

## **Stanley Cavell, *King of Queens* und die Medienphilosophie des Gewöhnlichen**

„Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.“ (Hegel)

Dieser Vortrag führt in einige Motive der philosophischen Arbeiten Cavells ein, die sich auf seine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Gewöhnlichen beziehen. Daraus lässt sich eine Perspektive gewinnen, die sich in Cavells filmphilosophischen Arbeiten vor allem auf das klassische Unterhaltungskinos Hollywoods richtet, die sich aber auch, in einer Erweiterung des Ansatzes Cavells, auf populäre televisuelle Formate richten kann, die als ‚gewöhnlich‘ zu betrachten sind. Die Perspektive wird gebraucht, weil die Komplexität und kulturelle Bedeutung von Unterhaltungsformaten wie Sitcoms häufig unerkannt bleibt, gerade weil sie als zu bekannt aufgefasst werden. Mit dem Konzept einer Medienphilosophie des Gewöhnlichen ist auch der Versuch der philosophischen Aneignung von Populär- und Alltagskultur verknüpft. Sie läuft parallel zu den Versuchen von Formationen wie den Cultural Studies, die Komplexität der Rezeption von Massenkultur aufzudecken und damit ihren Nutzern eine Stimme zu geben. Die Aneignung verweist auch auf die Möglichkeit philosophischer Impulse, die von dem gewöhnlichen ausgehen und die die Position des Forschenden zu Kultur verändern. Dieser Versuch bezieht sich hier auf die amerikanische Sitcom *King of Queens*, die von 1998 bis heute sehr erfolgreich im deutschen Fernsehen läuft und nach 9 Staffeln beendet wurde. Sie schildert den Alltag von Doug und Carrie Heffernan, einem Kurierfahrer und einer Anwaltsgehilfin, die im unglamourösen Stadtteil von Queens, New York leben. Der Vater Carries, Arthur Spooner, lebt im Keller ihres Hauses und wird wegen seiner überaus exzentrischen und herrischen Art zu einem Quell ständiger Irritationen. Der Vortrag basiert auf einer intensiven Beschäftigung mit dieser Sitcom, die unter anderem in dem am Format entwickelten Projekt einer Zusammenführung von Filmphilosophie, Medientheorie und Kulturwissenschaft mündet.

Eine Szene aus der Folge *Walk, Man* von *King of Queens* führt uns in einer kurzen Reihung von Bildern eine unscheinbare Verwandlung und einen Übergang vor. Schwiegersohn und Tochter von Arthur Spooner haben als Entlastung von dem anspruchsvollen, herrischen alten Mann eine Hundeführerin engagiert, von deren Profession er nichts weiß. Er wartet sehnsüchtig auf sie, und mit dem melancholischen Blick, den nur ein gelangweilter Hund dieser Welt schenken

kann, lehnt er den Kopf auf seinen Arm und blickt in die Leere über ihn. Hier findet, so könnte behaupten werden, Arthurs vollständige Verwandlung in einen Hund statt, Kennzeichen eines Daseins, das von der eigenartigen Paradoxie bestimmt ist, gerade so viel kognitive Ressourcen zu haben, um warten und erwarten zu können, aber nicht genug, um zu wissen, auf was gewartet wird und wann dieses etwas kommen wird – ein schönes Sinnbild für die Kontingenz unseres Daseins, das sich in eine unbestimmte, auf den Moment fixierte Welt geworfen sieht.

Eine Frage dieses Vortrags richtet sich darauf, ob es möglich ist, darin eine ähnlich zurückhaltende Form der audiovisuellen Transformation von Alltäglichkeit zu finden, wie sie der amerikanische Philosoph Stanley Cavell in dem Aufsatz „Something out of the Ordinary“ für den Fred Astaire Film THE BAND WAGON von 1953 reklamiert. Cavell erklärt das Vergnügen, das der Film bereitet hat, und die großartige Kunst, die der Tänzer Fred Astaire darin zum Ausdruck bringt, damit, dass der Film ein überzeugendes Bild der Verwandlung des Gewöhnlichen und unseres Daseins liefere, eine Vorstellung des Pendelns unserer Existenz zwischen Momenten unerträglicher Banalität und größter Erfüllung. Cavell bezieht sich dabei auf zwei Szenen des Films. Die erste Tanznummer, die beschrieben wird, verwandelt auf sehr zurückhaltende Weise Gehen in Tanzen; die zweite Szene ist ein ekstatischer Tanz, der einzig von der banalen Freude über den Glanz frisch geputzter Schuhe ausgelöst wird. Cavell kommentiert diese Szenen mit folgenden Worten:

