



Zur Einleitung:

Liebe als Geschichte I (Zirkularität):

LOVE STORY

1 *Love stories* oder: Liebe, poetologisch

There remain two particularly important „institutions“ for the introduction of novices to love and love-making in a fuller sense: love stories and seduction.

– Vilhelm Aubert, *A Note on Love*

Ich möchte keine Liebesgeschichte.

...

Die meisten Liebesgeschichten müssen durchaus nicht sein, glaube ich.

– Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*

*You wouldn't leave till we loved in the morning
You'd learned from movies how love ought to be
And you'd say you love me and look in my eyes
But I know through mine you were looking in yours*

*And did you know the liberty bell is a replica
Silently housed in its original walls
And while its dreams played music in the night
Quietly, it was told to believe*

– Mitski, *Last Words of a Shooting Star*

Woher etwas über die Liebe lernen, wenn nicht aus Geschichten?; wie anders zu lieben lernen, wenn nicht durch Geschichten?; wann den Zusammenhang beider, der Liebe und des Liebens, lernen, wenn nicht im Zuge von Geschichten?¹ – Freilich, gegen die Ausschließlichkeit der rhetorischen Frage lässt sich immer anderes ins Feld führen: und hier auch nicht nur die Verführung (die zumindest die Frage nach dem Glück oder Unglück aufwirft, die es braucht oder bedeutet, sie zu erleben), sondern etwa auch die Orientierung an den Vorbildern, die in der Familie oder im Freundeskreis zu finden sind (auf deren Eignung dann zu hoffen bleibt; die Familie ist bekanntermaßen nicht ausgesucht, die wenigsten Freundschaften sind es wohl nach diesem Kriterium). (Und dann ist da die Frage des Ausschlusses: welcher Liebe?; oder welchen Liebens?; und also welcher Geschichten? Mit der Konstellierung von Liebe und Intimität, wie zunächst durchaus vorläufig in der

¹ Vgl. für die Zitate Vilhelm Aubert: *A Note on Love*. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235, hier: S. 207; Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main 1975, S. 60; *Bury Me at Makeout Creek* (Mitski, US 2014) für „Last Words of a Shooting Star“; sowie Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 55 – für das abschließende Zitat dieses Kapitels (Hervorhebung dort, wie überall im Weiteren dieses Buches, im Original).

„intimen Liebe“, sei der Geltungsbereich der folgenden Seiten [dieses Kapitels und dieses Buches] entsprechend eingegrenzt, sprich eröffnet. Genauer sollen durch diese Konstellierung Einkerbungen in den umfassenderen Feldern von Liebe und Intimität in den Blick geraten, mit denen beide sich spezifizieren, sodass sie überhaupt erst sinnvoll befragt werden können.)

Es gibt immer anderes. Ganz ohne die Darstellungen des Ver- und Entliebens, der Sehn- und Eifersucht, des Lust- und Schmerzvollen werden sich die Liebe und das Lieben allerdings kaum denken lassen – die Darstellungen der Liebe spielen eine eigene Rolle für jene Merkwürdigkeit, sich selbst durch andere Augen nicht nur gesehen zu wissen, sondern sich durch diese selbst zu sehen, und zu wissen, dass diese anderen Augen sich durch die eigenen nicht nur gesehen wissen, sondern sich durch diese ebenso selbst sehen. Das aber ist nur die eine zweier Seiten. Zugleich nämlich wäre die Unzahl ebendieser Darstellungen nicht vorstellbar, wenn diese Merkwürdigkeit nichts Drängendes hätte, wenn sie nicht unter Bedingungen stünde und vor Probleme stellte, die auf Behandlung und Umgang drängen – daran erst, an den eigenen Prekaritäten einer intimen Liebe, die in mehr als einem Sinne nicht sein muss, erweist sich eine Relevanz eigenen Rechts von Liebesdarstellungen.

Gleiches muss dann, auf beiden Seiten, auch für den historischen Wandel gelten.² Ohne sich verändernde Darstellungen vermöchten es die Liebe und das Lieben wohl nicht, sich hinreichend schnell in immer neuen, ihnen nicht immer wohlgesonnenen Lagen einzurichten – wozu (zu welcher Art der Veränderung) insbesondere auch die Rolle gehört, die neue und sich erneuernde Medien der Darstellung spielen. Doch bedarf es ebenso der sich verändernden Bedingungen und Probleme, um überhaupt neue Darstellungen zu motivieren, die mit gutem Recht noch Liebesdarstellungen genannt werden können – erst so konnten auch die (im Verhältnis zur Liebe doch noch recht jungen) bewegungsbildlichen Darstellungen der Filme und Serien ihre in jeder Hinsicht ausgezeichnete Relevanz gewinnen und behalten. Damit stellt sich aber, wie mit jedem historischen Wandel, auch die Frage nach der gegenwärtigen Konkretion: nach dem Bezug zwischen der, oder zumindest einer, Lage der Liebe und ihren rezenten Darstellungen.

Wann immer die Liebe überhaupt als Geschichte, das Lieben als geschichtenförmig angesprochen ist,³ mag letztlich auf diese Art wechselseitiger Abhängigkeit

² Vgl. Jutta Greis: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991, S. 11–12, 18; Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003, S. 10, 47, 264.

³ Vgl. Robert J. Sternberg: *Love Is a Story. A New Theory of Relationships*. New York / Oxford 1998; Lauren Berlant: *Desire/Love*. New York 2012, S. 5–6, 71–72, 109; Christian Schuldt: *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt am Main 2004, S. 48, 73, 132.

verwiesen sein, die einer jeden Vorstellung gegenseitiger Äußerlichkeit von Sachverhalt und Repräsentation widerstrebt. Im Kern meinten *love stories* dann schon konkrete Verschränkungen zwischen der intimen Liebe und ihren so vielfältigen wie vielgestaltigen Darstellungen, nicht bloß die eine oder andere zweier wesentlich geschiedener Seiten. Durchaus lässt sich auch Frischs *Gantenbein* so lesen. Bleibt doch das sehr viel geläufigere „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu“⁴ nicht so stehen, die chronologisierte Trennung von primärer Erfahrung und sekundärer Geschichte nicht unproblematisiert: Es ist gerade die Liebesgeschichte, die zurückgewiesen wird, und das zu keinem anderen Zwecke als dem, sich „nicht zu verlieben“⁵, diese Geschichte also nicht zu erleben – „ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt“⁶. Die Umkehrung mag des Weiteren zwar stimmen, „man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt“⁷, doch scheint es auch, als könnten Erfahrungen ohne Geschichten gar nicht erst gemacht werden; oder, wenn doch, so jedenfalls nicht im vollen Sinne als Leben, als Lieben gelten. (Den Mann, der ‚eine Erfahrung gemacht hat‘, gibt es nur als Mann, der ‚die Geschichte dazu sucht‘ – und ist das nicht schon die Geschichte [der Erfahrung] dieser Suche?)

Die Rede von der Geschichte dient so keineswegs schon als Erklärung der intimen Liebe, ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen oder der engen Verschränkung beider. In der Tat müsste, was ‚Geschichte‘ meint, um als unmittelbare und universelle Erklärung dienen zu können, ganz notwendig unterbestimmt bleiben, zumindest über die Gemeinplätze von Anfang, Mitte und Ende oder Plots, Themen und Figuren hinaus: um dann etwa die Gemeinplätze zu belegen, dass Wahrnehmung subjektiv ist; dass es unterschiedliche Erwartungshaltungen in Beziehungen gibt; dass persönliche Motivationen oft unbewusst bleiben; dass fiktionale Darstellungen für die Liebe eine gewichtigere Rolle spielen als Ratgeberliteratur; et cetera.⁸ Stattdessen ist die Rede von der Geschichte selbst die – alles andere als bloß rhetorische – Frage nach der Liebe, ihren Darstellungen und der Verschränkung beider. Womit sie, noch zuvor, die Frage aufwirft, was jene Geschichten als *love stories* ausmacht ...

4 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 11.

5 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 56.

6 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 60.

7 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 11.

