nicht möglich ist. Mal ist es ein unselbstständiges Muttersöhnchen, ein Mann, der in Begleitung einer tyrannischen und vereinnahmenden Mutter auftaucht (wie in *His Girl Friday* und *The Awful Truth*), mal ein humorloser Streber (wie in

die Ausdrücke *Moral perfectionism* und *Emersonian perfectionism* synonym zu verwenden.

The Philadelphia Story) oder den Inbegriff gedankenloser Promiskuität (*The Lady Eve*); die neue Beziehung stellt also stets eine Form der Regression in ein von anderen gestaltetes, konventionell vorgeformtes und uninteressantes Leben dar. Um diese Regression zu überwinden, müssen die Helden der Wiederverheiratungskomödie gewisse Einstellungen hinter sich lassen. Das ist *erstens* die Illusion einer mythischen Verschmolzenheit mit dem anderen, die Meinungsunterschiede nicht zulässt; beide müssen lernen, ihre Beziehung *nicht* romantisierend als eine naturgegebene paradiesische Verbundenheit zu verstehen. *Zweitens* müssen sie ein Vertrauen entwickeln, das weder auf der Illusion einer solchen Ungetrenntheit basiert, noch auf dem Bewusstsein, alles über den anderen zu wissen. Und *drittens* müssen sie einen bloß konventionellen Moralismus ablegen, der mit einer abstrakten, romantisierenden Sicht des Partners verbunden ist. Dabei geht es nicht etwa darum, die Moral zu verabschieden und sich in ein Reich jenseits von Gut und Böse zu begeben, sondern darum, Verantwortung für das eigene Leben zu übernehmen, eine Persönlichkeit zu entwickeln, mit der sie dem anderen und sich selbst gerecht werden können, was auch bedeutet, sich gegenseitig einzugestehen, was man füreinander bedeutet.

Das verlangt, selbst ein anderer zu werden. Zu dem Prozess der Wiederannäherung und Neugewinnung des Vertrauens zum alten Partner gehören starke Elemente der Verfremdung besonders von Seiten der Frau, die in Verkleidungen und fremden Rollen auftritt und sich unerwartet benimmt. Dabei fallen die Protagonisten auf komische Weise aus ihrer Rolle, übernehmen jedoch auch selbst neue Rollen; das ist zentraler Bestandteil der Entwicklung, denn sie müssen lernen, ihren sozialen Status weniger ernst zu nehmen und Mut zur Lächerlichkeit zu entwickeln, um sich und den anderen neu wahrnehmen zu können. Die Komik, die als Formelement der Komödie dem Amusement der Zuschauer dient, wird so innerhalb des Narrativs zum Ausdruck eines persönlichen Erkenntnis- und Entwicklungsprozesses.

In der Tragödie bleibt solche Erkenntnis und Entwicklung indes aus oder erfolgt erst viel zu spät – das Kind ist dann längst in den Brunnen gefallen.²³ Statt eines Entwicklungsprozesses führt die Tragödie einen

²³ Mustergültig etwa in *King Lear*: Der Verräter Edmund bereut seine Taten erst im Angesicht des Todes. Zwar entdeckt er seinem Bruder Edgar jetzt, den Befehl erteilt zu