„In my wish to share this pleasure I judge a scene of walking and of melodic syllabification as appropriate expressions of the ordinary, as the missable, and the taking of a portrait of a shod foot as an ecstatic attestation of existence.“ (Cavell 2005, 239)

Das Gewöhnliche als ‚the missible‘, das Übersehbare, führt uns zu einem der wichtigsten Referenzpunkte der philosophischen Betrachtung von Alltag bei Cavell, dem Transzendentalismus und den Schriften Ralph Waldo Emersons. In dem Vortrag *The American Scholar* von 1837 entwirft Emerson das Programm einer amerikanischen Geisteswissenschaft im Kontrast zur europäischen Philosophie und Literatur:

I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight into today, and you may have the antique and future worlds. What would we really know the meaning of? The meal in the firkin; the

milk in the pan; the ballad in the street; the news of the boat; the glance of the eye; the form and the gait of the body; -- show me the ultimate reason of these matters; show me the sublime presence of the highest spiritual cause lurking, as always it does lurk, in these suburbs and extremities of nature [...].

Das Zitat verweist in seiner Zuwendung zum Alltag und seinen Objekten und Erscheinungen darauf, dass das, was interessant ist, nicht im Zentrum, sondern an der Peripherie zu finden ist, in den nahen, kleinen, unscheinbaren Winkeln unserer Welt, nicht im höchsten Schärfbereich des Auges. Cavell stellt in einer erweiterten Perspektive einer Philosophie des Gewöhnlichen Überschneidungen Emersons mit Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* heraus. Dessen Annäherung an den Alltag ist von dem Wunsch geprägt, das Verstandene verstehen zu wollen. Wittgenstein beschreibt aber auch eine Wahrnehmungsanomalie, die Cavell mit Sigmund Freud eine ‚Unheimlichkeit des Gewöhnlichen‘ nennt, dass wir gerade das nicht sehen, was sich vor unseren Augen wegen seiner zu großen Sichtbarkeit und Nähe verbirgt. Dies lässt sich als Anregung dazu lesen, sich dem Alltag als etwas zuzuwenden, das wir verleugnen, von dessen Banalität, die auch als Irritation aufgefasst werden kann, wir uns abwenden. Er muss sich allerdings notwendig entziehen, weil das Gewöhnliche, wenn es in den Blick gerät, nicht mehr gewöhnlich bleiben kann. Cavell begreift seinen Anschluss an Wittgenstein als den paradoxen Versuch, zu dem Gewöhnlichen als einem Ort zurückzukehren, an dem wir nie gewesen sind (Cavell 2005a, 225). Aus diesem Grund haben wir hier keinen Gegenstand, sondern eine Perspektive oder eine Denkfigur. Diese Beschäftigung mit unserer Neigung zur Verleugnung des Gewöhnlichen, ordnet sich bei Cavell in eine sprachphilosophisch geprägte Auseinandersetzung mit dem Skeptizismus ein, die vor allem in seinem Hauptwerk *The Claim of Reason*, aber auch in seinen Arbeiten zum Film wie *The World Viewed* und *Pursuits of Happiness* zu finden ist.

Die philosophischen Lesarten von klassischen Hollywoodkomödien in *Pursuits of Happiness*, die Cavell unter dem Genrebegriff der Komödien der Wiederverheiratung erkundet, weisen auf ein Anliegen der Filme hin, den unüberwindbaren Hang des Menschen zum Skeptizismus zu therapieren. Cavell behauptet, dass die Narration der Filme von einer Dialektik bestimmt sei, die zunächst eine Irritation einführt, eine Trennung oder Scheidung, und dann einen Zustand etabliert, in dem die antagonistischen Kräfte von Distanz und Nähe, von Gesellschaft und Individuum, von Sexualität und Erotik, von Wirklichkeit und

