



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

sondern sie bleibt ihrem Medium (im Beispiel: dem Spiegel, dem Wasser) verhaftet.

Ebenso bleibt, auch wenn es reflexionsanaloge Funktionen aufweist und reflexionsartige Leistungen erbringt, das Komische dennoch und gerade darin unhintergebar an die Ebene des Materiellen und Irreflexiven gebunden und kann davon auch nicht absehen. Seine Abstandnahme (von sich selbst) findet daher nicht als Einnahme eines höheren, abstrakten Standpunkts statt, auf einer Meta-Ebene, sondern in ein- und derselben, der materiellen Ebene. Deshalb haben wir oben von einem »seitlichen Abstand« gesprochen, so wie Christiane Voß vorschlägt, dies mit dem Begriff der »Reflexivität« zu fassen.<sup>46</sup> Gotthard Günther hat für die innerlich-äußerliche, transzendent-immanente, nämlich in den materiellen Objekten verfasste und dennoch mit Abständigkeit und seiner Meinung nach sogar mit Subjektivität versehene Instanz einen dritten Term neben Subjektivität und Objektivität verlangt, den er als Information, als Kommunikation und insbesondere eben als Reflexivität bezeichnet und den wir hier und darin Cavell folgend durch denjenigen des Mediums (des Genres, der Komödie) belegen würden.<sup>47</sup>

So erweist sich die Komödie schließlich sogar in diesem einen Punkt – neben eben der Tatsache, dass sie komisch ist – der philosophischen Reflexion gegenüber als tendenziell überlegen. Denn während diese immer darauf angewiesen ist, ihre Situativität, Materialität und Medialität zu ignorieren und zu überwinden, von ihr abzusehen und sie allenfalls eigens und von außen zu semantisieren, gilt für die Komödie das Umgekehrte: Sie kann nur funktionieren unter der Maßgabe, Situation, Material und Medium immer schon sichtbar zu halten und daher in ihnen und mit ihnen (statt über sie) zu arbeiten.

<sup>46</sup> Christiane Voß, »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2/2 (2010), S. 170–184.

<sup>47</sup> Gotthard Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*, Krefeld/Baden-Baden 1963, S. 38–42.

## Schreckliche und weniger schreckliche Wahrheiten

### Die Wiederverheiratungskomödie als Paartherapie

Maria-Sibylla Lotter

#### I Einführung<sup>1</sup>

Auf welche Einstellung zur Wahrheit kommt es in den Paarbeziehungen und intensiven Freundschaften an, ohne die, wie Aristoteles sagte, ein glückliches Leben nicht möglich ist? Die Frage mag schräg klingen, sind doch Freundschaften und Paarbeziehungen nach dem vorherrschenden Verständnis keine wissenschaftlichen Kooperationen zum Zwecke des Erkenntnisgewinns, sondern Lebensgemeinschaften, die auf Empathie, gemeinsamen Interessen, gegenseitiger Wertschätzung und der Lust am Zusammensein basieren. Die emotionale Qualität ist jedoch gar nicht von der kognitiven und kommunikativen abtrennbar, wie schon der Ausdruck »sich gut verstehen« zeigt, der die Voraussetzung und besondere Qualität einer solche Beziehung bezeichnet. Er steht nicht für die Fähigkeit, Beliebigen zu kommunizieren, sondern vor allem für die Möglichkeit, sich untereinander über das austauschen zu können, was einem wichtig ist, sich nicht verbergen zu müssen, was nicht primär kommunikative und kognitive Intelligenz, sondern wechselseitige Wertschätzung voraussetzt. Die durch Sympathie getragene Kommunikation schafft einen Raum, in dem man *offen* und *unverstellt* sein kann, sich auf andere Weise zeigen und Probleme ansprechen kann, die in beruflichen Kontexten unaussprechlich wären. Stanley Cavell hat Freundschaften und Paarbeziehungen daher auch als einen Zugang zur Welt bezeichnet, eine Möglichkeit, sich in ihr heimisch zu fühlen.<sup>2</sup> Das Gefühl, dass der andere für mich die Heimat darstellt, den Zugang zur Welt, mit dem ich vertraut bin, kann mit Erwartungen an eine prinzipiell

<sup>1</sup> Für hilfreiche Kommentare zu einem Entwurf dieses Aufsatzes danke ich Michael Hampe und Martina Herrmann.

<sup>2</sup> Zu diesem Aspekt vgl. David Gern, *Wo ich ende und du beginnst. Getrenntheit und Andersheit bei Stanley Cavell*, Freiburg/München 2015, S. 259.

grenzenlose Offenheit verbunden sein, die dann jedoch zwangsläufig Enttäuschungen mit sich bringen, wenn er der Intimität Grenzen zieht. Noch heftiger kann die Enttäuschung erlebt werden, wo sich herausstellt, dass es Grenzen der Intimität gab, wo man sie nicht vermutete, oder gar, dass man sich grundlegend über das Ausmaß der gegenseitigen Offenheit getäuscht hat. Das gilt insbesondere für Paarbeziehungen, d.i. spezifische Formen von Freundschaften, die das Begehren einschließen, vom anderen begehrt zu werden, was sie verletzbarer macht als nichterotische Freundschaften. Da dieses Begehren nicht nur mit Wünschen nach intensiver Verbundenheit und grenzenloser Verlässlichkeit, sondern auch nach erotischer Exklusivität verbunden ist, werden Lügen und andere Täuschungsmanöver zur Verdeckung eines Seitensprungs als besonders verletzend empfunden. Sie können eine Eigendynamik des Misstrauens auslösen, die auch stabile Beziehungen zerstören kann.

Das wirft die Frage auf, wie es möglich ist, dass bestimmte Formen des Wissens oder der Wissenssuche in Paarbeziehungen andere Formen des Wissen quasi außer Kraft setzen können: Wie kann es sein, dass das Wissen oder auch allein schon der Verdacht bezüglich vereinzelter Vorgänge wie einer Affäre das auf langjährige Erfahrung gestützte Wissen um die Zuneigung und die exklusive Vertrautheit mit dem Partner aushebeln können? Es scheint irrational, dass mitunter langjährige Erfahrungen vertrauten Zusammenseins und solidarischer Unterstützung gegenüber einem einzelnen mutmaßlichen Täuschungsmanöver gar nicht mehr zu zählen scheinen. Die Angst, grundlegend getäuscht worden zu sein, scheint sich dann so in den Vordergrund zu drängen, dass die positiven Erfahrungen, die vielleicht einen viel größeren Anteil an der Beziehung haben, aus dem Blick geraten.

Was das Vertrauen in solchen Fällen irreparabel zu zerstören scheint, kann nicht allein die Vermutung sein, dass der andere einen mit Blick auf bestimmte Tatsachen belogen hat; eine einzelne Lüge kann schwerlich eine langjährige Geschichte von guten gemeinsamen Erfahrungen der gegenseitigen Zuwendung und solidarischen Unterstützung in den Lebenskrisen überwiegen. Es kann nur die dadurch ins Licht getretene *Möglichkeit* sein, dass er prinzipiell dazu in der Lage ist und auch jederzeit wieder bereit sein könnte, wenn es seinen eigenen Wünschen und Interessen entspricht – eine Fähigkeit, die mehr als jede andere seine Andersheit und Getrenntheit von einem selbst anzeigt. Das ist ein existentieller Vertrauensverlust, der in der

christlichen Tradition in Gestalt des Satans sogar eine religiöse Gestalt angenommen hat. Dass der Satan im Johannesevangelium als »Vater der Lüge« bezeichnet (und umgekehrt die Lüge verteufelt) wird, bezieht sich auf die Eigenständigkeit, die ihn seit je gegenüber den anderen Engeln ausgezeichnet hat: seine Fähigkeit zur Abwendung von der Gemeinsamkeit und den normativen Erwartungen (im Falle des Teufels vom göttlichen Willen), zur Ausbildung eines Eigenwillens und zur Verfolgung eigener Pläne. Kurz, die Lüge steht nicht für einen beliebigen Norm- und Vertrauensbruch unter anderen, sondern wird – zumindest in unserer Kultur – mit der Abwendung, dem Treuebruch, der Unüberwindbarkeit von Getrenntheit schlechthin assoziiert.<sup>3</sup> Das Existentielle an der Angst davor, belogen und betrogen zu werden, zeigt sich darin, dass sie weder durch Erfahrungen, noch durch Worte und Versicherungen ausgeräumt werden kann. Jedes versichernde Wort, jede freundliche Zuwendung kann ja dadurch bedingt sein, dass der andere einem ein falsches Bild von seiner Zuneigung und seiner Verbundenheit vermitteln, einen in Sicherheit wiegen möchte. Das ist der Punkt, wo die *Skepsis* tief in das Alltagsleben hineinwirken, seine Sicherheit zerstören kann.