8 Vgl. notorisch Sternberg: *Love Is a Story*, S. 4–5, 7, 9–10, 14, 18, 21–22 und passim.

1.1 Der Nexus der Zeitformen der Liebe

LOVE STORY: „What can you say about a twenty-five-year-old girl who died?“

Zu einer getragenen Klaviermelodie gibt eine knappe Aufblende den Blick auf eine Stadt im Winter frei; kahle Äste und Baumstämme durchziehen das Bild; zu Füßen aufragender Häuser liegen verlassene Schneefelder und, eingezäunt, eine leere Eisfläche. Der Kontrast zwischen den dunklen Linien und weißen Flächen lässt das mit Farbfilm produzierte Bild nahezu schwarz-weiß erscheinen (die Abwesenheit von Farbe ein Entzug, nicht nur Fehlen: rote Banden begrenzen die Eisfläche). Unmittelbar nach der Aufblende setzt ein Schwenk abwärts ein, der langsam mehr und mehr Eis sichtbar werden lässt – und schließlich, winzig am unteren Rande des Bildes, leicht rechts neben der horizontalen Bildmitte, auch den Umriss eines menschlichen Körpers, allein auf einer Tribüne vor der Eisfläche. Dann verstummt das Klavier für einen kurzen Augenblick, stattdessen spielt eine Flöte einen dramatischen Triller. Als das Klavier erneut ertönt, nun zusammen mit der Flöte, wird ein Schriftzug eingeblendet, mittig auf der vertikalen Bildachse und, komplementär zu dem Umriss, horizontal leicht nach links gerückt: „Love Story“. Die Bewegung des Schwenks geht unterdessen nahtlos in die eines Zooms über. Während der menschliche Umriss dadurch immer prominenter kadriert wird, rückt ihm das rechte untere Ende des Titels immer näher, bevor dieser schließlich wieder ausgeblendet wird. Allmählich wird in der Verengung des Zooms aus dem Umriss ein sitzender, männlicher, in ein braunes Sakko gekleideter Körper. Einige Sekunden nachdem der Titel verschwunden ist, tritt zudem ein Voiceover zur akustischen Dominanz der Musik hinzu und stellt, in ernstem Ton, die berühmt gewordene Frage: „What can you say about a twenty-five-year-old girl who died ...?“

Es ist diese durchaus rhetorische Frage, auf die LOVE STORY (Arthur Hiller, US 1970) als Film dann gewissermaßen dennoch antwortet, eingeleitet durch eine Überblendung zu einem neuerlichen Abwärtsschwenk – dieser durch die Ebenen einer Bibliothek –, der an seinem Ende zwei Körper am unteren Bildrand auftauchen lässt. LOVE STORY antwortet mit ebendem, was der Titel schon annonciert: Das, was es über das *twenty-five-year-old girl who died* zu ‚sagen‘ gibt, ist nicht mehr und nicht weniger als die Geschichte der Liebe zwischen ihr, Jennifer ‚Jenny‘ Cavalleri, und Oliver Barrett IV (nunmehr als die Stimme und der Körper vom Anfang zu identifizieren); die Geschichte ihres Kennenlernens in der Bibliothek und bei einem anschließenden Kaffee, ihrer Annäherung über zahlreiche sprachliche Schlagabtausche, die Oliver einmal „verbal volleyball“ nennt, sowie ihrer Eheschließung in kleinem Kreis; die Geschichte des gemeinsamen Überwindens einer finanziell prekären Situation nach Olivers Bruch mit seinem reichen Vater, des neuen Lebens in New York, wo der Harvard-Absolvent Oliver eine Stelle bei einer

renommierten Anwaltskanzlei antritt, und, nolens volens, des Endes an Jennys Sterbebett.

Das Lamento der Fragenreihe, die sich an das initiale „What can you say ...?“ anschließt: „That she was beautiful and brilliant ...? That she loved Mozart, Bach ...? The Beatles ...? And me?“ – dieses Lamento also zeichnet ebenso wie die gesamte Inszenierung des Filmanfangs schon vor, dass nur eine solche *love story* eine angemessene Antwort auf jene Frage sein kann, die eigentlich gar keine Antwort erwartet. Zum einen kulminiert die Aufzählung dessen, was alles über das Mädchen, das gestorben ist, gesagt werden könnte, in ihrer Liebe zu dem Fragenden, der sie überlebt hat. Zum anderen verdichtet sich Olivers relatives Alleinsein in der kargen, entfärbten städtischen Umgebung zur absoluten Einsamkeit – mit dem grafischen wie musikalischen Umschlagspunkt der Titeleinblendung, mit der zugleich eingeleiteten, sukzessiven Zentrierung-als-Herausstellung von Olivers Körper, ebenso mit der Komplementarität und Annäherung zwischen Körper und Titel sowie mit dem Hinzutreten von Olivers stimmlicher Präsenz –, und zwar zur Einsamkeit als äußerste Spitze, als Resultat und so gleichsam schon als Stichwortgeber der Liebesgeschichte.

In dieser Bewegung der Anfangsszene als ganze, die sich in ihren kurzzeitigen Suspensionen (etwa die Zeit nach dem Verstummen des Klaviers und dem Ausblenden des Titels, auch die Pausen in Olivers Sprechen) und folgenden Intensivierungen (das Erklingen zweier Instrumente und das Hinzutreten des Voice-overs, Olivers Weitersprechen) als eine Reihung von Zuspitzungen gestaltet, sind Jennys Tod, Olivers Verlassenheit und die Liebe beider auf das Engste miteinander verknüpft. Damit ist aber nicht einfach nur das Ende dieser Liebe vorweggenommen. Vielmehr wird das Ende zu jenem unausweichlichen Punkt gemacht, von dem aus die Geschichte dieser Liebe entfaltet werden kann, ja, muss: jener Punkt, an dem die Geschichte zur zwangsläufigen Antwort wird, obwohl (oder weil) sie ebenso zwangsläufig wieder (oder erst) an den Ort des Fragens führt. Vom einzelnen Körper zu zweien und zurück zum einzelnen – LOVE STORY nämlich lässt an seinem Ende das Bild, mit dem er beginnt, wiederkehren. Während die Melodie vom Anfang ertönt, um sodann symphonisch anzuschwellen, zeigt der Film, wie Oliver im Anschluss an Jennys Tod seinen Platz auf der Tribüne einnimmt; schließlich wird der Zoom umgekehrt, weg von Oliver allein vor der Eisfläche, und die Ansicht weitet sich wieder auf die Kargheit der Umgebung; noch einmal ist, nun flankiert von den Endtiteln, „Love Story“ über dieser Ansicht, über diesem Bild der Einsamkeit als Endpunkt der Liebesgeschichte zu lesen. Die Antwort auf die Frage, die keiner Antwort bedurfte, weil sie diese immer schon kannte, sie aber dennoch einforderte, um selbst überhaupt gestellt werden zu können, ist gegeben: in dieser ihrer Zirkularität ist die Liebesgeschichte ein für alle Mal – und für jedes weitere Mal – konstituiert.

Emblem Liebesgeschichte: die Zeit einer und der Liebe

Nicht nur seinem Titel nach ist LOVE STORY also Emblem – Emblem der geradezu innigen Beziehung zwischen der Liebe und Geschichten, in der die Liebe selbst noch zur Geschichte zu werden scheint.⁹ Die Zeit der Zirkularität macht die Liebe zwischen Jenny und Oliver aus, macht sie als Liebesgeschichte in filmischer Darstellung aus; und zugleich ist in dieser Zeit die Liebe überhaupt als Geschichte ausgemacht, ist ausgehend von der Zeit der Liebesdarstellung, die LOVE STORY ist, als *love story* auszumachen. Die Geschichte dieser einen Liebe verweist auf die Liebe als Geschichte. Auch über seinen Erfolg an der Kinokasse¹⁰ hinaus erweist sich also eine Rolle und Relevanz dieses Films: Er betrifft als bewegungsbildliche Liebesdarstellung die Liebe selbst, eröffnet sie jedenfalls in jener Form – oder eröffnet jene ihrer Formen –, durch die er sie nur zu betreffen vermag. Darin mag noch seine popkulturelle Valenz gründen. (In der seine Rolle und Relevanz sich ein ums andere Mal bestätigt, der Betreff und die Form der Liebe: Im Jahr 1971 wurde die Titelmelodie des Films in einer von Andy Williams gesungenen Bearbeitung als „[Where Do I Begin?] Love Story“ zur Hitsingle und danach zum ersten Song auf dem Album *Love Story*¹¹. Der Film selbst hat Aufnahme gefunden sowohl in die „The 100 Greatest Love Stories Of All Time“-Liste des American Film Institute als auch, mit seinem anderen berühmt gewordenen Satz, in die „The 100 Greatest Movie Quotes Of All Time“-Liste: „Love means never having to say you’re sorry.“¹² Ebendieses Zitat wird durch WHAT’S UP, DOC? [Peter Bogdanovich, US 1972] aufgegriffen, wo Oliver-Darsteller Ryan O’Neal selbst es, in seiner Rolle als Howard Bannister, mit „That’s the dumbest thing I ever heard“ quittiert. THE SIMPSONS [Matt Groening, US 1989–] schließlich lässt Film und Song im Rahmen eines Familienabends auftauchen – Vater Homer singt „[Where Do I Begin?] Love Story“, bevor er LOVE STORY via Fernbedienung startet, die Kinder Lisa und Bart kommentieren, wenig wohlwollend, einige in der Zeichnung reinszenierte Szenen des Films, darunter der Anfang samt Eisfläche, Schwenk, Zoom, Musik und „What can you say?“, und die zu Tränen gerührte Mutter Marge fragt, um sich dann auch von der