Vorstellung einen Ausgleich finden und der Andere nicht mehr zu einem Objekt von Projektionen gemacht wird. Die Filme leisten aber nicht nur die Illustration einer philosophischen Problemstellung, die Argumentation Cavells schließt vielmehr an den Aspekten der Filmästhetik und den Möglichkeiten des Unterhaltungsfilms an. Er liefert damit auch einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Unterhaltungsfilms. Die philosophischen Aspekte der klassischen Beziehungskomödien finden sich etwa in der Konstruktion eines filmischen Raumes der Unterhaltung, einem autonomen Areal des Spiels, der Lust am Sprechen als einer Kommunikation um der Kommunikation willen, der Interaktion mit dem Publikum über eine Verschränkung der Bedeutung, die das Komische als Moment der sinnlichen Eintracht für die Interaktion des Paares hat, und der Bedeutung, die Unterhaltung als sinnliche Beteiligung des Menschen an der Welt für sein Publikum hat. Dieser Ansatz läuft bei Cavell letztendlich immer auf folgende Annahme hinaus: Filme verändern die Perspektive des Betrachters, nicht weil sie die richtigen Argumente haben, sondern weil sie unterhalten haben. Die Versicherung darüber, dass uns ein Film interessiert hat, finden wir nicht darüber, dass wir irgendwelche künstlerischen Besonderheiten feststellen, sondern darüber, von ihm unterhalten worden zu sein. Dieser Ansatz und seine philosophische Verteidigung stellt für mich einen wichtigen Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit einer Sitcom wie *King of Queens* dar.

Denn die Anbindung an den Alltag findet sich vor allem darin, dass Cavell in einem Pionierwerk der Filmphilosophie sich nicht auf die üblichen Verdächtigen für eine philosophische Beschäftigung mit Film richtet, sondern Filme erforscht, die sich in die Alltagskultur auf eine Weise eingeordnet haben, dass es, so Cavell, schwer ist, Worte für die Erfahrungen zu finden, die durch sie ermöglicht werden. Ohne ein Interesse am Alltäglichen, das von Emerson und dem Transzendentalismus als Bezugspunkte der amerikanischen Kultur vorgeprägt worden ist, wären wir, so Cavell, blind für die poetische Macht dieser Filme (Cavell 1981, 15). Daher stellt Cavell in dem Aufsatz „A Capra Moment“ eine Beziehung zwischen einer Szene von *It Happened One Night*, in der das von Claudette Colbert und Clark Gable gespielte Paar auf einer ländlichen Straße läuft, zu Emersons Essay „Experience“ her, der Laufen als Sinnbild eines an Momente gebundenen Daseins beschreibt, was Emerson mit der Aufforderung verknüpft, diese Herausforderung anzunehmen und die Momente zu beherrschen: „Since our office is with moments, let us husband them“ (vgl. Cavell 2005b).

Dass wir diesen flüchtigen Moment aus dem Film ebenso mit Bedeutung überfrachten als auch übersehen können, dass wir jedes Detail der in einem Fluss von Bildern vorgeführten Gesichter, Objekte und Erscheinungen sehen und zugleich übersehen können, ist ein wichtiges Motiv von Cavells Filmphilosophie, aber auch der klassischen Filmtheorie. Der Begriff *photogénie* der frühen Filmtheorie verweist auf die Transformation des Alltags durch filmische Reproduktionen und auf die intensiven Effekte, die diese auf den Betrachter hat. Cavell schließt in seiner ersten Arbeit zu Film, *The World Viewed*, an den Filmkritiker und -theoretiker André Bazin an, bei dem *photogénie* im Gedanken des filmischen Automatismus eine Umsetzung findet. Cavell spricht hier von einer Reflexivität des Filmischen, die noch zu wenig erforscht ist, er weist aber auch auf eine Irritation des Gewöhnlichen hin, die von dieser Überforderung der Wahrnehmung geprägt ist. Die Anregungen von Emerson oder Wittgenstein aufzugreifen und sich dem Gewöhnlichen in der Form der Alltags- oder Populärkultur zuzuwenden, bedeutet auch einen Widerstand zu überwinden, der sich dessen Erkundung in den Weg stellt.