Diese existentielle Angst vor der Enttäuschung unseres Vertrauens, von der sich diese Skepsis nährt, entspringt letztlich einem Bedürfnis nach Verschmelzung mit dem Partner, das nicht an spezielle kulturelle Rollenmodelle gebunden zu sein scheint. Ein symbiotisches Bild der leidenschaftlichen Liebe legt jedenfalls schon Platon im *Symposium* dem Dichter Aristophanes in den Mund: die Vorstellung einer Verschmelzung unselbstständiger Einheiten zu einer vollkommenen kugelförmigen Ganzheit. Wenn der andere als die andere Hälfte einer geistigen und körperlichen Ganzheit verstanden wird, dann kann vielleicht allein schon das Offenkundigwerden seiner Getrenntheit, seiner Selbständigkeit und Andersheit wie ein Verrat erscheinen. Wenn wir von dem symbiotischen Bedürfnis als einer grundlegenden menschlichen Neigung ausgehen, dann erschüttert

<sup>3</sup> In vielen anderen Kulturen, insbesondere der chinesischen, ist dies nicht so; die Fähigkeit des Menschen zu täuschen, wird etwa in *The Dark Forest* aus der Science Fiction-Trilogie von Cixin Liu als die wichtigste Überlebensfähigkeit des Menschen betrachtet, die ihn letztlich sogar eine geistig und technisch weit überlegene Kultur von Aliens besiegen lässt; dies steht in einer langen Tradition der Hochschätzung von Strategemen in der chinesischen Kultur. Vgl. hierzu Harro von Senger, »Die List im chinesischen und im abendländischen Denken: »Zur allgemeinen Einführung«, in: ders. (Hg.), *Die List*, Frankfurt a. M. 1999, S. 9–49.

vielleicht schon die mit dem Verdacht einer Lüge oder Täuschung offenkundig werdende Möglichkeit, dass der Partner ein anderer, von einem unabhängiger Mensch ist, der seinen eigenen Interessen und Neigungen nachgeht, die Vertrauensgrundlage der Beziehung, auch wenn es dafür keinen hinreichenden rationalen Grund gibt. Kurz, bei Freundschaft und Liebe scheint sich zumindest in der Verbindung mit Erotik ein Bedürfnis nach Symbiose und Verschmelzung zu entwickeln, das die entgegengesetzte Gefahr mit sich bringt, dass die Beziehung sozusagen nach innen kollabiert, weil die Partner als einzelne individuelle Wesen einander nicht mehr präsent sind, den anderen sozusagen mit sich selbst verwechseln. Daraus ergibt sich die ebenfalls existentielle Herausforderung an Paarbeziehungen, den Partner als von einem unabhängigen Menschen schätzen zu lernen und ihm gleichwohl vertrauen zu können. Es stellt sich die Frage, auf welche kognitive Grundlage sich dieses Vertrauen stützt. Vertrauen geht stets über das hinaus, was man als Tatsache weiß, kann aber auch nicht als grundlose Zuversicht gefordert werden; rationales Vertrauen stützt sich vielmehr auf das, was man gemeinsam erlebt hat und daher weiß.

Eine damit verwandte Herausforderung an ein Wissen, das kein Wissen über vereinzelt Tatsachen ist, stellt mit Blick auf Freundschaften und insbesondere Paarbeziehungen auch die Frage dar, wie man denn überhaupt weiß, mit wem man zusammen sein will. Diese Frage ist alles andere als trivial, weil sie nicht nur eine Einsicht in die eigenen Wünsche involviert (über die man sich leicht täuschen kann), sondern auch den Glauben, dass die eigenen Gefühle erwidert werden, dass man auf die Zuneigung der geliebten Person vertrauen kann. Da die Angst, in der Liebe enttäuscht zu werden, auch die Wahrnehmung der eigenen Wünsche verzerren kann, ist die Einsicht, mit wem man zusammen sein möchte, alles andere als trivial. Sie verlangt Mut und ein auf Erfahrungswissen gestütztes Vertrauen, das der Einzelne nicht isoliert erzeugen kann, sondern nur in der Kommunikation mit dem Partner.

Um diese Problematik kreist das von Stanley Cavell entdeckte Genre der Wiederverheiratungskomödie, das in der von Cavell vorgenommenen Auswahl (Hitchcocks *Mr. und Mrs. Smith* etwa gehören nicht dazu) Narrative entwickelt, in denen die Protagonisten auf komische Weise lernen, die emotionalen Hindernisse zu überwinden, die ihren Verschmelzungswünschen und Ängsten vor Abweisung entspringen, und ihre Verschiedenheit und Getrenntheit zu

würdigen. Ich möchte der Frage nach dem angemessenen Umgang mit der Wahrheit im Folgenden am Leitfaden der Wiederverheiratungskomödie *The Awful Truth* unter Regie von Leo McCarey (1937) nachgehen, in der die Frage nach dem Wert der Wahrheit oder auch nach dem Wert der Frage nach der Wahrheit, und welcher Wahrheit, in der Paarbeziehung aufgeworfen wird. Cavell hat diese Komödie nicht zufällig als: »the tracking of the comedic to its roots in the everyday« bezeichnet,<sup>4</sup> denn hier wird der Einbruch der Skepsis in das Alltagsleben und die Wiedergewinnung des Vertrauens in der Partnerschaft als ein Bildungsprozess reflektiert, in dem die Komik eine unverzichtbare Rolle für die Kommunikation spielt. *The Awful Truth* gehört zu den Filmen, die zwar als Komödien hochgeschätzt, aber gerade deswegen, wie Cavell diagnostiziert hat, in ihrem Reflexionsniveau chronisch unterschätzt werden: Der große Erfolg der oskargekrönten Screwballkomödie war wohl vor allem ihrer vordergründigen Situationskomik geschuldet. In der *New York Times* schrieb B. R. Crisler damals: »To be frank, *The Awful Truth* is awfully unimportant.«<sup>5</sup> Seine Besprechung ist insofern prototypisch für die von Cavell oft beklagte intellektuelle Unterschätzung seiner geliebten Screwball-Komödien, als sie gar nicht als Verriss gemeint war, sondern den Film als eine Komödie würdigen sollte, die nicht über die verbale und nonverbale Kommunikation, sondern ihre infantilen Gags funktioniert: »The mercurial Mr. McCarey [...] shocks us with a comedy in which speech is subsidiary, and maturity exists only to be deflated into abject juvenility.«

## II *The Awful Truth*

Der Film beginnt in einem Sportclub in New York, wo Jerry Warriner unter einer Bräunungslampe liegt. Einem Sportsfreund gegenüber erklärt er, er müsse den Schein wahren, da seine Frau schließlich davon ausginge, dass er die letzten zwei Wochen im sonnigen Florida verbracht habe: »Well, I'm gonna be tanned and Lucy's not gonna be embarrassed. And what wives don't know won't hurt them.« Für seinen Bekannten hört sich das so an, als wolle Jerry vor seiner Frau eine

<sup>4</sup> PoH 7, S. 239.

<sup>5</sup> B. R. Crisler, 5.11.1937, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9d51a0c01339f.932a25754c3bf67>

Affäre verbergen (»pulled a fast one on the little wife«), was Jerry nicht dementiert. Er stellt sich nicht nur als Schürzenjäger, sondern zugleich als weltgewandter Philosoph vor, der über den Wert der Wahrheit bzw. des Wissens für das Leben nachgedacht hat, indem er die Allgemeingültigkeit dieser Universalformel auch noch ausdrücklich durch ihre Umkehrung bekräftigt: »And what you don't know won't hurt you.« Führen wir uns noch einmal vor Augen, was Jerry seinem Sportsfreund in dieser rasanten Anfangsszene mehr oder weniger direkt zu verstehen gibt: Er lässt durchschimmern, dass er 1. seine Frau bezüglich seiner Urlaubspläne belogen hat, 2. was sein Sportsfreund offenbar so verstehen soll (sonst hätte Jerry es ja dementiert), dass er sie betrogen hat, und 3. dass es nur darauf ankommt, den Schein zu wahren und sich (bzw. den Partner) vor einem Wissen zu schützen, das einen verletzen könnte. So wird der Zuschauerin gleich zu Beginn vorgegaukelt, sie wisse etwas, was die ahnungslose Ehefrau nicht weiß: Der Mann ist anscheinend ein routinierter Schürzenjäger, der seine Freunde dabei auch noch zu Komplizen macht. Entsprechend wird sie erwarten, dass sich jetzt ein komisches Eifersuchts-Drama anschließt, in dem die Ehefrau ihrem Mann auf die Schliche kommt, zumal die Szene damit endet, dass Jerry diverse Freunde auffordert, ihn nach Hause zu begleiten und sich nach ein paar Stunden mit ihm zu absentieren, was in dem Kontext nur so verstanden werden kann, dass er ein Alleinsein mit seiner möglicherweise doch misstrauischen Frau vermeiden möchte.