9 Vgl. auch den Verweis auf LOVE STORY bei Sternberg: *Love Is a Story*, S. 4–5.

10 Vgl. Ricarda Strobel: Die Gegenbewegung – vom Protest zurück zur Unterwerfung: LOVE STORY (1970). In: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961–1976*. Frankfurt am Main 1992, S. 185–202, hier: S. 185.

11 Andy Williams, US 1971.

12 Vgl. AFI’s 100 Years ... 100 Passions. The 100 Greatest Love Stories Of All Time. *American Film Institute* (2002). Online unter: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-passions> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); AFI’s 100 Years ... 100 Movie Quotes. The 100 Greatest Movie Quotes Of All Time. *American Film Institute* (2005). Online unter: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movie-quotes> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Antwort noch gerührt zu zeigen: „Homie, if I died, would you be sad?“ Homer: „Eh, well, I wouldn't be happy.“¹³⁾

Was im Anschluss mit ‚Geschichte‘ noch gemeint sein kann, wird sich also nicht mehr im Rahmen der narratologischen Kategorien von Fabel und Sujet oder *story* und *plot* begreifen lassen. Die Geschichten der Liebe im Allgemeinen können – und LOVE STORY im Besonderen kann – nicht reduziert werden auf eine lineare Abfolge im Kern objektiver Geschehnisse, an denen Figuren beteiligt sind, die noch samt der ihnen zugeordneten Innerlichkeiten Teil des Objektiven sind, und denen entlang kausaler Verknüpfungen, oder durch solche hindurch, gefolgt wird. ‚Geschichte‘ meint hier, in anderen Worten, keine im Voraus gegebene oder als Fluchtpunkt vorausgesetzte, keine zu repräsentierende Gesamtheit oder Totalität, die in ihrer Wiedergabe zwar verschiedentlich manipuliert werden kann (beziehungsweise: faktisch immer wird), letztlich aber, zumindest der Unterstellung nach, unangetastet bleibt in ihrer prinzipiell repräsentierbaren Objektivität.

Ganz im Sinne der Zirkularität von LOVE STORY verbergen sich in den Reden von den Geschichten der Liebe stattdessen veritable Zeitformen – zeitliche Texturen, Prinzipien und Relationen, Strukturen und Komposita, die fraglos Tempora, ebenso aber Tempi und Timings einschließen, Takte, Verläufe, Rhythmen, Dauern ... Es sind diese Zeitformen, die Zeitformen der Liebe, in denen sich die Liebe und ihre bewegungsbildlichen Darstellungen verschränken. Damit muss, aufseiten der Darstellungen, nicht nur die Zwangsläufigkeit der Liebestragik gemeint sein, das Immer-Schon-Verlorensein als Immer-Wieder-Verlieren der Geliebten durch die Liebenden: Bekannt genug ist „die Inszenierung“ der *romantic comedy*, „die in feiner Rhythmik, nach dem erprobten Schema der ‚Rettung in letzter Minute‘ das Gelingen hinauszögert, bis es nicht mehr zu vermeiden ist“¹⁴ – und in den finalen Kuss mündet. Hier wie dort findet sich gerade in der und durch die Zeit der Darstellung ein Parcours der „Widerstände“ aufgespannt, in den verstrickt „das Publikum hangen und bängen darf“¹⁵. Aber Zeitformen sind eben auch das, in was auch die Liebe und das Lieben immer gesetzt sind. Im Topos von der Liebe auf den ersten Blick ist das nur am offensichtlichsten: An die alltäglichen Wiederholungen der Ehe mag weniger oft, oder zumindest weniger leidenschaftlich, gedacht werden, doch auch sie meinen in erster Linie natürlich – Zeit. Oder wie sich bei Frisch dazu, zur Ehe nachlesen lässt: „Jetzt ist nicht Jetzt, sondern Immer. [...] Vergangenheit ist kein Geheimnis mehr, die Gegenwart ist dünn, weil sie abgetragen wird von Tag zu Tag,

13 THE SIMPSONS, „Catch 'Em If You Can“, S15.E18.

14 Thomas Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken ...“ Geständnisse der Liebe in filmischer Darstellung. In: ders.: *Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge*. Remscheid 2006, S. 55–76, hier: S. 70.

15 Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken ...“, S. 59.

und die Zukunft heißt Altern ...“¹⁶ Wenn die intime Liebe selbst als eine Geschichte erscheinen kann, wenn LOVE STORY in der Tat emblematischen Charakter hat, dann wegen dieser eigenen Zeitlichkeit, die nicht als Äußerliches zur Liebe und zum Lieben hinzutritt, sondern sie im Kern bestimmt. – Die Zeit der einen Liebe Jennys und Olivers verweist auf die Zeit der Liebe.

Von Liebesgeschichten zu sprechen, bedeutete insofern, lediglich noch nicht klar zu scheiden zwischen jenen Geschichten, die durch Liebesdarstellungen entfaltet werden, also zur Darstellung kommen, und jenen, die gelebt werden, in die das tagtägliche Lieben sich gesetzt findet (was auch bedeutete, noch kein vermittelndes Zwischen anzunehmen) – oder es bedeutet, zu betonen, dass beide als zwei Seiten der Zeitformen der Liebe unauflösbar aufeinander bezogen sind (was auch bedeutet, ihren Bezug als gleichsam dritte Seite zwischen ihnen anzuerkennen). Wenn Thomas Koebner auf die „Lebenserfahrung“ rekurriert, gemäß der „bei Gefühls-Kollisionen häufig Asymmetrie und reale Ungleichzeitigkeit zu entdecken sind“¹⁷, um wenig später darauf hinzuweisen, dass diese „spezifische Ungleichzeitigkeit [...] dramaturgisch immer wieder ausgenutzt wird“¹⁸, so ließe sich darin gerade dieser unhintergehbare Bezug, diese Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen in Zeitformen wiedererkennen; zumal, wenn die ganz eigene Dramaturgie herausgehört wird, die schon in der ‚Gefühls-Kollision‘ selbst steckt. Auch ließe sich dies als eine Frage des *timing* in einem weiteren Sinne beschreiben: als Frage des eigenen Machens von und der Zeit. So macht es Monika Rinck zum Leitgedanken einer der reichsten jüngeren Texte zur Liebe und zu ihren gegenwärtigen Bedingungen: „Denn all das findet in der Zeit statt, die, richtig verstanden, die Form der Pluralität ist.“¹⁹ Das heißt: „Wenn dann etwas entsteht, dann ist es Sache des ... *timing*, schreit Veronika.“²⁰ Bloß heuristischen Charakter hat angesichts all dessen die Annäherung über die Frage des Lehrens und Lernens. Sie lenkt den Blick auf die Verschränkung der intimen Liebe mit ihren Darstellungen, indem sie im Verhältnis von Liebe und Geschichte, im Verhältnis Liebesgeschichte die ‚hangenden und bangenden‘ Publika als potenziell Liebende ins Auge fasst. Erst ausgehend davon bestimmte sich, was und wie hier überhaupt zu lernen gegeben wird, auf welche Art und Weise ein Publikum zu einem lernenden und eine Darstellung zu einer lehrenden wird. Weder also ist an dieser Stelle auf eine Pädagogik der Liebe noch auf eine ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen abgehoben; durchaus aber auf das, was als Grundlage (eines Verständnisses) solcher Pädagogiken dienen könnte,

16 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 123–124.