Ich begreife dies auch explizit als Motivation dafür, die Beiträge der Populärkultur und des Unterhaltungsfilms zur Philosophie oder zur Theorie audiovisueller Medien stärker zu beleuchten. Es ist wichtig, hier darauf hinzuweisen, dass es interessante Überschneidung mit dem Interesse für die Populärkultur in einem erweiterten Kulturbegriff gibt, wie ihn etwa eine Formation wie die Cultural Studies bestimmt. Die Cultural Studies – das wird in den vielen unreflektierten Ausfällen gegen sie, die zumindest im deutschen Sprachraum so beliebt sind, komplett ausgeblendet – werden auch von Autoren geprägt, bei denen die Erweiterung theoretischer Konzepte auf den Alltag philosophische Wurzeln hat. Michel deCerteau beruft sich auf Wittgenstein und die Repositionierung des Forschenden durch den Alltag (vgl. deCerteau 1988) ; der Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre kritisiert den Alltag nicht mehr ausschließlich, sondern er weist auf die Impulse hin, die vom Alltag aus auf die Theorie einwirken und die Perspektive verändern. Die Ähnlichkeiten mit Emerson, aber auch mit dem Programm der Philosophie und der Literatur der Romantik, sind bei Lefebvre überdeutlich:

„Wir suchen das Menschliche zu weit entfernt oder zu ‚tief‘ in den Wolken oder in den Mysterien, während es überall auf uns wartet und uns auf allen Seiten umgibt.“ (Lefebvre 1977, 139).

Die Auseinandersetzung mit dem Alltag ist also sowohl eine kulturwissenschaftliche, politische Perspektive, als auch eine von philosophischen Impulsen bestimmte Repositionierung der Forschenden in der Beziehung zu seinen Gegenständen. Nicht zu fern von dem Menschlichen das Besondere zu suchen kann zum Beispiel auch als Anregung dazu verstanden werden, sich mit dem Fernsehen und nicht mit dem Film zu beschäftigen.

Bevor wir einen möglichen Unterschied zwischen Film und Fernsehen thematisieren, soll uns eine Szene von *King of Queens* die unterschiedlichen Formen, ein Betrachter zu werden, vorführen, aber auch eine Faszination für den Alltag verdeutlichen, die diesen und nicht ihr Gegenteil, die Nicht-Alltäglichkeit, als Irritation begreift. Eine Überwachungskamera, die ohne sein Wissen wegen seiner Herzprobleme installiert wurde, überträgt das Leben von Arthur Spooner. Die drei Freunde der Hauptfiguren Doug und Carrie, die sich in einer Hobbygarage treffen und auf Doug warten, begegnen diesen Bildern beim ziellosen Zappen durch die Fernsehkanäle. Sie bleiben an diesen Abbildungen eines banalen Alltags, der sich in ein Abenteuer zu verwandeln scheint, hängen. Wie die Kamera diesen Blick von Menschen, die zu gebannten Betrachtern werden, einfängt, wie sie uns durch die Inszenierung in einer gewöhnlichen Serie über eine gewöhnliche Welt zum Alltag hinführt, möchte ich als eine Verbildlichung einer Medienphilosophie des Gewöhnlichen betrachten, die einiges von der Faszination für das Fernsehen, aber auch die Gründe für die Verleugnung seiner Beiträge zu unserer Kultur erklärt. Es ist eine komplexe Rahmung, die Fernsehen im Fernsehen vorführt, die Bedingung eines von den Zuschauern vor dem Fernsehen und im Fernsehen überwachten Lebens, das sich in seiner Banalität als auch in seiner Exzentrizität vor den Blicken entfaltet. Die Auseinandersetzung mit der Medialität zeigt sich auch daran, dass diese Szenen durch die Einführung eines Konflikts unter anderem die Verwandlung von einer Sitcom (Farce) zu einer Soap Opera (Melodrama) vorführen.

Doch lässt sich Fernsehen nicht eindeutig auf Film beziehen. Es ist wichtig hier darauf hinzuweisen, dass Cavell selbst in *The World Viewed* und in dem Aufsatz „Die Tatsache des Fernsehens“ (vgl. Cavell 2002) die Unterschiede in der Bildwirkung zwischen Film und Fernsehen herausstellt, was sich vor allem in der Neigung des Fernsehens zeigt, den Alltag zu theatralisieren und oder den Alltag zu überwachen. Es ist nicht die ‚the world viewed‘, die betrachtete Welt, sondern ‚the world monitored‘ die überwachte Welt. Cavell deutet hier zwar eine

Beziehung zum Gewöhnlichen an, stellt aber die negativen Aspekte dieser Beziehung heraus. Dennoch möchte ich hier versuchen, Fernsehen in eine Philosophie des Gewöhnlichen einzuordnen, vor allem aus dem einen Grund, dass es vielleicht den Gegenstand darstellt, der sich am deutlichsten vor unserem Blick verbirgt. Wir glauben das Medium zu kennen und wissen gerade deswegen nichts über es.