Verwicklungsprozess vor Augen, in dessen Verlauf sich der tragische Held immer tiefer in ein Netz tragischer Konstellationen und heikler Relationen verstrickt. Das entscheidende Motiv solcher Verstrickung ist aber die Verweigerung von Selbsterkenntnis. Cavells Shakespeare-Lektüren legen allesamt den Finger darauf, wie die tragischen Helden davor zurückscheuen, ihre eigene Endlichkeit anzuerkennen. Damit weisen sie aber auch ihre eigene Menschlichkeit von sich und agieren konsequenterweise unmenschlich. Während die Tragödie bei Cavell also als Spiegel unserer (allzu menschlichen) Endlichkeitsinkompetenz dient, bietet ihm die Komödie das Feld, um lebenspraktische Einsichten in endlichkeitskompetentes Verhalten zu vermitteln. Genauer noch führt sie einen Bildungsprozess vor, an dessen Ende Endlichkeitskompetenz als Habitus steht. Tatsächlich geht es in Cavells Philosophie in moralischer Hinsicht genau darum: um Selbsterkenntnis und Selbsttransformation oder, mit einem Wort, um Charakterbildung. Der moralische Perfektionismus ist eine Art Schule der Charakterbildung, deren Klassenzimmer aus Büchern und Filmen besteht, bzw. aus einer ›City of Words‹. Eine City of Words ist ein Ort des freundschaftlichen Gesprächs, an dem teilzunehmen Cavell seine Leserinnen und Leser ermutigt. Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes sind Cavells Gesprächseinladung gefolgt und möchten vermittels ihrer Beiträge selbst wiederum dazu ermutigen, die Stadt der Wörter zu betreten, damit das philosophische Gespräch über das gute Leben im Sinne Cavells nicht abreißen möge.

haben, Cordelia und König Lear töten zu lassen; doch sein Geständnis kommt zu spät. Edgar findet nur mehr einen sterbenden Lear vor, der seine bereits verstorbene Tochter, Cordelia, in den Armen hält. Auch das in dieser Szene offensichtliche Liebesbekenntnis des Vaters gegenüber seiner Tochter erfolgt auf fatale Weise verspätet.

I Die Komödie als
Medium ethischer Reflexion

Ein Sinn für Gemeinschaftlichkeit und Streit

Stanley Cavells Komödie der Demokratie

Josef Früchtl

Es ist gewiss ein Klischee, von der Philosophie zu sagen, sie stehe dem Gewöhnlichen prinzipiell abweisend gegenüber. Schon von Sokrates, dem abendländischen Gründungsvater, ist bestens bekannt, dass er gewöhnliche Gesprächspartner in alltägliche Themen verwickelt, um daraus weiterführende theoretische, aber vor allem ethisch-praktische Folgerungen zu ziehen. David Hume, Friedrich Nietzsche und John Dewey bieten in diesem Zusammenhang die auffälligsten modernen Beispiele. Keine philosophische Tradition allerdings hat das Gewöhnliche so ernst genommen und seine Bedeutung so variantenreich ausbuchstabiert wie diejenige, in die sich Stanley Cavell nachdrücklich stellt: die Tradition des späten Wittgenstein sowie die von Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau, die man etwas verwirrend ›Amerikanischer Transzendentalismus‹ nennt. Die Innovation der von Wittgenstein vorgestellten *ordinary language philosophy* besteht ja in der genauen Analyse sprachlicher Ausdrücke mit Mitteln der Umgangssprache, um auf diese Weise die Philosophie von ihren alten metaphysischen und neuen wissenschaftlichen, sprich logisch-positivistischen Fixierungen zu kurieren. Diese theoretisch-therapeutische Strategie lässt sich mühelos verbinden mit dem erklärten Ziel des US-amerikanischen Transzendentalismus, das Emerson in die berühmten Worte fasst: »I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low.«¹ Cavell setzt sich ebenfalls freudig zu Füßen des alltäglich Vertrauten, ja, er feiert die Umarmung mit dem allgemein Bekannten, Einfachen, Gebräuchlichen mitunter in nicht minder emphatischen Worten als Emerson im romantischen Geist des frühen 19. Jahrhunderts. Er bietet insofern eine perfekte US-amerikanische Variante der Romantik. Welche Kultur, wenn nicht die US-amerikanische, sollte besser dazu prädestiniert sein, das Gewöhnliche zum Außergewöhnlichen zu erklären und vice

¹ »The American Scholar«, zit. in PoH Int., S. 14.