17 Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken ...“, S. 56.

18 Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken ...“, S. 64.

19 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 28.

20 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 135. Vgl. auch S. 7–8 und passim.

also auch ihrer Institutionalisierung; auf ein Verständnis der Zeitformen der Liebe als Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen. (Auch die Verführung mag damit neu auftauchen, nicht mehr aber einfach neben Darstellungen.)

Dass ein solches Gewicht auf die Zeitformen der Liebe zu legen ist – wenn es denn tatsächlich auf sie zu legen ist –, dass also mit ihnen die Frage nach dem Verhältnis zwischen der intimen Liebe und ihren bewegungsbildlichen Darstellungen und so auch nach der Rolle und Relevanz dieser Liebesdarstellungen beantwortet werden soll – wenn sie überhaupt beantwortet werden kann –, legt selbst schon diese Zeitformen als eine durch und durch komplexe Antwort nahe: die sich nicht in unmittelbar erfahrenen zeitlichen Stauchungen und Dehnungen oder direkt empfundener Geduld und Ungeduld wird erschöpfen dürfen, so wenig wie in der Spanne zwischen Anfang und Ende der Liebe, ihrem Erträumt- und erinnert-werden, oder einer erlebten Flüchtigkeit und erhofften Dauerhaftigkeit, wiewohl all dies fraglos zu den Zeitformen der und also zur Liebe gehört. Die Zeitformen der Liebe sind als zeitliche Komplexionen aufzufassen, deren Inniges, nämlich Umschlingendes und Verschlungenes, analytisch erschlossen sein will, wie als Beleg rechtmäßiger, allzu oft aber wortloser Perplexion. – In ebendiesem Sinne sollen in den film- und serienanalytischen Fallstudien der folgenden Seiten betrachtet werden: *die Form einer Divergenz der Zeit, die die eigenen Zeiten des Intim-Werdens und Nicht-mehr-Intimseins hervortreibt, indem sie diese eben divergieren lässt; die Form eines Erinnerns der Liebe als ihr eigentliches Möglichwerden, das aber von der Möglichkeit ihres Vergessenwerdens abhängt; die Form einer Affirmation der Wiederholung und Wiederholung der Affirmation als konstituierendes Moment der Ehe; die Form eines konfliktären Verhältnisses von Synchronie und Asynchronie, aus dem ein unabschließbarer Prozess der Synchronisierung als Verlaufsform von Intimbeziehungen folgt.* Wobei jede dieser Zeitformen ganz eigene Anforderungen an die Analysen der Filme und Serien stellt; Anforderungen, die am ehesten durch die Analysen selbst zu plausibilisieren sind; nicht anders als die Gründe für die Auswahl gerade dieser Zeitformen, Filme und Serien.

Denn natürlich tauchen hier nur einige wenige der Filme und Serien auf, die in der Geschichte der jeweiligen Zeitform anzutreffen sind; von jenen, die sich an den Übergängen zwischen Zeitformen finden, ganz zu schweigen. Und ebenso natürlich sind die zu betrachtenden Zeitformen nur einige wenige jener, die in der Geschichte der Liebe und ihrer Darstellungen anzutreffen sind – auch wären, wo entsprechende Fragekonstellationen dies erforderten, zu untersuchen: *die Form des Machens eines eigentlichen Anfangs einer Liebe, das im Öffnen und Schließen eines Intervalls zwischen einem Pseudo-Anfang und -Ende besteht, um etwas Neues hervorzutreiben*, wie im Falle der *romantic comedy*, (nicht nur) von *SLEEPLESS IN SEATTLE* (Nora Ephron, US 1993) bis *YOU'VE GOT MAIL* (Nora Ephron, US 1998); weiter *die Form des permanenten Aufschubs (in) der Liebe als unablässige Öffnung auf eine Zukunft, die sich nie vergegenwärtigt, als Eröffnung also reiner Zukünftigkeit, mit der das gegenwärtige Lieben notwendig*

zum (aber auch zum notwendigen) *Provisorium* wird, also die *soap opera* in ihren verschiedenen Ausprägungen, bis hin zu *GREY'S ANATOMY* (Shonda Rhimes, US 2005–); auch die *Form des kaleidoskopischen Nach- als Nebeneinanders, durch das unterschiedliche (Aspekte oder Phasen unterschiedlicher) Lieben sich in virtueller Gleichzeitigkeit wiederfinden*, was notdürftig sich als Episodenfilm bezeichnen lassen muss, zum Beispiel *LOVE ACTUALLY* (Richard Curtis, UK / FR / US 2003) oder *He's JUST NOT THAT INTO You* (Ken Kwapis, DE / US 2009), oder auch als Anthologieserie, zum Beispiel *EASY* (Joe Swanberg, US 2016–2019) oder *MODERN LOVE* (John Carney, US 2019–2021); nicht zuletzt die *Form des spannungsvollen Wechselspiels von Vergänglichkeit und Ewigkeit und/als Schicksal und Freiheit in der Vampir Liebe*, wie sie, wie sich hinzufügen ließe, nach *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (Joss Whedon, US 1997–2003) und *TWILIGHT* (Catherine Hardwicke, US 2008) mit *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* (Jim Jarmusch, UK / DE / GR / FR 2013) an ein Ende gekommen ist ...

Zwischen Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit (die Zirkularität)

Auch die *Form der Zirkularität, in der eine und die Liebe zur Geschichte wird*, in der also (die *love story* von) *LOVE STORY* sich konstituiert, muss als eine solche Komplexion begriffen werden. (Auch – das heißt auch diese als eine neben anderen: Dass *LOVE STORY* zum Emblem gerade in der Zirkularität wird, heißt keineswegs, dass es sich dabei um eine irgend grundlegendere oder anders privilegierte Zeitform der Liebe handelte; auch wenn sich mit ihr in diesem Fall die Zeitformen der Liebe als Nexus der Liebe und ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen erschließen lassen.) Insbesondere meint die Zirkularität mehr als die bloße, unausweichliche Rückkehr des Endes an den Ausgangspunkt, mehr als die Rückkehr zu Olivers Einsamkeit vor der Eisfläche. Tatsächlich ist diese Zwangsläufigkeit nur eine Seite, nur ein Moment dieser Zeitform. Ihr Gegenstück findet sie in der Eigengesetzlichkeit der Liebe zwischen Jenny und Oliver – ein Gegenstück, durch das erst die Zirkularität ihre Struktur einer Antwort auf eine rhetorische Frage, die Struktur der Antwort Liebesgeschichte gewinnt (und also zu einer eigenen Zeitform der Liebe, zur Zeitform dieser Liebe wird).

Ihren inszenatorischen Höhepunkt erreicht diese Eigengesetzlichkeit nach dem einzigen weiteren Auftauchen der Eisfläche, nach dem zweiten der drei Male. Und auch darüber hinaus schließt die entsprechende Einstellung an wesentliche Elemente des Anfangs und Endes des Films an, greift sie auf und setzt so das Moment der Eigengesetzlichkeit in ein Verhältnis zu dem der Zwangsläufigkeit. Im Gewimmel zahlreicher anderer Menschen läuft der ehemalige College-Eishockeyspieler Oliver Schlittschuh für die todkranke Jenny auf der Tribüne: „I love watching you dodge and weave.“ Über dem anschließenden Trinken heißer Schokolade, während die Eisfläche im Hintergrund noch zu sehen ist, bittet Jenny darum, ins Krankenhaus gebracht zu werden. Ein langsamer Schwenk aus erhöhter Posi-

tion folgt sodann dem eng umschlungenen Paar von rechts nach links: durch den Vordergrund kahler Äste hindurch ist zu sehen, wie Jenny und Oliver mühsam über ein Schneefeld stapfen. Für einen kurzen Moment beschreibt ihre Bewegung, mit der sie die verzweigten Linien der Äste hinter sich lassen, einen Bogen; nun bewegen sie sich nicht mehr parallel zum Bildfeld, sondern diagonal in die Tiefe, sind nicht mehr von der Seite, sondern von hinten zu sehen. Allmählich werden sie nun kleiner, das Weiß des Schnees nimmt ihnen gegenüber mehr und mehr des Bildfelds ein. Der ununterbrochene Schwenk aber hält sie in der Bildmitte, sodass das Weiß sich zudem, sobald die letzten Äste im Off verschwunden sind, zu allen Seiten gleichmäßig um sie herum erstreckt. (Fast gleichmäßig: im Schnee sind, in diagonalen Achse, in beide Richtungen Fußspuren zu sehen, die den Weg Jennys und Olivers so sehr vor- wie nachzeichnen – und so eine Zwangsläufigkeit in ihre Bewegung einschreiben ...)