Die durch die erste Szene aufgebaute Erwartung, dass es sich bei der »schrecklichen Wahrheit«, die der Filmtitel ankündigt, um eine Affäre Jerrys handelt, wird, wie es sich für eine gute Komödie gehört, enttäuscht. Im Laufe der Filmerzählung klärt sich nie auf, welche Tatsachen der Protagonist in der ersten Szene überhaupt verschleiern will – außer dass er nicht in Florida war und dass er dafür einen Grund haben musste, den seine Frau nicht wissen soll. Der vermeintliche Mangel an Kohärenz, den der Rezensent der *New York Times* offenbar als Anzeichen für die Oberflächlichkeit eines komischen, aber ansonsten »furchtbar belanglosen«<sup>6</sup> Filmnarrativs verstanden hat, kann jedoch im Lichte einer Deutung, die den Film ernst nimmt und nach dem Sinn und Zweck jeder Szene im Filmganzen fragt, nur als ein geschicktes Täuschungsmanöver verstanden werden: Die Anfangsszene stellt nicht etwa die Wahrheitsfrage (mit wem hat Jer-

<sup>6</sup> Ebd.

ry ...), die der Film dann beantwortet, sondern führt die Zuschauer gezielt in die Irre, indem sie eine klischeehafte, aber falsche Version dieser Frage präsentiert. Dass die Frage, ob Jerry in seinem vermeintlichen Florida-Urlaub überhaupt je eine Affäre gehabt hat, später gar kein ernsthaftes Thema mehr ist, kann daher, da die Erwartung in der ersten Szene ja nun einmal aufgebaut wurde, auch als eine indirekte Aussage des Films verstanden werden: dass diese Frage für das Paar nicht von entscheidender Bedeutung ist und es auf eine andere Art von Wahrheit ankommt.

Aber zurück zum Narrativ: Die in der ersten Szene durch das Täuschungsmanöver des Protagonisten aufgebaute Erwartung wird in der zweiten auf klassisch-komische Weise enttäuscht, indem die anfangs höchst selbstbewusst hinausposaunte Weisheit – was Du nicht weißt, kann Dir auch nicht wehtun – unverzüglich auf die Probe gestellt wird. In der zweiten Szene muss Jerry, als er in Begleitung einer Gruppe von Sportsfreunden und -freundinnen zuhause ankommt, nämlich zunächst feststellen, dass seine Frau Lucy gar nicht da ist; zu seiner Verlegenheit wird er von einer weiblichen Begleitung spöttisch darauf hingewiesen, dass auch die Briefe von gestern noch ungeöffnet sind. Während er seinen Freunden Drinks serviert, nimmt er die Attitüde des Mannes von Welt an, dem nichts ferner liegt als seiner Frau zu misstrauen:

I wish Lucy would go out and get some fun for herself now and again. It would do her good. That's the trouble with most marriages today. People are always imagining things. The road to Reno is paved with suspicions. And the first thing you know, they all end up in a divorce court.

Genau das passiert, als Lucy schließlich gutgelaunt und aufgedonnert in Begleitung ihres nicht unattraktiven Gesangslehrers erscheint, dessen Name Armand ihn schon als prototypischen French Lover zu qualifizieren scheint, und die späte Heimkehr nonchalant mit einem am Vorabend auf der Rückfahrt von einem festlichen Anlass liegengeliebenen Auto erklärt, weswegen ihnen nichts anderes übrig geblieben sei, als in einem äußerst unkomfortablen Gasthof auf dem Lande zu übernachten. Und jetzt muss Jerry erleben, wie ihm der amüsierte Armand in einem Ton, der von Ironie schwer unterscheidbar ist, die Haltung zuschreibt, die er vorher für sich selbst in Anspruch genommen hat: Er wird als weltgewandter Ehemann von »kontinentalem Geist« gelobt, der über kleinliches Misstrauen erhaben sei. Es bahnt sich eine komische Eskalation an; Jerrys Freunde

ziehen es vor zu gehen, er wird gegenüber Armand zunehmend ausfällig. Als dieser geht, zieht er Lucys Zuneigung und Treue in Zweifel:

»Perhaps our marriage doesn't mean anything to you? ... Perhaps you have no sentiment left for me?«

Als er ihr ihr »Verhalten« vorwirft, weist Lucy darauf hin, dass sie nichts getan hat, was irgendeiner Rechtfertigung bedarf:

I haven't any behavior to justify. I've just been unlucky, that's all. You've come home and caught me in a truth and it seems there's nothing less logical than the truth.

Worauf Jerry entgegnet: Hmm, a philosopher, huh?

Lucy: You don't believe me.

Jerry: *Oh, how can I believe you? »The car broke down.« People stopped believing that one before cars stopped breaking down.*

Lucy: Well, his car's very old.

Jerry: Well, so's his story.

Jerry weigert sich also zu glauben, was sie von ihrem Abend berichtet, mit der Begründung, das sei eine »alte Geschichte«; oder mit anderen Worten, er wirft ihr vor, dass diese Geschichte nach konventionellen Kriterien unwahrscheinlich klingt. Jetzt ist es Lucy, die auf die Bedeutung des Vertrauens in der Ehe zu sprechen kommt:

»I've told you the truth about all this, Jerry. Don't you see that there can't be any doubt in marriage? The whole thing's built on faith. If you've lost that, well, you've lost everything.«

Jerry hat sich jedoch schon in eine Haltung der Anklage hineingesteigert, aus der er nicht mehr herauskommt. Er erklärt melodramatisch, niemandem mehr vertrauen zu können: »Oh, I haven't any faith left in anyone.«

Die Unverhältnismäßigkeit von Jerrys Reaktion lässt sie ebenso töricht wie komisch erscheinen – sowohl aus *epistemischen* Gründen, aus *Gründen des Respekts und der Klugheit*, als auch aus *moralischen* Gründen der Fairness und Gerechtigkeit. Epistemisch, weil Jerry keinen zwingenden Grund hat, eine Untreue anzunehmen, da schließlich eine Erklärung für das nächtliche Ausbleiben geliefert wurde, zumal weder Lucy noch Armand so wirken, als hätten sie ein schlechtes Gewissen. Aus Gründen des Respekts und der Klugheit, da es einen für eine Ehe äußerst destruktiven Affront darstellt, ohne triftigen Grund die Worte des Partners in Zweifel zu ziehen. Und moralisch, weil Jerry ja selbst seiner Frau einen Urlaub in Florida vorgespiegelt hatte, was sie nur als ein Manöver zur Verdeckung einer Affäre verstehen kann. Er wirft seiner Frau also genau das Verhalten

vor, das er selbst gegenüber seinen Freunden für sich in Anspruch genommen hatte.

Kurz, im Lichte dieser Gründe erscheint Jerrys Verhalten äußerst irrational. Dieser Eindruck, den der Zuschauer zwangsläufig gewinnen muss, wirft wiederum ein neues Licht auf die erste Szene: Entweder ist Jerry ein Heuchler, der von seiner Frau Einschränkungen fordert, zu denen er selbst nicht im geringsten bereit ist und die auch seinen öffentlichen Erklärungen widersprechen; ein Schwächling, der außerstande ist, das, was er verkündet, auch konsequent auf sich selbst anzuwenden; oder er hat zu Beginn nur so getan, als hätte er vor seiner Frau etwas zu verbergen, und wollte mit seinen Sprüchen etwas ganz anderes verdecken. Da die Protagonisten von Wiederverheiratungskomödien im Kontrast zu den Helden der alten Komödie nicht als moralisch schlechtere Menschen angelegt sind, als es dem Selbstverständnis der Zuschauer entspricht, sondern eher als Identifikationsfiguren, kommt eigentlich nur die zweite Deutung in Frage, was die Frage aufwirft, warum er sich bemüht, bei seinen Freunden den Eindruck eines Don Juans hervorzurufen, dem alle Frauen zu Füßen liegen. Und wenn man nach einem gemeinsamen Beweggrund für das Image, das er hier aufzubauen versucht, und für seinen Ausraster Lucy gegenüber sucht, legt einem der Film den Verdacht nahe, dass seine Behauptung, niemandem mehr trauen zu können, einem Mangel an Selbstvertrauen entspringt und nicht erst dem speziellen Verdacht, Lucy könne mit Armand am Vorabend nicht nur das Auto und Wirtshaus, sondern auch das Bett geteilt haben. Der Film legt mit den Kameraschwenken auf die Gesichter und Blicke von Jerrys Freunden aber auch noch eine dritte Deutung nahe, denn man fragt sich, ob Jerry überhaupt auf die Idee gekommen wäre, Lucys Bericht in Zweifel zu ziehen, hätte er nicht seine Freunde mit nach Hause gebracht und sich angesichts von deren Reaktionen auf das Auftreten seiner Frau mit dem Gesangslehrer bloßgestellt gefühlt. Die ersten beiden Szenen lassen Jerry jedenfalls als eine Person erscheinen, die sehr auf ihr Image in der Peergroup bedacht ist, weswegen es durchaus denkbar scheint, dass es nicht der verspätete Auftritt seiner Frau in männlicher Begleitung, sondern erst dessen konventionelle klischeehafte Interpretation und der damit verbundene Gesichtsverlust ist, der bei ihm grenzenloses Misstrauen auslöst. Im Lichte dieser Deutung, die durch die Aufmerksamkeit nahegelegt wird, die die Kamera den Reaktionen der Freunde und Jerrys Reaktionen auf diese widmet, erscheint die spätere Entwicklung des Paares

wie eine Wiederaneignung ihrer Beziehung als einer, die von ihnen beiden bestimmt wird und nicht von ihrer sozialen Umwelt.