Überschneidungen mit den Begriffen des Alltags gibt es auf vielen Ebenen. Die Theorie begreift das Fernsehen, meist pejorativ, als armseliges Medium weil sein Bild klein, weniger kontrastreich, hell und nicht überlebensgroß ist. Daher wird häufig vom flüchtigen Blick (glance) im Gegensatz zum gebannten Blick des Kinos gesprochen (gaze) (vgl. Ellis 2002). Außerdem wird beim Fernsehen immer eine Anbindung an den häuslichen Raum, die mit dem außerhäuslichen Vergnügen des Kinos kontrastiert, herausgestellt. Wir sind im Fernsehen häusliche, unaufmerksame, abgelenkte Betrachter, die einen flüchtigen Blick auf die Gegenstände werfen, die uns angeboten werden. Die Geschichte der Fernsehunterhaltung lässt sich daher als eine Geschichte des Interesses für die kleinen, häuslichen Sujets, als eine Geschichte der Domestizierung eines Mediums lesen. Das zeigt sich im Interesse für die Lebensform der Familie, was häufig auch abwertend als Versuch gedeutet wird, eine Version von Gewöhnlichkeit affirmieren zu wollen. Wie über das Fernsehen gesprochen wurde und wie das Fernsehen sich selbst in seinen Anfängen zu positionieren versucht, weist immer darauf hin, dass es als das Normale, nicht Abweichende begriffen wurde. Fernsehen ist auch von einer konventionalisierten Ästhetik und Erzählung bestimmt, die sich vor allem in der seriellen Dramaturgie der Wiederholung ausdrückt. Daher liefere uns Fernsehen weniger die sinnlichen Wirklichkeitsreize, die Filmtheoretiker wie Kracauer am Film so sehr erregt haben, sondern eine Konstruktion von Wirklichkeit, die uns ruhig stellen soll. Aus diesen Kennzeichen rührt zu großen Teilen die Verleugnung des Fernsehens und dessen künstlerischen Möglichkeiten, ein Konsens, der bis heute weiter besteht und Fernsehen als problematisch erscheinen lässt. Ich möchte diese Verleugnung aber auch als Ausdruck einer Angst vor dem Fernsehen begreifen, die sich der Neigung zur Verleugnung des Gewöhnlichen verdankt. Die Irritationen des Fernsehens rühren etwa daher, wie die Fernsehwissenschaftlerin Charlotte Brunsdon andeutet, dass sich unser kultureller Haushalt und damit alle unseren kritischen Konzepte verändern, wenn ein Medium in das Zuhause eindringt. Was

am Fernsehen ungezähmt bleibt, wird daher häufig verdrängt oder unterschätzt. Es fordert von uns, unsere Begriffe und Formen von Kritik zu verändern und dieser neuen medialen Bedingung einer Verknüpfung des Häuslichen mit dem Künstlerischen zu begegnen (vgl. Brundson 1992).

Aber es gibt auch vieles in der Wahrnehmungsökonomie des Fernsehens und besonders der Sitcom, das sich mit der Rezeption des klassischen Hollywoodkinos und mit einigen Motiven einer Philosophie des Gewöhnlichen überschneidet. Es gibt eine dem konventionalisierten Hollywoodstil entsprechende einfache oder banale Form der Sichtbarkeit, bei der sich die Reflexivität weniger auf die spezifische Form der Repräsentation von Menschen sondern auf die Tatsache ihrer Sichtbarkeit richtet. Sitcomfiguren finden sich in einem bühnenähnlichen Areal wieder, das von einem Drei-Kamera-Setup wiedergeben wird und eine Darstellung im Sinne des continuity editing des Hollywoodkinos und damit den Anschluss an eine Raumkonstruktion erlaubt, in der die Aufmerksamkeit auf die Figur im Raum fokussiert ist. Sitcomästhetik ist zugleich eine künstlerisch abstrakte, theatraalisierte Version unserer Welt, als auch eine gewöhnliche Version von audiovisueller Repräsentation, die Figuren im Raum so agieren lässt, dass sich unsere Aufmerksamkeit auf unverstellte Weise auf ihre Existenz richtet. Am Film interessiert Cavell, wie in *The World Viewed* deutlich wird, gerade die unverstellte Form von Sichtbarkeit. Auch die Sitcom gibt diese Sichtbarkeit wieder, die allerdings von einer überdeutlicheren Theatralität konterkariert.