Die Bewegungen der zwei Körper – die, tiefer und tiefer im Bild, zu einer gemeinsamen Bewegung der beiden Körper verschmelzen, oder gar zur Bewegung eines einzigen verschlungenen, vierbeinigen Körpers –, diese Bewegungen also verlieren im Verlauf dieser Einstellung, im Wegfall aller konkreten Anschlüsse, den Charakter der Fortbewegung. Sie werden zur Eigenbewegung des Paares, losgelöst von allen raum-zeitlichen Koordinaten, als Bewegungen erkennbar überhaupt nur noch anhand der sich verändernden Positionen der Beine, nicht durch ihre Ausrichtung in einem bestimmten Raum, auf ein bestimmtes Ziel hin. (Das Schnee- als Bildfeld wäre also ein Raum von Anschlüssen, Verbindungen oder Möglichkeiten, die sich allein aus der Eigenbewegung des Paares ergeben. Auch die Fußspuren ändern daran nichts, sie bleiben, wie sie nirgends hinführen, wo sie keine eigens sich abhebende Orientierung bieten, bloße Achse dieser Bewegung.²¹) Vor seiner Trennung durch den Tod (Jenny wird das Krankenhaus nicht mehr verlassen) ist das Paar für einen kurzen Moment der Welt enthoben. Oder vielmehr ist die ganze Welt für einen Moment in seiner Bewegung als Paar aufgehoben – um sich danach als Fortsetzung dieser Bewegung wieder aufzuspannen, sich in ihren Bewegungen also ausgehend und abhängig von dem Paar auszubreiten: Wenn Jenny und Oliver nach einem Schnitt an eine viel befahrene Straße treten und die Kamera wiederum, nun auf ihrer Höhe, mit ihnen mitschwenkt, fährt, in perfektem Timing, auf Olivers noch im Gehen vorgenommene Geste hin, ein Taxi vor, auf dem der

21 Hier ist besonders an Gilles Deleuzes Bestimmung (filmischer) ‚beliebiger Räume‘ zu denken: „Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.“ (Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main 1997, S. 153.)

Schwenk sogleich zum Halten kommt und in das die beiden, ohne anhalten zu müssen, einsteigen. Nicht also treten Jenny und Oliver auf dem Schneefeld aus der Welt heraus und dann an der Straße wieder in die Welt hinein. Ihre Eigenbewegung zieht sich stattdessen das eine Mal auf sich zurück und verteilt das andere Mal nach ihrem Gesetz die Bewegungen der Welt. Gegenüber der Liebe der beiden ist alles andere, so oder so, reine Marginalie, reines Akzidens: Eigengesetzlichkeit der Liebe.²²

Dass dieser Stelle aber diese Bedeutung beizumessen ist, dass sie als Höhepunkt erscheinen kann, gründet darin, dass LOVE STORY das Prinzip der Eigengesetzlichkeit schon zuvor etabliert hat. Als Teil der Schlittschuhlaufszene etwa werden Jennys Blicke, nachdem sie in einer Schuss-Gegenschuss-Konstruktion mit Oliver auf dem Eis verknüpft wurden, mit ebendiesem überblendet, ihre Reaktionen auf seine gekonnten Bewegungen zusammen mit diesen ins Bild gesetzt: eine vollständige Bestimmung der Welt durch die zwei voneinander nicht zu lösenden Positionen des Agierens und Zuschauens; was, im Sinne der Perspektivität des Films, als Verzweigung von Handlungsperspektive (Oliver) und Beobachtungsperspektive (Jenny) zu beschreiben wäre, die, komplexer noch, aufseiten des Handelns um das Erinnern zu ergänzen wäre, das nach allem Handeln einzig möglich bleibt, und aufseiten des Beobachtens um das Herausfordern, aus dem das Handeln zumeist erst folgt.²³— Die Szene der Hochzeit von Jenny und Oliver wiederum lässt die Kamera während der Eheversprechen um das sich gegenüberstehende Paar kreisen, während der Raum samt aller Anwesenden als unscharfer Hintergrund an ihm vorbeizieht: eine Welt, die sich buchstäblich um das Bekenntnis dieser Liebe dreht; oder auch ein Bekenntnis, das abgelegt wird nicht mehr nur aus einer Perspektive, etwa einer säkularen, und mit einer Perspektive, etwa bindend zu sein, sondern das selbst zur Perspektive wird.—Und einmal, früh in der Beziehung, zoomt die Kamera langsam auf ein Fenster in einer Hausfassade, ohne dass ein Schnitt den dahinterliegenden Raum sichtbar machen würde, in dem sich, so die Suggestion des gleichzeitigen Voiceovers, eine Diskussion zwischen Jenny und Oliver um die Frage der gegenseitigen körperlichen Anziehungen entspinnt: das Gespräch der Liebenden leitet, lenkt die Aufmerksamkeit der sichtbaren Welt, ohne selbst in diese eintreten, in

²² Der beliebige Raum kann nach Deleuze als Ausdruck gerade dessen verstanden werden: „Er hat keine Koordinaten mehr, er ist ein reines Potential, er zeigt sich nur in reinen Vermögen und Qualitäten, die unabhängig von Zuständen oder Umständen sind, in denen sie sich aktualisieren [...]“. (Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 166–167.)

²³ Es ist also keineswegs so eindeutig, oder einfach, dass „Oliver Barrett IV [...] der Held von LOVE STORY“ und die Liebesgeschichte „aus seiner Perspektive berichtet“ ist, auch wenn es stimmt, dass er als „einzige Figur des Films [...] durchgängig präsent ist“ (Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 186–187).

dieser aufgehen zu müssen; wenn es so etwas wie eine eigene Gemeinschaft, eine gemeinsame Wirklichkeit der Liebenden gibt, die anderes und andere ausschaltet, ausschließt, so ist die Welt von LOVE STORY deren Binnenperspektive.

Etabliert findet sich die Eigengesetzlichkeit nicht zuletzt noch durch die Episodizität des Films als ganzen, die Jenny und Oliver immer wieder und weiter wechselnde Räume und Situationen durchlaufen lässt – oft sind sie tatsächlich einfach dabei zu sehen und zu hören, wie sie in spielerisch-konfrontativen Dialogen verfangen irgendwo entlanglaufen –, eine Episodizität, die das Durchlaufene lediglich im Modus von Durchgangsstationen auftauchen lässt – für die einzelnen Etappen der Liebe der beiden. Kein Hindernis, das nicht im direkten Anschluss zur neuerlichen Versicherung, kein Streit, der nicht in sofortiger Umwendung zur weiteren Vertiefung der Liebe führte. Noch der sehnsuchtsvolle Blick in eine gemeinsame Zukunft ohne Geldsorgen wird schon durch die darauffolgende Szene zum letzten Eintrag des alten, beschwerlichen Lebens („Someday we’re going to look back on these days“ – „The sooner, the better“) – Oliver überbringt Jenny rennend die Nachricht von seinem erfolgreichen Abschluss an der Harvard Law School, der Applaus beistehender Kinder wird zum Applaus auf Olivers Abschlussfeier, und schon fährt das Paar, alle Habseligkeiten gepackt, zur neuen Wohnung in New York City.

Es handelt sich dabei, bei dem rührenden, doch ungerührten Durchgang der Liebe durch alle Gegebenheiten also auch um eine Frage der Verknüpfung zwischen den Szenen des Films. Schon das Kennenlernen Jennys und Olivers ist in dieser Hinsicht instruktiv. Ein Schlagabtausch über die Ausleihmodalitäten der Bibliothek – die Schuss-Gegenschuss-Konstruktion, die dem Abwärtsschwenk folgt, ist eng an die einzelnen Äußerungen gekoppelt und lässt diese so zum Hin und Her des *verbal volleyball* werden – nimmt immer flirtativere Züge an:

Jenny: You look stupid and rich.
 Oliver: Actually, I’m smart and poor.
 Jenny: Uh-uh, I’m smart and poor.
 Oliver: What makes you so smart?
 Jenny: I wouldn’t go for coffee with you.
 Oliver: Yeah well, I wouldn’t ask you.
 Jenny: Well, that’s what makes you stupid.