Kommen wir zu Jerrys melodramatischer Erklärung seines vollkommenen Vertrauensverlustes in die Welt und die Menschen zurück. Damit formuliert Jerry indirekt die Frage, auf die der Film dann schließlich auch eine Antwort gibt: was es denn eigentlich bedeutet, einander in der Ehe zu vertrauen, und worauf dieses Vertrauen basiert.

Eine verbreitete konventionelle Antwort auf diese Frage lautet: Vertrauen bedeutet, sich darauf verlassen zu können, dass der Ehepartner keinen Ehebruch begeht, worunter der Bruch eines stillschweigenden Versprechens verstanden wird, das die Exklusivität von Intimität und insbesondere Sexualität betrifft. Frage: Wann kann man sich darauf verlassen? Antwort: Wenn man dem Ehepartner vertraut. Aber was bedeutet es, zu vertrauen?

Wenn man Vertrauen mit objektivem Wissen bzw. mit objektiver Wahrscheinlichkeit verwechselt, dann bedeutet es, über hinreichende Informationen darüber zu verfügen, was der Ehepartner tut. Genau diese Antwort gibt Jerry später mit hyperbolischer Ironie in einer skurrilen Szene, in der er aufgefordert ist, als Ex-Mann der zukünftigen Schwiegermutter seiner Frau Auskunft über deren Integrität als Ehefrau zu geben:

»Never did I have to ask, »Lucy, where have you been? What were you doing?« I always *knew*.« Allein schon der Umstand, dass Jerry diese Behauptung in Form einer komischen Übertreibung gegenüber einer lächerlichen Figur äußert, der Karikatur einer misstrauischen, übergriffigen und kontrollsüchtigen Schwiegermutter, entwertet die Behauptung, Vertrauen zwischen Ehepartnern könne darin bestehen, jederzeit zu wissen, was der andere tut. Sie kann in diesem Kontext nur als Verwechslung von Vertrauen mit (misstrauischer) Kontrollsucht erscheinen. Die subtile Ironie der Szene liegt darin, dass auch der Protagonist dieser Verwechslung noch unmissverständlich erlegen ist, wie seine hinter dem Rücken gekreuzten Finger Lucy signalisieren sollen; ungeachtet seiner Ironie ist er sich noch nicht klar darüber geworden, dass es in der Tat nicht auf das ankommt, was er hier mit scheinbarer ironischer Distanzierung behauptet, sondern auf etwas ganz anderes.

Kommen wir zu der Entwicklung im Anschluss an die Szene zurück, in der Jerry Lucy erklärt, sein Vertrauen in die Menschen verloren zu haben. Der sich anschließende rasante verbale Schlag-

abtausch führt zu einem unvergesslichen Anruf beim Scheidungsanwalt, der, während er gleichzeitig auf wenig liebevolle Weise seine verärgerte Ehefrau abwehrt, erfolglos für die Schönheit der Institution der Ehe plädiert, und schließlich zu einer Szene vor dem Scheidungsrichter, in der es um das Sorgerecht für den gemeinsamen Terrier Mr. Smith geht, wo sich Lucy mit einer List durchsetzt und Jerry Besuchsrecht erwirkt. Nachdem das Gericht dem Antrag auf Scheidung nachkommt, die jedoch erst nach Ablauf einer Frist von 90 Tagen rechtsgültig werden soll, beginnen beide neue Beziehungen, was sie nicht daran hindert, sich wechselseitig störend in das neue Leben der Partner einzumischen. Lucy flirtet mit Daniel, einem reichen, aber ungehobelten Ölmillionär aus Oklahoma in Begleitung der erwähnten stereotyp-possessiven Mutter, die Lucy zu durchschauen glaubt und die Szenen nicht nur mit der üblichen Schwiegermutterkomik anreichert, sondern auch der Frage, auf welches Wissen bzw. welche Wahrheit es hier eigentlich ankommt, eine weitere Variante hinzufügt. Dass Lucy ungeachtet der für die Zuschauer klar ersichtlichen Disharmonien zwischen ihrer Persönlichkeit und der des neuen Partners wähnt, sich in Daniel verliebt zu haben, folgt der üblichen Logik der Wiederverheiratungskomödie. Wie Lucy es formuliert: »He's sweet and thoughtful ... sane and considerate. I was married to one who was insane and inconsiderate.« Gegenüber ihrer skeptischen Tante Patsy besteht sie darauf, jetzt endlich ihre wahren Gefühle entdeckt zu haben:

Well, I'm serious about Daniel and I like him. I like him very much. I'm all through with Jerry. He doesn't mean a thing to me. I don't love him, and what's more, I probably never did. I'm sure I never loved him and now I hate him. And that surprises you, doesn't it? I hate Jerry Warriner and I like Daniel Leeson very very much and I hope he's just crazy about me because I think he's the finest man I ever met.

Die Attraktivität des neuen Partners ist also vor allem dadurch bedingt, dass er das Gegenteil des alten zu sein scheint (Man könnte auch in Anlehnung an Nietzsche sagen: Der Grund der Zuneigung ist nicht die positive Wertschätzung des neuen Partners, sondern das Ressentiment gegenüber dem alten). Es folgt eine skurrile Szene in einem Nachtclub, wo Lucy und Daniel auf Jerry und seine neue Freundin, die Nachtclubsängerin Dixie Belle stoßen. Jerry bemüht sich mit geheuchelter Freundlichkeit, Daniels Mangel an großstädtischer Kultiviertheit und Raffinesse zu entblößen, indem er ihn ani-

miert, Lucy zur Teilnahme an einer wettkampffähigen Jitterbug-Vorführung zu nötigen, was eher nicht ihrem Geschmack entspricht, während Dixie Belle die Gesangsnummer »My Dreams are Gone with the Wind« vorführt, bei der mit jedem Refrain der Titelzeile ihr Rock durch einen von unten kommenden Luftstrahl immer höher gewirbelt wird und sie ihn festhalten muss, bis sie schließlich diese Versuche demonstrierter Schamhaftigkeit aufgibt und ihre Unterwäsche entblößt; so endet der Abend für alle, insbesondere für Jerry mit einer Peinlichkeit. Szenen wie diese haben im Film nicht nur die Oberflächenfunktion, die Komik des Unpassenden auszukosten, sondern vermitteln gleichzeitig auch ein *Wissen, das die Protagonisten mit den Zuschauern teilen*, ohne es sich in diesem Stadium des Filmnarrativs eingestehen zu können: dass Jerry und Lucy ganz offenkundig viel mehr gemeinsam haben und sich viel besser verstehen als mit ihren neuen Begleitern.

Während Jerry an die Ernsthaftigkeit von Lucys Beziehung zu Daniel offenbar nicht ganz glauben kann, nimmt er eine von ihm zufällig #mitgehörte telefonische Verabredung Lucys mit Armand zum Anlass für einen Versuch, sie in Flagranti zu ertappen. Das gibt Anlass zu Szenen wie einem Jiu-Jitsu Wettkampf mit dem Diener von Armand, der versucht, den Eindringling an der Tür zu dessen Wohnung aufzuhalten, und einer anschließenden Szene, in der Jerry in Armands zum Konzertsaal umarrangierten Übungsraum hineinpoltert, wo er sich der vor einem gediegenen bürgerlichen Publikum singenden Lucy gegenüberstellt. Obgleich Jerry sich instantan zusammenreißt und würdevoll Platz nimmt, gewinnt die innere Anspannung hinter der vermeintlichen Souveränität, mit der er auf seinem Stuhl den Anschein von Entspanntheit zu wahren versucht und zu kippln beginnt, schnell die Oberhand: Stuhl und Tisch stürzen unter lautem Gepolter zur empörten Fassungslosigkeit des distinguierten Sitznachbarn um, was die lächelnde Lucy inmitten ihrer Arie jedoch nicht im geringsten zu behindern, sondern eher zu amüsieren und gesanglich zu inspirieren scheint. Weit davon entfernt, sich ihres Ehemanns zu schämen, den Armand anschließend als »very funny husband« bezeichnet, gesteht sie im Anschluss an diese Szene ein, dass sie sich getäuscht habe, als sie glaubte, ihren Mann nicht mehr ausstehen zu können; denn wie sie gegenüber ihrer Tante Patsy argumentiert, würde Jerry sich nicht so absurd benehmen, wenn ihm nichts mehr an ihr läge. Ist das so zu verstehen, dass Jerry ihr dadurch, dass er sich unfreiwillig zum Narren machte, zu verstehen

gegeben hatte, wie wichtig sie ihm immer noch ist? Ermöglichte es er ihr mit diesem Signal, auch ihre eigenen Gefühle für ihn wieder akzeptieren zu können? Das ist anzunehmen, aber wie die Blicke zeigen, die sie wechseln – ihr Amusement trifft auf sein erstauntes und verwundertes Gesicht, ohne den Ausdruck der Peinlichkeit und Beschämung, die er eigentlich angesichts einer derartigen sozialen Blamage empfinden müsste –, geht es auch darum, dass sie hier eine Erfahrung teilen, an der die soziale Umgebung keinen Anteil hat, die gemeinsame Erfahrung einer Situation, die unendlich peinlich ist und gerade deswegen zum Lachen einlädt; und gerade das ist etwas, was sie beide immer verbunden hat, die Fähigkeit, dem Leben seine komische Seite abzugewinnen.