Eine weitere Überschneidung findet sich in einer von Cavell beschriebenen natürlichen Beziehung zu Film in *The World Viewed*, die auch eine gewisse Beiläufigkeit beinhaltet und in der Kino noch nicht als Kunst oder Ereignis wahrgenommen wird. Hier findet sich ein wichtiges Motiv einer Philosophie des Gewöhnlichen, die Veränderung der Perspektive und die Fokussierung unseres Blickes auf etwas, das sich unserem Blick entzieht. In Thoreaus *Walden* ein weiterer wichtiger Text des amerikanischen Transzendentalismus, mit dem sich Cavell beschäftigt hat, findet sich eine Passage, die für Cavell eine spezifische Form des Lesens und der Aufmerksamkeit vorführt (vgl. Cavell 1984, „The Politics of Interpretation“). In einer von Thoreaus ausführlichen Naturstudien, die von einer so großen Detailversessenheit bestimmt sind, dass sie die Muster einer romantischen Verklärung verfremden, wird auf diese Form des Lesens und der Wahrnehmungsökonomie hingewiesen. „You only need sit still long enough in



some attractive spot in the Woods that all its inhabitants may exhibit themselves to you by turns”.

Cavell weist mit dem Zitat auf die Auseinandersetzung damit hin, was aus welchen Gründen unsere Aufmerksamkeit erregt und aufrechterhält. Dies lässt sich aber auch als eine Bedingung von Fernseh Wahrnehmung beschreiben, die auch die gezeigte Szene vorgeführt hat. Naturgleich sehen wir im Fernsehen unzählige sich scheinbar wiederholende Gegenstände, ein wildes Reich der Bilder, dem häufig aus Überforderung kein Kunstwert oder keine Besonderheit oder nur eine negativ konnotierte Besonderheit – denn Fernsehen ist ja immer das Problem – zugeordnet wird. Denn was am Fernsehen interessant ist und philosophisch ertragreich erscheint, teilt sich erst mit, wenn der Betrachtende sich in Geduld geübt hat und sich eine Serie oder ein anderer Gegenstand sich vor seinen Augen so darbietet, dass seine Qualität auf unmittelbare Weise erfasst wird. Wenn sich ein Gegenstand des Fernsehens uns von selbst vorstellt, heißt dies, dass er gewisse kulturelle Sicherheiten durchkreuzt, uns überrascht und bewegt, dass der Gegenstand sich nicht einer aktiven Suche nach dem Besonderen und dem Problematischen oder dem Künstlerischen verdankt, sondern dass der Gegenstand seinen Betrachter gefunden hat, mich zu seinem Betrachter erwählt hat. In einer theoretischen Reflexion der Cultural Studies weist Meaghan Morris auf eine Formulierung von de Certeau hin, der von einer ironischen, aberwitzigen Qualität des Banalen spricht, was Morris als Impuls für die Theorie begreift, sich durch das Gewöhnlichen verändern zu lassen (vgl. Morris 1996). Wer fernsieht, wird Momente, in denen uns etwas dazwischenkommt, kennen, beispielsweise der Moment, der uns zu einem Betrachter einer Sendung macht und uns gefangen hält. Hier ist eine Medienphilosophie des Gewöhnlichen auch Anregung dazu, die Arbeit der Forschenden und ihre Objektwahl zu reflektieren und über Momente nachzudenken, in denen nicht Gegenstände für eine Untersuchung gefunden wurden, sondern in denen der Gegenstand uns gefunden hat. Vieles an Cavell bezieht sich genau darauf, sich mit der Objektwahl zu beschäftigen und seine Vorlieben für bestimmte Dinge auf eine Weise verteidigen zu lernen, dass daraus Erkenntnisse für die wissenschaftliche und philosophische Arbeit erwachsen.