Kaum ist das letzte „stupid“ ausgesprochen, erklingen die Geräusche eines vollen Cafés, samt des Plätscherns einer Kaffeemaschine; Sekundenbruchteile später folgt der Schnitt, in Großaufnahme sind zwei Tassen zu sehen, in die noch Kaffee läuft, als sie von zwei Händen aus dem Bildfeld gezogen werden; wo im Vordergrund die Tassen waren, bleibt für einen Augenblick nur unscharfe Bildtiefe, dann wechselt der Fokus, Jenny und Oliver werden in dieser sicht- und hörbar, im Gewimmel des

Cafés, im Gespräch über College-Kurse. Es ist keine Handlungskausalität, die diese – LOVE STORY weitgehend bestimmende – Art der Szenenverknüpfung bestimmt. Es ist die Logik einer Intensitätenkaskade, in der die Beziehung voranschreitet, ja, die die Beziehung selbst ist: Die Dynamik zwischen Jenny und Oliver generiert Stichworte, die die beiden von Episode zu Episode führen.

Die Beziehung entfaltet sich nach ihren eigenen, eigens hervorgebrachten Gesetzen. Woraufhin sie sich aber entfaltet, ist das Ende an Jennys Sterbebett. Fast scheint noch die Krankheit Jennys, die in ihrer Unvermitteltheit, in ihrer Erklärungs- und Symptomlosigkeit, aber auch in ihrer Unheilbarkeit als *factum brutum* Einzug hält, aus der Eigengesetzlichkeit, der eigenen Bewegung der Beziehung generiert – dann brächte diese noch die Zwangsläufigkeit hervor.²⁴ So oder so aber hängen *Zwangsläufigkeit* und *Eigengesetzlichkeit* aneinander, indem sie an der Zirkularität hängen. Eigengesetzlich schreitet diese eine Liebe voran, zwangsläufig wird sie das Ende der Liebe (wieder) erreichen; wo es keine andere Antwort auf die Frage der Liebe gibt als die bekannte, diese Liebe selbst;

Eigengesetzlichkeit O *Zwangsläufigkeit*

Zur Verschränkung der Liebe mit ihren bewegungsbildlichen Darstellungen

Ein Verständnis der Zeitformen der Liebe im Sinne solcher Komplexionen, das sie als Nexus der Liebe und ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen verstehen lässt, setzt allerdings eine Reihe weiterer, aufeinander verweisender Verständnisse voraus – die in der Tat nur in der entsprechenden Begriffsarbeit und Theoriebildung der folgenden Kapitel Gestalt anzunehmen und Überzeugungskraft zu gewinnen vermögen. Als die Hinsichten der *Konstitution der Liebe*, der *Medialität ihrer Darstellungen* und der *Historizität der Verschränkungen beider* seien sie hier jedoch schon, wie immer vorläufig, angesprochen.

²⁴ Oder wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt: „The film [...] is about a love affair so perfect that even the death that terminates it becomes a symbol of its perfection. When, at the end, Jenny [...] is dying of a carefully unidentified blood disease in the arms of her husband, [...] there is nothing to disfigure love, or faith, or even the complexion. It's as if she were suffering from some kind of vaguely unpleasant Elizabeth Arden treatment. Jenny doesn't die. She just slips away in beauty.“ (Vincent Canby: Screen: Perfection and a ‚Love Story‘. Erich Segal's Romantic Tale Begins Run. *The New York Times* [Dezember 1970]. Online unter: <https://www.nytimes.com/1970/12/18/archives/screen-perfection-and-a-love-story-rich-segals-romantic-tale-begins.html> [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

Eine Perspektive, die die Zeitformen als Nexus zu betrachten erlaubt, eröffnet sich überhaupt erst dann, wenn die Liebe einmal nicht als einfaches, selbstidentisches oder -genügsames Gefühl – anthropologische Grundausrüstung oder Residuum der Transzendenz – genommen wird und an ihr stattdessen eine wesentliche Kontingenz aufscheint: sei es in der emphatischen Rede von der Liebe als Kunst,²⁵ sei es im nüchternen Bilanzieren der Sozialisierungsschwierigkeiten in Sachen Intimität.²⁶ Dieses Aufscheinen, oder Aufscheinenlassen, von Kontingenz muss im Übrigen, so mancher dominanter Strömung der Forschung zum Trotz, mehr meinen, als lediglich von einer Ontologie wiedererkennbarer Gefühle auf den Konzeptualismus oder Normativismus zu reproduzierender oder zu aktualisierender Liebesmodelle umzustellen. (Etwas, das oft genug doch nur wieder in Annahmen der Entfremdung des wahren Gefühls durch gesellschaftliche Vermitteltheit, in Klagen über den Verlust von Authentizität mündet.²⁷) Es ist der Versuch, die intime Liebe nicht mehr als Selbstverständlichkeit, als wie selbstverständlich gegeben, als bloße Gegebenheit aufzufassen – und vielmehr den Blick auf die Prozesse zu richten, in denen sie selbst erst gegeben und verständlich wird. Genau darin liegt eine der geteilten Leistungen dreier sehr unterschiedlicher, wiewohl in großer zeitlicher Nähe erschienener Bücher von Roland Barthes, Niklas Luhmann und Julia Kristeva, die diesem Buch denn auch als theoretischer Referenzrahmen in Sachen Liebe dienen werden.²⁸

Erst so ist auch, wie etwa mit der Frage nach den unerlässlichen Lehrinstanzen der Liebe, nach einer eigenen Rolle und Relevanz eigenen Rechts von Darstellungen zu fragen, anstatt diese von vornherein zu reduzieren auf (adäquate oder inadäquate) Repräsentationen dessen, was die intime Liebe eben ist, und sei es auch nur der jeweiligen Vorstellung nach. Liebesdarstellungen finden sich immer schon eingewoben in, werden zu Liebesdarstellungen überhaupt nur durch ihren Bezug auf jenen durchaus eigentümlichen Umstand – so eigentümlich vielleicht wie die *last words of a shooting star* –, dass ein jedes einzelne Lieben, dass das Lieben der Einzelnen sich in seiner allerweltlichen, gesellschaftlichen oder kulturellen Einfas-

25 Vgl. Erich Fromm: *The Art of Loving*. New York 1956, S. 5.

26 Vgl. Aubert: *A Note on Love*, S. 205–206.

27 Vgl. gegenwärtig (an der Frage nach dem Einfluss des Kapitalismus auf die Liebe orientiert) insbesondere Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997; Eva Illouz: *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge / Malden 2007; Eva Illouz: *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*. Cambridge / Malden 2012; Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018.

28 Vgl. Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe* [1977]. Frankfurt am Main 1988; Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* [1982]. Frankfurt am Main 2015; Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe* [1983]. Frankfurt am Main 1989.

sung zwar als bloße Kopie wännen mag, als Kopie aber eben doch an sich selbst zu glauben hat (wie jede Kunst und alle Ergebnisse von Sozialisation; und das, wie diese und überhaupt alles Kontingente, immer historisch spezifisch).

Traditionellerweise geraten in dieser Hinsicht die Buchstaben der Literatur in den Blick; sie sind es, die als Vermittler zwischen dem (noch nicht oder nicht mehr) liebenden Ich und der Welt, oder auch dem zutiefst Individuellen, Subjektiven und dem zuvorderst Gesellschaftlichen, Kulturellen aufgetreten sind.²⁹ Nicht erst heute aber ist, in zumindest gleichem Maße wie einst von jenen, von den Bewegungsbildern der Filme und Serien zu sprechen.³⁰ Und das bei zunächst offenem Ausgang für die Fragen nach der Bedeutung der medialen Differenz (oder: die Frage nach dem gemeinsamen Maß): was hier wie dort mit ‚Darstellung‘ gemeint sein und was zum Beispiel ‚lernen‘ dann heißen kann; aber auch, ob die Liebe über diese Differenz hinweg überhaupt dieselbe geblieben sein, noch als dieselbe erscheinen kann.³¹ Demgegenüber ließe sich im letztlich medienindifferenten Sinne der Logik der Repräsentation leicht unterstellen, dass sich in immer neuen Darstellungen über alle Medien hinweg letztlich immer dieselben Modelle der Liebe und des Liebens durchhalten – immerhin sterben Romeo und Julia noch immer, auf der Bühne wie auf der Leinwand, den gemeinsamen Liebestod. Dann gälte es lediglich,

29 Vgl. Aubert: A Note on Love, S. 202: „For literature is one of the few teachers of love, love being too secret to be taught at home or in the schools. It remains for the anonymous, intimate, but still publicly available literature to communicate an understanding of what it is to be in love and to love.“ Vgl. des Weiteren exemplarisch: Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003.