So scheint zunächst eine Wiederannäherung des Paares möglich, die jedoch durch eine Kette komischer Verwechslungen und Unglücke verhindert bzw. hinausgezögert wird. Das beginnt damit, dass Armand, der Lucy auf ihre Bitte hin aufsucht, um die geeignete Taktik zu besprechen, wie Jerrys Misstrauen ausgeräumt werden könnte, sich in ihrem Schlafzimmer verstecken muss, da Jerry erscheint, um sich bei Lucy für seinen skandalösen Einfall in ihre Matinee zu entschuldigen; es entspinnt sich die unvergessliche Szene, wo Jerry mit dem Terrier Suchen spielt, dieser jedoch nicht nur sein Quietschier, sondern auch den von Lucy verborgenen Hut Armands hinter einem hohen Spiegel aufspürt, diesen zu Fall bringt und dem falschen Mann den falschen Hut apportiert; als Daniel und seine Mutter wiederum erscheinen, entschließt Jerry aus Rücksicht auf Lucy, sich im Schlafzimmer zu verstecken, wo er Armand trifft und das Rätsel des Hutes sich aufklärt ...

Nachdem die Wiederannäherung unter großem Gepolter gescheitert ist, wendet Jerry sich einer diesmal hochbürgerlichen Dame aus bester Gesellschaft zu. Am Vorabend des Tages, an dem die Scheidung rechtsgültig wird, kommt es schließlich zum dramatischen Wendepunkt, nachdem Lucy Jerry für einen kurzen Abschiedsbesuch aufgesucht hatte und von diesem gegenüber seiner neuen Verlobten am Telefon als Schwester ausgegeben wurde.

Ein paar Stunden später sucht sie Jerry in einem eher aufdringlichen Outfit bei einer distinguierten Abendgesellschaft im Landhaus seiner neuen Verlobten auf, wo sie sich als seine vulgäre Schwester aus ausgesprochen schlechtem Hause ausgibt, ihn damit also auch in den Ruf eines Hochstaplers bringt; in Anbetracht des Umstands, dass er hier sozial blamiert wird, ist Jerrys Mienenspiel nicht selbstver-



Abb. 1 Lucy als Dixie Bell

ständig, das anzeigt, dass er ihr Verhalten mit Verblüffung und anfänglichem Erschrecken, aber auch mit einer Art Neugierde verfolgt. Als Höhepunkt outet sich Lucy als Nachtclubtänzerin und imitiert, scheinbar betrunken, die Nummer von Dixie Belle, während Jerrys Miene von Verwirrung und Bestürzung zu etwas anderem wechselt, einem komplizenhaften Amusement.

Hier tritt eine ganz andere Lucy zutage, die vielleicht mit Ausnahme ihres subtil schalkhaften Auftritts beim Scheidungsrichter bislang hinter der distinguierten Dame aus bester New Yorker Gesellschaft weitgehend verborgen geblieben war: eine schalkhafte Lucy, die es überhaupt nicht zu kümmern scheint, was andere von ihr denken könnten, die jedenfalls nicht die geringsten Skrupel zeigt, die feine, aber langweilige und sehr konventionelle Gesellschaft mit einem unpassenden Auftritt zu verwirren. Und Jerrys Gesichtsausdruck zeigt jetzt noch viel deutlicher als bei seinem Auftritt in ihrer Matinee an, dass dies eine Art von Humor ist, die er zu schätzen weiß und die sie beide teilen. Als Jerry mit seiner allem Anschein nach betrunkenen »Schwester« die Gesellschaft verlassen hat und sie im

Auto nach Hause bringen will, spielt sie die Rolle der Betrunkenen weiter, indem sie einen höllischen Krach mit dem Autoradio und der Hupe erzeugt. Der Lärm lockt zwei Polizisten auf Motorrädern an, die Lucy zu unfreiwilligen Zeugen eines vermeintlichen Unfalls macht (sie lässt heimlich das Auto durch Lösen der Handbremse die Böschung hinunterrollen), weswegen ihnen nichts anderes übrig bleibt, als die beiden zum nahegelegenen Landhaus ihrer abwesenden Tante zu bringen. Dort nächtigen sie schlaflos in übergroßen Nachthemden in angrenzenden Zimmern, deren Tür aufgrund eines kaputten Schlosses immer wieder vom Wind geöffnet wird, was Jerry durch Öffnen des Fensters zu unterstützen versucht, zum rituellen Ruf einer Schwarzwälder Kuckucksuhr und gewissen Störmanövern einer Katze, bis Jerry sich kurz vor Ablauf der Frist, die der Scheidungsrichter bis zur Rechtswirksamkeit der Scheidung eingeräumt hat, zu seiner Verwirrung auf ihrer Seite der Tür wiederfindet. Jetzt glaubt er ihr schließlich, als sie ihm erklärt, dass nicht ihr Tun, sondern seine Interpretation ihres Tuns sie beide auseinandergbracht hat. Er macht klar, dass er einiges dazu gelernt habe und kein »Idiot« mehr sei, fügt auf die Nachfrage »no more doubts?« jedoch in einem Gestus der Unentschlossenheit hinzu, es gebe allerdings noch eine Sache, die ihm Sorgen bereite. Und während der Zuschauer darauf wartet, dass er sie erneut auffordert, ihm jetzt doch endlich ehrliche Auskunft zu geben, was denn damals an jenem Abend mit Armand ..., öffnet sich erneut das Schloss der Tür, was Jerry auf die richtige Idee bringt: »This darn lock«.

### III Komik und Wahrheit

*The Awful Truth* zieht alle Register der klassischen Komik der Inkongruenz, die, wie schon Cicero formulierte, »dann gegeben ist, wenn etwas anderes gesagt wird, als was wir erwarten«<sup>7</sup> (aber auch dann, wenn etwas anderes passiert, als wir erwarten). Der Film arbeitet nicht nur mit der Inkongruenz zwischen einer aufgebauten Verhaltensterwartung und dem, was tatsächlich passiert. Komisch ist auch die den ganzen Film durchziehende Diskrepanz zwischen dem, was fairerweise als moralisches Fehlverhalten zuzurechnen wäre, und dem, was innerhalb des Filmnarrativs als moralisches Fehlverhalten

<sup>7</sup> Cicero, *De Oratore*, Stuttgart, S. 373.