versa, mit all den dazugehörigen Ambivalenzen? Cavell zögert daher auch nicht, in diesen kulturellen Zusammenhang das Kino vehement mit einzubeziehen, das er ohne europäischen Dünkel als die adäquate Massenkunst des 20. Jahrhunderts begreift. Ihm gebührt inzwischen fraglos der Ehrentitel, Repräsentant einer *ordinary film philosophy* zu sein. Cavell verleiht diesem Zusammenhang schließlich auch noch einen politisch-philosophischen und speziell demokratietheoretischen Akzent. Allerdings nur andeutungsweise und indirekt. Dass der Film, vor allem die Komödie, eine Vision streitbarer Demokratie vorstellt, muss man als Leser von Cavells Schriften doch erst herausarbeiten. Der Zusammenhang zwischen Film, Komödie, demokratischer Lebensform und romantischer Veralltäglichen des Außeralltäglichen muss dementsprechend diskursiv erst klargestellt werden. Eben dies möchte ich im Folgenden versuchen. Im Film, der populärkulturell erneuerten und komödiantisch gefeierten romantischen Verschmelzung von Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem, wird eine Leidenschaft für die Demokratie verhandelt.

I Cavells Stimmen

Anschließend an seinen verehrten Lehrer John L. Austin und abwägend kritisch gegenüber der Philosophie von Jacques Derrida bestimmt Cavell die Essenz seiner Philosophie als »a matter of reinserting or replacing the human voice in philosophical thinking.«² Das ist ein überraschendes und bereits insofern für Cavell typisches Statement. Die Stimme ist nämlich kein philosophischer Grundbegriff. Als Terminus wird sie in den einschlägigen Lexika nur ausnahmsweise geführt. Und dennoch steht sie, wenn man sich an Derridas inzwischen etwas ausgebleichte These erinnert, im Zentrum der Philosophie, sofern diese sich, gewiss nicht nur bei Derrida, einer massiven Kritik am sogenannten Logozentrismus ausgesetzt sieht, in dem sich, so speziell Derrida, zugleich ein Phonozentrismus verbirgt. Cavell verhält sich dieser Großthese gegenüber zurückhaltend. Er bemerkt die Attraktivität, die die Entdeckung des eigenen Wertes von performativen Äußerungen auf Derrida macht. Sprechakte wie »Ja (ich gehe mit der hier anwesenden Person den Bund der Ehe ein)«, »Ich taufe dieses Schiff auf den Namen *Queen E.*«, usw. kann man ja nicht zu-

² CT 1, S. 63.

reichend als Beschreibung eines Sachverhalts oder als Behauptung einer Tatsache begreifen. Sie können vielmehr, so Cavell, »als Angriff auf das gelten, was die Dekonstruktion unter der Bezeichnung des Logozentrismus angreift.«³

Doch Austin gilt Derrida als ein zu schwacher Bundesgenosse in einer antilogozentrischen Allianz. Denn Derrida ist in der Nachfolge Nietzsches an der großangelegten Enthüllung der Wahrheit als einer Illusion gelegen, während Austin sowohl an einer Kritik als auch Ausweitung des Rationalitätsanspruchs interessiert ist, wenn er die These unterbreitet, dass ein Wahrheitswert oder Geltungsanspruch für performative Äußerungen ebenso wesentlich ist wie für konstative. Mit dieser These lässt sich die einschlägig bekannte Behauptung des logischen Positivismus, dem der in Oxford lehrende Austin sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts noch direkt gegenübergestellt sieht, zurückweisen, dass nicht-konstative Äußerungen, etwa aus dem Bereich der Ethik und der Ästhetik, nicht wahrheitsfähig seien. Aus der Sicht Austins und Cavells kommen Positivismus und Dekonstruktion demgegenüber gerade in ihren »Fluchten vor dem Gewöhnlichen« überein.⁴

Cavell hebt in der Philosophie aber nicht nur die Stimme des Gewöhnlichen, sondern, zweitens, auch die des Ich hervor. Zu den Textgenres der Philosophie gehört demnach nicht nur die *ordinary language philosophy*, sondern auch die Autobiographie. Cavell kann sich dabei auf berühmte Zeugnisse berufen,⁵ unter dem Titel *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises* hat er seine eigenen diesbezüglichen Überlegungen vorgestellt. »A pitch of philosophy« ist ein vieldeutiger Ausdruck, am ehesten übersetzbar mit: ein philosophischer Tonfall, ein philosophischer Zungenschlag, oder eine philoso-

³ AS, S. 124, vgl. S. 111.