*King of Queens* thematisiert diesen Blick, der von etwas überrascht und irritiert wird. Er wird auf der Ebene der Ästhetik und der Inszenierung der Serie wiederholt. Nicht nur die Szene mit Arthur im Keller und die Verwandlung des

Alltags in ein Abenteuer und die Verwandlung von beiläufigen Betrachtern oder Überwacher seiner Lebensformen in gebannte Betrachter gibt diese Anschauungsform wieder, sondern viele andere Szenen der Sitcom greifen dieses Motiv auf und thematisieren das Betrachterwerden an demütigen, rührenden, banalen Momenten des Alltags und seiner televisuellen Wiedergabe. In der Folge *Strike Out* aus der dritten Staffel werden Doug, sein Arbeitskollege und Freund Deacon, in einer depressiven Phase, die durch einen Streik ausgelöst wird, zu Betrachtern von Home Shopping Sendungen für Immobilien, die unterlegt von einfacher Unterhaltungsmusik Bilder von Häusern zeigen. Die einfachen Reize des Fernsehalltags sprechen in einem Moment von Frustration und Machtlosigkeit zu ihnen. In einer weiteren Episode, die seine Arbeitslosigkeit thematisiert, wird Doug zu einem gebannten Betrachter von Soap Operas und vergisst dabei seine Hausarbeit, eine Parodie auf das Bild vom weiblichen Betrachter melodramatischer Endlosserien, aber zugleich auch, als eine akkurate Darstellung des Interesses für das Fernsehen und der von ihm verursachten Effekte, eine Anerkennung der ästhetischen Reize, die das Medium ermöglicht. Begriffe wie photogénie verweisen darauf, dass mediale Differenzeffekte unabhängig von einer Besonderheit der Darstellung ihre Wirkung entfalten und aufgearbeitet werden müssen. Cavells filmphilosophische Beiträge sind Aufarbeitung von Effekten, die Film zu einem reflexiven Medium werden lassen, und ähnliche Effekte können und müssen auch am Fernsehen aufgearbeitet werden.

Diese Momente zu entdecken bedarf es aber einer auf den Alltag gerichteten Einstellung, ohne die wir nicht nur blind für die Poesie des Filmischen, sondern auch des Televisuellen wären. *King of Queens* interessiert mich also deswegen, weil sich dessen Gewöhnlichkeit in der Form der Adressierung und wie die Serie sich seine Betrachter sucht, offenbart. Dieser Punkt ist wichtig, weil gerade in den letzten Jahren vermehrt von einer ästhetischen Emanzipation des Fernsehens gesprochen wird, die erkennt, dass sich dieses Fernsehen dem sogenannten narrowcasting verdankt (der Adressierung einer immer kleiner werdenden Gruppe von Zuschauern durch besondere, ihren Interessen angepassten Formaten), welche letztendlich in den Umbau des Fernsehens von einem kulturellen Forum zum Bezahlfernsehen mündet. Der Begriff des kulturellen Forums, von Horace M. Newcomb und Paul M. Hirsch am relativ überschaubaren, von wenigen großen Anstalten geprägten Sendefernsehen der

USA in den frühen 1980er entwickelt, weist auf die Möglichkeiten der Verständigung einer Kultur über gemeinsam gesehene Unterhaltungsformate hin. Dieses Forum verödet zunehmend durch das narrowcasting. *King of Queens*, das noch von einem der großen Sender (CBS) produziert wurde, lässt sich noch als eines der wenigen Beispiele für klassisches Sendefernsehen begreifen, vor allem in der Form, wie es alltäglich in das Programm eingeordnet und unentwegt wiederholt wird. Die Ansicht, dass das Fernsehen mit Formaten wie *The Sopranos* oder *Lost* in den letzten Jahren sich ästhetisch emanzipiert habe, unterschätzt, dass das Fernsehen schon immer interessant war, gerade in seinen Wiederholungen, gerade in seiner Banalität, gerade durch eine Distributionsform, die sich, ungezielt in den Fluss des Alltags integriert, an viele Menschen richtet. *King of Queens* gibt durch seine armselige Ästhetik, durch sein Sujet, durch sein Setting im unglamourösen Vorort von New York, durch seine Verortung in der unteren Mittelklasse diese Alltäglichkeit wieder und sie bleibt gerade genau so uninteressant, dass sie sich in diesen Alltagsflow des Fernsehen einordnet, aber gleichzeitig auch so interessant, dass einzelne Momente, ähnlich wie Fred Astaire in *The Band Wagon*, aus der Gewöhnlichkeit heraustreten und unsere Aufmerksamkeit fordern und unsere Gedanken stimulieren.