zugerechnet wird. Denn während es Jerry ist, der in der ersten Szene seinen Freunden zu verstehen gibt, dass er seine Frau betrogen hat und sie damit hinter ihrem Rücken demütigt, ist es Lucy, die immer wieder (von Jerry und Daniels Mutter) als Lügnerin und Betrügerin betrachtet wird, obgleich sie nur »bei einer Wahrheit ertappt« wurde, wie sie in der zweiten Szene sagt. Mit Blick auf den Titel bilden Anfang und Ende der Filmgeschichte aber auch eine kategoriale Inkongruenz: Während das Publikum in der ersten Szene die Erwartung aufbaut, es ginge darum, eine Tatsachenwahrheit herauszufinden, ist die »schreckliche Wahrheit«, die beide Protagonisten entdecken, anderer Art. Aus der Perspektive Jerrys besteht sie in der Einsicht, dass das, was er für eine schreckliche Tatsache hielt, mit schrecklichen Folgen für seine Ehe, eine Ausgeburt seines eigenen Misstrauens war, und dass nicht Lucy, sondern er selbst diese Folgen zu verantworten hat: dass er »verrückt war«, dort nach Gewissheit zu streben (hat sie oder hat sie nicht mit Armand ...), wo Vertrauen angebracht gewesen wäre, und dafür den Preis der Trennung von der Frau zu zahlen, mit der er ja eigentlich zusammen sein wollte. Für beide besteht sie aber auch schlicht in der Akzeptanz des Umstands, dass sie trotz eines unterschwellig und nicht ganz geklärten Problems in der Beziehung, das darin zum Ausdruck kam, dass Jerry seinen obskuren Urlaub nahm und offenbar das Bedürfnis verspürte, Lucy gegenüber seinen Freunden zu demütigen, zusammengehören, auch wenn sie dies eine Zeitlang nicht mehr einsehen wollten: dass sie ein ungleich stimmigeres Paar bilden, sich viel besser verstehen, sich wechselseitig viel mehr schätzen und sich miteinander viel besser amüsieren können als mit irgendeinem der im Film vorgeführten anderen potenziellen Partner. Und das ist ein Wissen, über das beide eigentlich immer schon verfügen, ohne es jedoch in ihrer Gekränktheit eingestehen zu können. Der Zuschauer *erkennt* es ebenfalls spätestens in der Nachtclub-Szene, und er erlebt es in jeder Szene neu, wo beide mit anderen Partnern auftreten. Auch Daniel scheint es zu merken, als er Lucy zu Beginn ihrer Bekanntschaft fragt, »Are you sure that you don't like that fellow?« Das wirft die Frage auf, warum die Protagonisten es seit ihrem Streit in der zweiten Szene nicht mehr zu wissen scheinen, oder warum sie es vielleicht wissen, aber es sich gleichwohl nicht eingestehen wollen, warum sie sozusagen nichts mehr von diesem Wissen wissen wollen.

Wie kommt es dazu, dass wir bezüglich wichtiger Dinge in unserem Leben – und die Frage, mit wem man sein Leben verbringen

will, gehört zweifellos zu den wichtigsten – etwas wissen können, ohne es zu wissen? Oder – wie man im Falle von Jerry und Lucy annehmen muss, denn sie wussten ja schließlich schon, dass sie zusammengehören – wie kommt es dazu, dass man sich selbst täuscht über das, was man weiß?

Ich möchte die Frage zunächst auf die Motive der Selbsttäuschung beziehen. Im Falle von Lucy liegt die Antwort auf der Hand: weil Jerrys irrationales und beleidigendes Verhalten für sie die Grenze des Erträglichen in einer Paarbeziehung überschritten hatte. Es ist unerträglich, wenn der Partner einem signalisiert, dass die Glaubwürdigkeit dessen, was man erzählt, von der objektiven Wahrscheinlichkeit im Lichte konventioneller Interpretationen abhängt. Als Armand sie nach Jerrys skandalösem Auftritt amüsiert auf ihren »funny husband« anspricht, wird ihr jedoch deutlich, dass sie Jerrys verrücktes Benehmen nicht als die Zumutung betrachtet, die es öffentlich darstellt, sondern eher als eine unbeabsichtigte Liebeserklärung. Und sie merkt, dass sie froh darüber ist, was bedeutet, sich einzugestehen, dass sie Jerry immer noch irgendwie liebt, und nicht nur trotz, sondern auch wegen seiner Verrücktheit. Wie sie zu Tante Patsy sagt: »I can't marry [Daniel] because I'm still in love with that crazy lunatic and there's nothing I can do about it ... I tried to forget Jerry.«

Die wechselseitige Spiegelung der ersten und der zweiten Szene im Filmnarrativ deutet darauf hin, dass die eigentliche Antwort auf die Frage nach den Motiven der Selbsttäuschung bei Jerry zu suchen ist, denn es ist er, und nicht sie, bei dem allein die Vorstellung, sie könnte eine Affäre haben, ein grenzenloses Misstrauen auslöst. Warum? Rückblickend im Lichte der zweiten Szene betrachtet, legt die Anfangsszene, in der Jerry gegenüber seinen Freunden das Image eines Schürzenjägers aufbaut und sich eher herablassend über seine Frau äußert, die Vermutung nahe, dass sein Misstrauen mit einer mangelnden Selbstsicherheit in der Beziehung zusammenhängt, dass er sich Lucy unterlegen oder zu wenig von ihr begehrt fühlt.<sup>8</sup> Dass er seine Freunde mit nach Hause bringt, denen er Anlass gegeben hat, Lucy mitleidig-spöttisch als ahnungslose betrogene Ehefrau zu betrachten, kann daher nur als Versuch einer quasi verdeckten Demüti-

<sup>8</sup> Hier schließe ich mich Cavells Deutung an (PoH 7, S. 244 f.), wonach es Jerry darum geht, sich wie ein begehrenswerter Mann zu fühlen, und er seiner Frau letztlich vorwirft, ihn nicht genügend zu begehren. Vgl. hierzu auch die Darstellung von David Gern, *Wo ich ende und du beginnst*, S. 299.

gung verstanden werden; aus der Asymmetrie im Bewusstsein der eigenen Attraktivität für den Partner, die diesen Demütigungsversuch mutmaßlich motiviert, erklärt sich auch, warum er überhaupt nicht damit umgehen kann, seinerseits in eine demütigende Situation zu geraten. Während Lucys erste Frage in der zweiten Szene lautet, ob er sie vermisst habe (während sie ihm durch ihre Heimkehr mit Armand deutlich zu zeigen scheint, dass sie ihn jedenfalls nicht besonders vermisst hat), scheint seine geplante Abwesenheit darauf angelegt zu sein, ihr deutlich zu machen, dass seine Anwesenheit nicht selbstverständlich ist; als hätte sein vermeintlicher Florida-Urlaub vor allem dem Zweck gedient, dass sie ihn vermisst. Und während sie, als sie ihm in der zweiten Szene die Orange zuwirft, nicht besonders erschüttert wirkt, so als könne sich die unbeantwortete Frage, warum er sie getäuscht hat, gar nicht auf ihr Vertrauen und Selbstvertrauen auswirken, ist er außerstande, ihre durchaus plausible Erklärung zu akzeptieren, obgleich er selbst nie eine Erklärung abgibt, was er in den zwei Wochen gemacht hat.

Die Frage, wie es möglich ist, etwas zu wissen und (aus gewissen psychologischen Motiven) doch nicht zu wissen, hat jedoch auch eine epistemische Seite. Solche Selbsttäuschungen bleiben unverständlich, wenn man sie nur mit den Begriffen von Wissen und Glauben oder in den Termini der Wahrnehmungssprache wie »erscheinen« oder »sehen« beschreibt.<sup>9</sup> Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass Erkennen nicht ein rein passives Aufnehmen ist, sondern einen aktiven Akt erfordert, sich etwas auch deutlich zu machen, dann kann man Selbsttäuschung oder zumindest eine Form von Selbsttäuschung als ein motiviertes Fehlen dieses Aktes verstehen. Cavell bezeichnet das, was hier fehlt, als *acknowledgment*: Man *gesteht sich etwas nicht ein*, was einem durchaus irgendwie bekannt ist. *Acknowledgement* ist, wie Lars Leeten in seinem Beitrag herausarbeitet, mit Blick auf Sachverhalte im Sinne von Eingeständnis zu verstehen,<sup>10</sup> mit Blick auf Personen passt aber auch der häufiger verwendete Begriff Anerkennung. Während Anerkennung im Deutschen in der Regel eine positive Wertung im Sinne von Würdigung, Wertschätzung bedeutet, kann *acknowledgement* jedoch auch das Eingeständnis von etwas durchaus

<sup>9</sup> Vgl. Herbert Fingarette, *Self-Deception*, London 2000, S. 33.