30 Vgl. zur zentralen Stellung audiovisueller Massenmedien für die Liebe etwa Schuldt: *Der Code des Herzens*, S. 114–135; sowie zur Möglichkeit unterschiedlicher Gewichtung verschiedener Medien David R. Shumway: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003, S. 10 – wo dann etwa die begrenzte Anzahl der Wörter in Songs als Begrenzung ihrer Wirksamkeit ausgemacht wird.

31 Das ist, bezogen auf einen anderen Medienumbruch, das Thema Friedrich A. Kittlers: „Nichts also ist dasselbe geblieben. Das eine Wort Liebe, das wir so zeitlos hören, kann den Gegensatz nicht überbrücken und nicht verdecken. Es sind andere Körper mit anderen Gebärden, anderen Organen und anderen Abenteuern, die zu verschiedenen Zeiten zueinander kommen.“ (Friedrich A. Kittler: Autorschaft und Liebe. In: ders. [Hg.]: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. München et al. 1980, S. 142–173, hier: S. 145.) Kittler geht es um die Herausbildung der Funktion Autorschaft um 1800 durch die Kopplung der „zwei Diskurspraktiken Lesen und Schreiben“ in der Folge „der Alphabetisierung Mitteleuropas“ (S. 152). Vgl. zur (Frage der) medialen Differenz filmischer Liebesdarstellungen Kornelia Hahn: *Liebe im Film – Fiktionale Modelle intimer Beziehungen?* In: Günter Burkart / dies. (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 155–174; sowie Thomas Morsch: *Mascara Meltdown. Über heiße Tränen und kalte Blicke*. In: *nach dem film* 4 (2002). *Tränen im Kino*. Online unter: <https://nachdemfilm.de/issues/text/mascara-meltdown> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

deren Wanderung von dem einen zu dem anderen Ort nachzuvollziehen, etwa als geleitet durch ein Popularitätskalkül.

Oder aber das Bewegungsbild wird als ein Medium der Darstellung verstanden, das einen Unterschied um das Ganze der Darstellung macht; das, mehr noch, nicht nur zu einem neuen populären, sondern das neue paradigmatische Medium von Liebesdarstellungen geworden ist; das, gerade als Bild (in) zeitlicher Entfaltung, das vom Prozess des Zuschauens, vom Hangen und Bängen des Publikums nicht zu lösen ist, zu einem neuen Denken der Liebe, ihrer Darstellungen und der Verschränkung beider herausfordert. Nun ist kaum jemand den Herausforderungen des Mediums, des Paradigmatischen und der Zeitlichkeit des Bewegungsbildes so konsequent begegnet wie Stanley Cavell und Gilles Deleuze, und wohl kann niemand behaupten, ihnen begegnet zu sein, ohne sich zumindest mit einem der beiden auseinandergesetzt zu haben – Anlass genug, wenn auch vielleicht noch nicht Grund, das Denken beider in diesem Buch zu verknüpfen, um das Bewegungsbild zu denken. (Wenn hier also von ‚Bewegungsbild‘ die Rede ist, dann in einem Sinne, und sicher einem noch weiter zu explizierenden, der sich im Anschluss an die Schriften beider ergibt, nicht lediglich im Sinne des Deleuze’schen ‚Bewegungs-Bildes‘ in seinem Gegensatz zum ‚Zeit-Bild‘ – diese werden vielmehr als spezifische Bildtypen des Bewegungsbildes als Medium zu denken sein.³²) (Seinerseits stehe ‚Zuschauen‘ zunächst ein, in Anlehnung zunächst an seine gängige, alltags-sprachliche Verwendung, für den Wahrnehmungsakt aufseiten des Publikums, der ein Hören freilich ebenso einschließt wie ein Sehen, ohne dass er durch diese sinnlichen Modalitäten schon hinreichend bestimmt wäre.) (So mögen schließlich auch literarische Darstellungen der Liebe, das heißt der Prozess ihres Lesens, in einem neuen Licht erscheinen.) Es muss, ja, kann gleichwohl nicht von einer medialen Differenz des Bewegungsbildes ausgegangen werden, die qua substanzieller oder essenzieller Bestimmtheit einfach gegeben ist und so wiederum nur den Abstand zwischen gesetzten Orten der Darstellung meint. Stattdessen werden die Fragen nach der Bedeutung medialer Differenz zu Fragen an spezifische bewegungsbildliche Liebesdarstellungen, ihre zeitlichen Entfaltungen und die Differenzierungen, die diese vornehmen. Wie im Falle einer der folgenreichsten dieser Differenzierungen, jener in filmische und serielle Bewegungsbilder: deren unterschiedliche zeitli-

32 Vgl. unter anderem Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979; Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London 1981; Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996; Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997. Vgl. des Weiteren Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

che Verfassungen selbst wiederum einen Unterschied für Darstellungen der Liebe machen. Das, kein etwaiges Aktualitätsgebot, das sich dann etwa in der Rede vom ‚Quality TV‘ befolgt sehen könnte, ist Grund für die Betrachtung, auf den folgenden Seiten, von Filmen *und* Serien. Erschöpfend ist diese Differenzierung natürlich nicht, mit ihr hat sich das Bewegungsbild bekanntermaßen nicht erschöpft: Das Musikvideo verweist nicht weniger auf eine eigene zeitliche Verfassung; ebenso tut dies die Vervielfältigung der Screens in Multi-Channel-Videoinstallationen; oder die Zirkulation, so sehr wie ein jedes Fragment, der *clip culture*. (Sind diese Differenzierungen [und ihre Liebesdarstellungen] weniger folgenreich? Der Versuch einer Antwort dürfte an der Beantwortung der Frage nach den Folgen der Differenzierung von filmischen und seriellen Bewegungsbildern nicht vorbeikommen.)

Doch wird die Liebe sich noch lange nicht – so wenig sie sich auch von (den Medien ihrer) Darstellungen lösen lässt (es gibt nichts ohne sie) – als bloße Funktion (der Medien) ihrer Darstellungen ausweisen lassen (als könnte es auch nichts außer ihnen geben). Die Liebe hat ihre ‚eigene‘ Historizität, ihre zwar durch Darstellungen vermittelte, doch nicht auf diese zurückzurechnende Problemgeschichte. Eine Geschichte, die fortzuschreiben ist auch nach LOVE STORY: Auch mit einer ihrer jüngeren Verzweigungen ist wieder und neu die Frage nach den Bedingungen aufgeworfen, unter denen Intimität überhaupt noch möglich ist. Das Stichwort ‚Konnektivität‘ versammelt dazu zahllose Fragen, nach den Konsequenzen der Ubiquität von modernen, digitalen oder wie immer sonst qualifizierten Kommunikationstechnologien einerseits, nach der Prävalenz der sogenannten sozialen Medien in der und für die Kommunikation und Interaktion andererseits.³³ Diese beiden Seiten lassen sich freilich nicht voneinander trennen; die unumgängliche Vernetzung, die mit Konnektivität gemeint ist, ist ja gerade nur aufgrund des Umstands denkbar, dass Sozialität nunmehr – wenn nicht ausschließlich, so doch maßgeblich – organisiert wird und sich organisiert vermittelt der tiefgreifenden medientechnologischen Durchdringung aller Lebensbereiche. (Zumindest so verstanden ist der Ausdruck ‚soziale Medien‘ wohl nicht ganz irreführend; dann aber ist noch dem Irrtum zu begegnen, es handle sich um die ersten sozialen Medien.) Auch damit ist eine spezifische Problemlage der Liebe bezeichnet – die bis hin zu den berechtigten mobilen Dating-Apps reicht.