Wie stark diese Sitcom unsere theoretischen Investitionen erträgt und verdient und etwas dafür zurückerstattet, kann dieser kurze Überblick nicht klären, sondern nur die eigene Auseinandersetzung mit dieser Serie, die alltäglich auf dem Bildschirm zu sehen ist. In meinen eigenen Versuchen, die Serie beispielsweise für eine Einführung in die Medientheorie und -philosophie zu nutzen, sollen die unterschiedlichsten Gedanken, Konzepte und Theorien zusammengebracht werden, so dass sich Doug, Derrida und Kant auf einem kleinen Areal begegnen, die Sitcom aber auch als Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz im 21. Jahrhundert und seiner problematischen Einbindung in eine Konsumkultur, die ebenso viel Freiheit nimmt wie sie gibt, begriffen werden kann. Diese Auseinandersetzung wird jedoch einzig durch Rückbindung an unterhaltende und erinnerungswürdige Momente der Sitcom, die mich zum Betrachter gemacht haben, autorisiert.

Die Perspektive durch eine Philosophie des Gewöhnlichen, wie sie Cavell skizziert, zu verändern, halte ich deswegen für wichtig, weil ich das Gefühl habe, dass die Theorie oder die Medienphilosophie dem Medium aus dem Weg geht oder es überspringt und vom Film direkt zur digitalen Kultur gelangt und sich ohne Not

und Grund von den Lebenswelten der Menschen abkehrt, die zu thematisieren eine Formation wie die Cultural Studies so viel Kraft gekostet hat. Ähnlich wie Cavells *The World Viewed* und *Pursuits of Happiness* uns Anregungen dazu geben, den klassischen Unterhaltungsfilm zu verstehen, sollte sich unser Interesse auch darauf richten, zu verstehen, was das klassische Fernsehen, das noch als kulturelles Forum begriffen werden kann, bedeutet. Was wir brauchen sind keine philosophischen Investitionen in eine Medientheorie oder Medienphilosophie, die von sich behauptet alle ontologischen Fragen aller Medien zugleich beantworten zu können – Fragen nach der Ontologie werden von Gegenständen, die uns interessieren, gestellt. Was wir daher brauchen, sind philosophische Investitionen in eine Medienkulturwissenschaft. Die Objekte nähern sich uns in einer diskursiven Einöde an, aber die Gegenstände selbst geben uns zu sprechen und zwingen mich dazu, mein Urteil anderen aufzuzwingen und mit ihnen meine Erfahrung zu teilen.

#### Literatur:

**Brunsdon, Charlotte** (1990) "Television: Aesthetics and Audiences" in Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism* Bloomington: Indiana University Press, 59–72

**Stanley Cavell** (2005) „A Capra Moment“ in *Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman* Albany: State University of New York Press, 134-142

**Stanley Cavell** (2005) „Something out of the Ordinary“ (Auszug) in *Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman* Albany: State University of New York Press,

**Cavell, Stanley** (1979a) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Erweiterte Ausgabe) Cambridge, Mass.: Cambridge University Press

**Cavell, Stanley** (1981a) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* Cambridge: Harvard University Press

**Cavell, Stanley** (1984c) „The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?)“ in Ders. *Themes Out Of School. Effects and Causes* Chicago/ London: The University of Chicago Press, 27–60

**Cavell, Stanley** (2002a) „Die Tatsache des Fernsehens“ in Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse* Konstanz: UVK, 25 –164

**Cavell, Stanley** (2005a) „Something out of the Ordinary“ in Ders. *Philosophy the Day after Tomorrow* Cambridge Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 7–27.

**Cavell, Stanley** (2005b) "A Capra Moment" *Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman* Albany: State University of New York Press, 135–145

**De Certeau, Michel** (1988) „Die Umgangssprache: Ein Allgemeinplatz“ *Die Kunst des Handelns* Berlin: Merve Verlag, 35-54

**Ellis, John** (2002) „Fernsehen als kulturelle Form“ in Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse* Konstanz: UVK, 44–74

**Lefebvre, Henri** (1977) „Die Erkenntnis des Alltagslebens“ *Kritik des Alltagslebens*. München: Athenäum Verlag, 137-143

**Morris, Meaghan** (1996) „Banality in Cultural Studies“ In Storey, John (Hg.) *What is Cultural Studies. A Reader* London et al.: Arnold, 147–167.

**Newcomb, Horace M./ Hirsch, Paul M.** (1992) „Fernsehen als kulturelle Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung“ in Hiekkethier, Knut (Hg.) *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 89–107