<sup>10</sup> Bei der Übersetzung von *acknowledgement* als Eingeständnis folge ich Lars Leeten (vgl. »Verleugnung des Unleugbaren. Stanley Cavell und die Tragödie der modernen Moralität« in diesem Band).

negativ Bewertetem einschließen. Der Begriff bezieht sich aber nicht auf eine rein epistemische Verdeutlichung, sondern bezeichnet eine Reaktion auf eine andere Person, mit der eine bestimmte soziale Beziehung bestätigt oder eingerichtet wird. So kann ich beispielsweise wissen, dass ich zu spät gekommen bin: Ich erinnere mich, dass ein Treffen um 17:00 Uhr abgemacht war, und der Blick auf die Uhr zeigt mir, dass es 17:40 Uhr ist. Wenn ich die Diskrepanz zwischen der abgemachten und der wirklichen Zeit meines Erscheinens aber nicht nur weiß, sondern sie mir *als Verspätung eingestehe*, dann erkenne ich es als einen Fehler meinerseits gegenüber der Person, die auf mich warten musste, was Folgen hat wie die, dass ich ihr eine Erklärung abgebe, mich entschuldige und/oder mich in Zukunft bemühe, pünktlicher zu sein.<sup>11</sup> Dasselbe gilt für das Bewusstsein sozialer Beziehungen wie Freundschaft und Feindschaft. Mir einzugestehen bzw. anzuerkennen, dass jemand mein Feind ist, geht über die passive Wahrnehmung meines eigenen Widerwillens gegen diese Person oder die Kenntnisnahme eines mir gegenüber feindseligen Verhaltens hinaus; ich muss es auch mir selbst oder dem anderen gegenüber auf irgendeine Weise *ausbuchstabieren*.<sup>12</sup> Wenn in Shakespeares *King Lear* etwa Kent zu Oswald sagt: »Ich kenne dich. Du bist ein Schurke, ein Sklave, ein Speichellecker ...«, dann drückt das »ich kenne Dich« nicht ein bloßes Wissen von Tatsachen aus, sondern ist eine Form des Ausbuchstabierens und zugleich ein sozialer Akt der Anerkennung dieser Person als eines persönlichen Feindes: Es wird etwas aufgezeigt, das vorher schon irgendwie da, aber eben noch nicht ausbuchstabiert war, und damit ein soziales Verhältnis etabliert, das in diesem Fall nur auf eine Prügelei hinauslaufen kann. Sich etwas einzugestehen bzw. jemanden als jemanden in einer bestimmten Beziehung zu mir anzuerkennen, ist also nicht unbedingt mit einer positiven Wertschätzung verbunden: Man kann seinen Feind ebenso wie seine Freundin anerkennen; auch ein Ausdruck von Verachtung ist eine soziale Anerkennung.<sup>13</sup> *Acknowledgement* im Sinne Cavells in-

<sup>11</sup> Hier greife ich ein Beispiel von David Gern, *Wo ich ende und du beginnst*, S. 113 auf.

<sup>12</sup> Den Begriff des *Ausbuchstabierens* entlehne ich Herbert Fingarette, *Self-Deception*, S. 40 f.

<sup>13</sup> Es geht um den Dialog zwischen Oswald und Kent in *King Lear*: »OSWALD: Why dost thou use me thus? I know thee not./KENT: Fellow, I know thee./OSWALD: What dost thou know me for?/KENT: A knave; a rascal; an eater of broken meats; a base, proud, shallow, beggarly, three-suited, hundred-pound, filthy, worsted-stocking knave;

volviert jedoch stets eine persönliche Reaktion auf diese Kenntnis, die unterschiedliche Grade der emotionalen Intensität, der Reflexion und des Handelns einschließen kann:

acknowledgement ›goes beyond‹ knowledge, not in the order, or as a feat, of cognition, but in the call upon me to express the knowledge at its core, to recognize what I know, to do something in the light of it, apart from which this knowledge remains without expression, hence perhaps without possession.<sup>14</sup>

An anderer Stelle weist Cavell darauf hin, dass das fehlende Eingeständnis von etwas, das durchaus präsent ist, ebenfalls präsent ist, nämlich als ein zumindest vages Bewusstsein von Unstimmigkeit, Oberflächlichkeit oder mangelnder Klarheit:

A ›failure to know‹ might just mean a piece of ignorance, an absence of something, a blank. A ›Failure to acknowledge‹ is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness.<sup>15</sup>

Wenn etwa Lucy auf Daniels skeptische Frage, ob sie ihren Ex wirklich nicht mehr mag, antwortet: »Like him? You saw the way I treated him, didn't you?«, dann präsentiert sie Daniel (und den Zuschauern) weniger ein Argument, als eine Weigerung, sich ihre wirklichen Gefühle einzugestehen. Was jedoch in persönlichen Beziehungen nie möglich ist, ist die Einnahme einer rein neutralen sozusagen wissenschaftlichen Perspektive, in der *acknowledgement* quasi durch Wissen oder objektive Wahrscheinlichkeit ersetzt wird.<sup>16</sup> Wenn dies scheinbar geschieht, dann handelt es sich in Wahrheit um einen sozialen Akt der *Verweigerung von Anerkennung*. Eine solche Verweigerung von Anerkennung durch die Anwendung von Wissens- und Wahrscheinlichkeitskategorien bildet in *The Awful Truth* den unmittelbaren Anlass zur Scheidung, als Jerry Lucys Erklärung ihrer Verspätung in der zweiten Szene mit der Begründung in Zweifel zieht, es handle sich um eine »alte Geschichte«, was ja nichts anderes bedeutet als zu sagen, er glaube ihr nicht, weil ihre Erklärung im Lichte konventioneller Vorstellungen unwahrscheinlich erscheint.

a lily-livered, action-taking knave, a whoreson, glass-gazing, super-serviceable finical rogue; one-trunk-inheriting slave ...«

<sup>14</sup> CoR, S. 428.

<sup>15</sup> MWM 9, S. 264

<sup>16</sup> Vgl. hierzu auch Herbert Schwaab, *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur*, Münster 2006, S. 163.

Wenn Jerrys Verweigerung von Anerkennung darin besteht, dass er die Erklärung seiner Frau im Lichte konventioneller Klischees auf ihrer Wahrscheinlichkeit hin in Frage stellt, dann kann der Prozess der Überwindung dieser Verweigerung nur darin bestehen, dass er lernt, sich einzugestehen, was er auf nichtkonventionelle Weise weiß und ihr dies auch zu verstehen zu geben. Dies ist typisch für die explizite verbale Kommunikation in dieser Komödie: Was gesagt wird, verbirgt nicht nur etwas, was nicht gesagt wird; es gibt stets eine zweite tiefere Ebene der Kommunikation, wo dieses Nichtthematisierte eingestanden oder auch nicht eingestanden wird, wobei das Eingeständnis bedeutet, es auch im Bewusstsein zu kommunizieren, dass der andere – und nur der andere – versteht, was man meint. Der Prozess der Wiederverheiratung, in dem das Paar wieder zusammenfindet, vollzieht sich daher stückweise als Eingeständnis dieses Wissens – ein Selbstverhältnis, das in diesem Fall insbesondere einen Bildungs- bzw. Erkenntnisprozess des Mannes involviert. Diese Erziehung kehrt gewissermaßen die Richtung des Skeptizismus um. Während der Skeptizismus das, woran wir nicht zweifeln, in Zweifel zieht, geht es bei dem Erkenntnisprozess der Protagonisten der Wiederverheiratungskomödie darum, das einzugestehen, was sie eigentlich wissen, aber mit ihrer Scheidung gelegnet haben: dass sie einander lieben und zusammen sein wollen.

Diese Anerkennung setzt ein Vertrauen voraus, das nicht einseitig herstellbar ist, sondern wechselseitiger Signale bedarf. Ein verbales »ich liebe Dich« würde nur Misstrauen auslösen, wo schon Misstrauen herrscht. In einem solchen Fall muss der Partner zeigen, dass er dies nicht nur sagt, sondern auch wirklich meint – und dies kann er nur über geeignete Handlungen ausdrücken. Wo sie angezweifelt wird, muss sich die Liebe in dem Preis kundtun, den die Protagonisten bereit sind zu entrichten; und dieser Preis kann in einer Welt, in der es nicht um Geld geht (weil es vorhanden ist), aber durchaus um sozialen Status und Ansehen, nur in der Bereitschaft bestehen, dieses Ansehen aufs Spiel zu setzen, sich in den Augen anderer lächerlich zu machen, sich wechselseitig zu zeigen, dass der andere einem wichtiger ist als das, was man von ihnen denken könnte. In der Wiederverheiratungskomödie steht die Bereitschaft, sich in eine lächerliche Rolle zu begeben, die für eine sozial ängstliche und konventionelle Person den gesellschaftlichen Tod bedeuten würde, für das, was im Action-Triller die Bereitschaft zur heroischen Selbstaufopferung oder Selbstgefährdung wäre: Sie ist sowohl ein Akt der

Selbstüberwindung als auch der Liebeserklärung. Mit der Freiheit zur Lächerlichkeit, die sich die Protagonisten nehmen, um gemeinsam ihren Spaß zu haben, beweisen sie gleichzeitig, dass sie lieben und der Liebe würdig sind.