⁴ AS, S. 130, vgl. auch S. 97.

⁵ Auf Augustinus' *Confessiones*, diejenigen Rousseaus (die er allerdings nicht ausdrücklich nennt) und schließlich auf drei Zeugnisse des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsches *Ecce homo*, Thoreaus *Walden* und Mills Schrift *The Subjection of Women*, die dieser zusammen mit seiner Frau verfasst hat, der er, fern jeglicher patriarchalen und eitlen Attitüde, Einfluss auch auf seine anderen Bücher zuerkennt (vgl. AS, S. 43, S. 50, S. 73). – Die Übersetzung von *A Pitch of Philosophy* ins Deutsche (*Die andere Stimme. Philosophie und Autobiographie*) lässt sich zurecht von der feministischen Spur leiten, die Cavell unter anderem mit Mill selber legt, darüber hinaus aber auch vom Titel eines Buches, das der feministischen Diskussion vor beinahe vier Jahrzehnten ein enormes Echo verschafft hat, Carol Gilligans *In a Different Voice* (Cambridge, Ma/London 1982), das ins Deutsche übersetzt worden ist mit: *Die andere Stimme*.

phischen Stimmlage, allesamt individuelle Variationen des Sprachgebrauchs. Das Wort *pitch* meint darüber hinaus ebenso die musikalische Tonhöhe wie den Marktstand und den Wurf beim Baseballspiel, gehört also in den Bereich der Musik, des Marktes und des Sports. Generell betont es das nicht dingfest zu Machende, Bewegliche, Transitorische, das ebenso zufällig ist, wie gekonnt sein will.

Der Ausdruck ›Stimme‹ verweist aber nicht nur auf die gesprochene Sprache der Alltagswelt und den individuellen Gebrauch der Sprache, sondern, drittens, auch auf den Bereich der Politik. Die Stimme fungiert hier als demokratisch-politische Metapher, die sich in den Worten Stimmrecht, Stimmzettel, Abstimmung etc. ausdrückt und das individuelle »Recht zu sprechen« meint.⁶ Auch in diesem Kontext lässt sich Cavell allerdings wieder von der romantischen Betonung des Individualismus oder – er differenziert hier nicht weiter – der Authentizität leiten, die verlangt, sich der gesellschaftlichen Forderung nach Konformität entgegenzustellen. Wie, so die plausible Begründung, soll man ansonsten herausfinden, wofür man selber eigentlich steht?⁷ Die demokratisch-politische Semantik der Stimme hat bei Cavell einen radikalisiert individualistischen und intermittierend anarchistischen Akzent, der sich in die amerikanisch-romantische Tradition des zivilen Ungehorsams stellt.

Neben der alltagssprachlichen, individualistischen und politischen Bedeutung weist der Begriff der Stimme bei Cavell schließlich, viertens, noch eine universalistische Konnotation auf. Wenn Cavell die Philosophie als den Anspruch charakterisiert, »für das Menschliche schlechthin zu sprechen«, bewegt er sich in der klassischen Tradition des Verständnisses von Philosophie. Seine Abweichung oder Variation setzt ein, wenn er diesen Universalitätsanspruch als »verallgemeinernden Gebrauch der Stimme« beschreibt und zudem die »Anmaßung« erkennt, die in diesem Anspruch steckt, nämlich »die arrogante Aneignung des Rechts, für andere zu sprechen«.⁸ Diese Arroganz ist in ihrer Unvermeidlichkeit dem philosophischen Gebrauch des substantivischen Pronomens ›ich‹ immanent, das heißt, sie ist trotz des scheinbar illegitimen Gestus legitim. Eine Begründung da-

⁶ AS, S. 112, vgl. auch S. 70.

⁷ Vgl. ebd., S. 88; Emersons diesbezüglich berühmtes Zitat lautet: »Whoso would be a man, must be a nonconformist«, zit. in: Sandra Laugier: »The Ordinary, Romanticism, and Democracy«, in: MLN, Vol. 130, Nr. 5 (December 2015), S. 1048.

⁸ AS, S. 11.