Dies wird besonders deutlich in der Szene, in der Lucy sich als Jerrys Schwester ausgibt und auf ihre Weise die Gesangsnummer von Dixie Belle im Nachtclub imitiert. Während die Vorführung darauf angelegt ist, bei der Familie von Jerrys Verlobten mindestens die Peinlichkeit zu erzeugen, die Dixie Belle damals unbeabsichtigt bei ihnen erzeugt hatte, erlebt Jerry diese ironische Wiederholung einer eher lächerlichen halberotischen Nummer nun als etwas ganz anderes: Indem seine Frau sich bewusst für eine so groteske Darbietung entscheidet, die ein absolutes No-Go im Kontext einer bürgerlichen Abendgesellschaft darstellt, signalisiert sie ihm nicht nur, dass sie vor nichts zurückschreckt, um die Beziehung mit seiner neuen Verlobten zu stören – was übersetzt werden kann in die Mitteilung, dass sie nicht auf ihn verzichten möchte, dass sie ihn immer noch liebt und mit ihm zusammen sein möchte. Sie lässt durch die übermütige Präsentation ihrer Nummer, die sie ganz offenkundig genießt, auch die Register eines Humors spielen, von dem beide wissen, dass sie ihn teilen; eines Humors, der nicht nur einen wichtigen Aspekt ihrer wechselseitigen Anziehung und Wertschätzung ausmacht, sondern sie auch als Komplizen von ihrer gesellschaftlichen Umgebung abhebt. Nur wenn man dies als die Mitteilung nimmt, die der Protagonist empfängt, kann es plausibel erscheinen, dass er keinerlei Versuch unternimmt, sich von den peinlichen Ausführungen und dem betrunkenen Benehmen seiner angeblichen Schwester zu distanzieren, sondern ihr, wie die Kamera im Close-Up zeigt, mit einem von Befremden über Staunen in bewunderndes Amüsement übergehendem Mienenspiel zuschaut.

#### IV Schluss

Welche Antwort gibt uns die Wiederverheiratungskomödie *The Awful Truth* auf die anfänglich aufgeworfene Frage, warum bestimmte Wahrheiten oder bestimmte Formen des Verdachts für Paarbeziehungen »schrecklich« sein bzw. ein zerstörerisches Misstrauen auslösen können? Und welche Therapie legt der Film uns nahe? Die Frage nach der schrecklichen Wahrheit wurde bei der Interpretation des Films,

angelehnt an Cavells Überlegungen zum Verhältnis von *knowledge* und *acknowledgement*, in die leitende Frage übersetzt, auf welche Art von Wissen es in Paarbeziehungen ankommt, und welche Verwechslungen bzw. existentielle Missverständnisse mit Blick auf die relevanten Formen des Wissens hier zu überwinden sind. *The Awful Truth* wurde als ein reflexives Narrativ zum Thema Wahrhaftigkeit und Vertrauen in Paarbeziehungen untersucht, in der der Protagonist im komischen Wechselspiel mit der Protagonistin einen emotionalen Lernprozess im Sinne von Cavells Deutung des moralischen Perfektionismus durchmacht. Dieser ist mehrdimensional. Einerseits überwindet Jerry im Verlauf seiner *education sentimentale* eine gewisse persönliche Schwäche oder männliche Unsicherheit in der Beziehung zu Lucy, die sich im Film darin äußert, dass er zu Beginn versucht, in den Augen seiner Peergroup ein Macho-Image als Schürzenjäger aufzubauen, der seine Frau nicht ernst nimmt. Er lernt, seine Beziehung zu Lucy von dem abzugrenzen, was konventionell oder in den Augen der Peergroup zählt und sie dadurch anfangs einem Misstrauen ausgesetzt hatte, das nicht ihrer Beziehung, sondern konventionellen Klischees entspringt. Dieser emotionale Bildungsprozess ist nicht durch rein intellektuelle Einsichten wie die Anfangs von Jerry verkündeten Weisheiten á la »What you don't know ...« erreichbar, da Jerrys Konventionalität tief in seine eigenen Gefühle hineinreicht, von denen er überwältigt wird. Die Eifersucht, die ihn zu seinem irrationalen Verhalten veranlasst, scheint lange Zeit sein Handeln zu bestimmen. Wie in der zweiten Szene aber auch subtil angedeutet wird, wird dieses Gefühl, auch wenn es als konventionelles Muster kulturell angelegt ist, bei Jerry erst durch die Reaktionen seiner sozialen Gruppe (die spitzen Bemerkungen der Freundin, die ihn auf die ungeöffnete Post hinweist, die Blicke seiner Begleitung) sozusagen getriggert.<sup>17</sup> Im Griff der Eifersucht kann er gar nicht anders, als es für äußerst wichtig zu halten, Gewissheit bezüglich der Beziehung zwischen Lucy und Armand zu erhalten, indem er nach Beweisen sucht. Es ist aussichtslos, eine Person, die sich in einer solchen emotionalen Verfassung befindet, mit rationalen Gründen davon zu überzeugen, dass das kein sinnvolles Unterfangen ist. Dies kann er nur begreifen, indem er lernt, sich einzugestehen, was er eigentlich weiß: dass Lucy sich mit niemandem so subtil verständigen und so wohl fühlen kann,

<sup>17</sup> Zu diesen sozialen Auslösern von Gefühlen vgl. Ronald de Sousa, *Die Rationalität des Gefühls*, Frankfurt a. M. 2009, S. 410.

wie mit ihm, dass sie emotional auf denselben Wellen schwingen, da sie beide, trotz seiner Unsicherheit, auf komplizenhafte Weise einen Humor teilen, durch den sie sich in allen Lebenssituationen immer wieder auf lachende Weise verbinden können. Im Lichte dieses Wissens, das aber erst eingestanden werden muss, erscheint die Frage, ob Lucy einmal eine zufällige Nacht mit einem anderen verbracht hat, als vollkommen irrelevant, da die Exklusivität ihrer Beziehung dadurch gar nicht bedroht werden kann. Was für die Zuschauer sichtbar ist, aber erst am Schluss wieder von beiden eingestanden wird, ist der Umstand, dass beide eigentlich immer miteinander kommunizieren, wenn sie etwas tun oder mit anderen sprechen. Und dadurch bekommt das, was getan oder gesagt wird, eine Bedeutung, die nur für sie ersichtlich ist und sie zu Komplizen macht. Jerry wird sich seiner Liebe zu Lucy wieder bewusst – und er bringt sie ihr zu Bewusstsein –, indem er sich vor den Gästen ihrer Matinee lächerlich macht. Und indem Lucy sich absichtlich vor seinen zukünftigen Schwiegereltern lächerlich macht, gibt sie ihm zu verstehen, dass sie in ihrem freien Handeln immer noch ständig auf ihn bezogen ist. Indem sie das, was gewöhnlich jeder vermeidet, absichtlich tun, es mit Freude und Spaß tun, bekunden sie öffentlich ihren Willen, das eigene Leben selbst zu gestalten, es miteinander zu gestalten, es sich nicht durch die Sensationslust sogenannter Freunde oder die Angst vor dem Ansehensverlust entfremden zu lassen. Damit wird die Wiederverheiratungskomödie zur Utopie der Kommunikation zwischen zwei Personen, die keiner Symbiose bedürfen, um einander voll zu vertrauen, sondern sich wechselseitig als selbstständig wahrnehmen, als frei, und sich damit auch gegenseitig die Freiheit verleihen, ihre Unsicherheiten zu überwinden.

## Komische Analysen der Ehe

Zum Projekt von Cavells *Pursuits of Happiness*

Jochen Schuff

Aus Cavells filmphilosophischem Grundlagenwerk *The World Viewed* findet sich des Öfteren ein Satz zitiert, der an seinem Ursprungsort wie eine beiläufige Randbemerkung daherkommt: »Apart from the wish for selfhood (hence the always simultaneous granting of otherness as well)«, schreibt Cavell dort, »I do not understand the value of art.« Und weiter: »Apart from this wish and its achievement, art is exhibition.«<sup>1</sup> Dass als Gegenbegriff zur Kunst hier der der Ausstellung aufgebaut wird, das reine Spektakel des Zeigens, das ist nicht zuletzt Cavells theoretischer Allianz mit Michael Fried geschuldet, dem berüchtigten Kritiker der »Buchstäblichkeit« und der »Theatralität« in der Kunst. Um diese Kritik am Theater einer oberflächlichen Kunst und ihrer oberflächlichen Rezeption ist es mir hier aber nicht zu tun.<sup>2</sup> Wichtig ist mir vielmehr, dass Cavell in dieser Passage die Dialektik von Selbstsein und Andersheit geradezu im Zentrum der Kunst ansetzt. Dass er das quasi zur Seite hin bemerkt, heißt nicht, dass es sich nicht um einen ganz zentralen Befund handelt. Ich nehme an, dass sowohl die theoretische Anschlussfähigkeit des zugrundeliegenden Gedankens als auch die aphoristische Offenheit der Bemerkung

<sup>1</sup> TWV 2, S. 22. Das Zitat findet sich prominent etwa bei Martin Seel, »Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit«, in: ders., *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M. 2014, S. 240–265, hier: S. 241; Josef Früchtl, *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*, München 2013, S. 207; Thomas Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness. Art, Experience and the Self*, New York/London 2017, S. 10.

<sup>2</sup> Vgl. Michael Fried, »Kunst und Objektivität«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334–374; zu diesem Zusammenhang sowie zu den Konvergenzen zwischen Cavells und Frieds Theorien kritisch Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2014, S. 21–78; vgl. auch Diarmuid Costello, »On the Very Idea of a »Specific Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts«, in: *Critical Inquiry* 34/2 2008, S. 274–312.