An solchen Lagen konkretisiert sich, ja, realisiert sich historisch erst (und je neu) die Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen. Das heißt nicht zuletzt, dass das Bewegungsbild als Medium von Liebesdarstellungen, die einer Problemlage zeitgenössisch sind, auch zum Medium dieser Lage der Liebe wird: nicht bloß

33 Vgl. José van Dijck: *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York / Oxford 2013; John Tomlinson: *Globalization and Culture*. Chicago 1999.

auf sie reagiert oder reflektiert, sondern in der Pluralität, in der Relationalität seiner Darstellungen (also Zeitformen) von ihr betroffen wird und sie betrifft, von ihr eingeschlossen wird und sie erschließt. Dieses Buch folgt darin insbesondere den historiografischen Ansätzen Hermann Kappelhoffs und Michael Wedels, die mit Nachdruck eine derartige historische Dimension des Bewegungsbildes ausgewiesen haben.³⁴ Pluralität und Relationalität gilt es im Übrigen schon deshalb zu betonen, weil hier nicht von einfachen Zuordnungen ausgegangen werden kann. Weder sind einzelne Filme und Serien (im starken Sinne) exklusiv mit einzelnen Problemen der Liebe befasst – noch richten sie sich (in einem nur etwas schwächeren Sinne) anderer Filme und Serien ungeachtet auf solche Probleme (– weder noch träfe den Sinne dessen, was hier Medium und Problemlage heißt).

Poetologie des Wissens und andere Poetologien

Von der Liebe zu sprechen, bedeutet in all diesen Hinsichten, von Darstellungen zu sprechen. Das meint die unauflösbare Verschränkung beider: Die Liebe ist abseits eines Bezugs zu ihren Darstellungen undenkbar, sie besteht nicht unabhängig von diesen Darstellungen, deren Rolle und Relevanz bleiben für sie unhintergebar. Und insofern nur und gerade angesichts dessen von *Liebesdarstellungen* zu sprechen ist, gilt all dies auch vice versa.

Markiert ist damit die Eröffnung einer poetologischen Perspektive, gestellt ist die besondere Aufgabe der konsequenten Durchführung eines besonderen, eines poetologischen Denkens. Nun können ‚Poetik‘ und ‚Poetologie‘ einiges heißen –

³⁴ Vgl. dazu etwa, im Anschluss an Jacques Rancière, Michael Wedel: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22, hier: S. 13 – entscheidend ist nicht, „wie die ästhetische Produktion eines Films (oder einer Gruppe von Filmen) zur Geschichte sich verhält, sondern wie sie in der Geschichte steht und diese eigene Geschichtlichkeit ästhetisch verhandelt“. Vgl. exemplarisch des Weiteren Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016; sowie Michael Wedel: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin / Boston 2019. Vgl. aber auch, weiter gefasst und im Anschluss an Theodor W. Adorno, Anne Eusterschulte: Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno. In: dies. / Wiebke-Marie Stock (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft 14 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 223–256, hier: S. 233 – es „manifestieren die ‚ästhetischen Bilder‘ im Moment des Erscheinens eine eigene, ‚innere Zeit und Historizität‘, die zur Realgeschichte in einem Vermittlungsverhältnis steht. In ihnen ist zeitliche Erfahrung kraft einer spezifischen Konstellationsweise eingeschrieben. Die Bildsprache ist keine unveränderliche oder repräsentationale Fixierung.“

angesprochen sein können, mal mit beiden Ausdrücken, mal mit nur einem der beiden, zudem mit historisch unterschiedlich großer Plausibilität: Regelpoetiken, die nicht nur normieren, wie Kunst zu sein, sondern auch, was überhaupt als Kunst zu gelten hat; der analytisch-deskriptive Zugang zu sich wandelnden Gestaltungsprinzipien oder -praktiken; die impliziten poetischen Logiken einzelner Werke, die sich als Quasi-Theorien ihres eigenen Erscheinens rekonstruieren lassen; die unausgesprochenen, oder auch in eigenen Schriften ausgesprochenen, Kunst- und Selbstverständnisse bestimmter Autor*innen, wie sie sich in ihren Arbeiten niederschlagen; und so weiter.³⁵

Die Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen aber erschließt sich am ehesten im Sinne einer Poetologie, wie sie das Programm der ‚Poetologie des Wissens‘ veranschlagt, das Joseph Vogl verschiedentlich vorgebracht und mit *Kalkül und Leidenschaft*, seiner *Poetik des ökonomischen Menschen*, für die Ökonomie als Wissensordnung exemplarisch durchgeführt hat. Vogl entwirft dabei „eine Perspektive, die das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche mit den Formen ihrer Darstellung korreliert“ – und das derart radikal, dass mit Blick auf Wissen letztlich davon auszugehen sei,

dass es jenseits seiner Darstellungsformen keine Gegebenheiten gibt, die in einem ungerührten Außen darauf warten, von Diskursen, von Aussagen, von Existenzbehauptungen bezeichnet, erweckt und sichtbar gemacht zu werden.³⁶

Eine Poetologie des Wissens fragt also nicht allein nach der Entstehung von Wissen; das auch, allerdings immer nur in Gestalt „der Verfertigung der Wissensformen“, womit dann schon die „Verfahren“ – es ließe sich auch sagen: die konkreten Poetiken – angesprochen sind, „die über die Möglichkeit, über die Sichtbarkeit, über die Konsistenz und die Korrelation ihrer Gegenstände entscheiden“³⁷. Die Entstehung eines Wissens, das sich darstellen lässt, meint dann immer auch eine Herstellung durch Wissen, die sich nur in dessen Darstellungen vollzieht. Sodass die Geschichte zum Beispiel der Ökonomie gerade darin zu suchen wäre, und zwar, zugleich, als ihre Darstellungsgeschichte, „dass sie die Gegenstände, auf die sie zugreift, selbst erst konstituiert“³⁸. Von solchen Dar- und Herstellungszusammenhängen geht, als

³⁵ Vgl. Jörg Robert: Poetologie. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*. Berlin / Boston 2015, S. 303–332, hier: S. 304–305.

³⁶ Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 13. Vgl. auch Joseph Vogl: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 2010, S. 7–16.

³⁷ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 13.

³⁸ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 13. Ein anderes, nunmehr fast klassisches Beispiel ist die „methodische Engführung von Geschichts- und Erzählstrukturen“, das heißt die Geschichtsschreibung

Ansatz, Poetologie aus; deren konkrete Poetiken geht sie, mit ihren theoretischen wie analytischen Erwägungen, als Dar- und Herstellungsformen an.

So sehr also auch gelten mag, „dass jede Wissensordnung bestimmte Darstellungsoptionen ausbildet“³⁹, dass also solche umfassenden Ordnungen in gewisser Weise ihre eigenen Darstellungsformen determinieren, sie sich ein- oder gar unterordnen,⁴⁰ so wenig darf die Voraussetzung eines generativen Potenzials von Darstellungen, einer ihnen eigenen Produktivität übersehen werden. Zum „Teil von Wissensordnungen“ wird die jeweilige Darstellung für Vogl nämlich just insofern, als sie „die Grenzen von Sichtbarem und Unsichtbarem, Aussagbarem und Nicht-Aussagbarem fortsetzt, bestätigt, korrigiert oder verrückt“⁴¹. Wo und wie immer Wissen auf Wirklichkeit zielt, sind in ihm ebensolche „Darstellungsprozesse“ wirksam, „die für das Wirkliche dieser Wirklichkeit eintreten, an seiner Fabrikation beteiligt sind“⁴². Darstellungen – Vogls eigene Auseinandersetzung zielt in erster Linie auf literarische Texte – lassen sich in ihrer Rolle und Relevanz damit nicht mehr auf jene einfache Funktionalität oder Instrumentalität festlegen, die vor allem die Logik der Repräsentation für sie vorsieht:

selbst: „Die Vorstellung, es lasse sich anhand von geschichtlichen Data ein der naturwissenschaftlichen Methode entsprechender gesetzmäßiger Verlauf oder eine Verkettung von Ereignissen rekonstruieren, wie man es noch im neunzehnten Jahrhundert erhoffte, wird [...] ebenso hinfällig wie die großen geschichtsphilosophischen Systementwürfe des Idealismus beziehungsweise die Geschichtskonzeptionen vom Typus einer Vernunft- und Fortschrittsgeschichte.“ (Anne Eusterschulte: *Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen. Zum Traditionsbegriff bei Theodor W. Adorno und Walter Benjamin*. In: Eveline Goodman-Thau / Fania Oz-Salzberger [Hg.]: *Das jüdische Erbe Europas. Krise der Kultur im Spannungsfeld von Tradition, Geschichte und Identität*. Berlin / Wien 2005, S. 385–415, hier: S. 388–389.) Denn: „Eine geschichtliche Darstellung beruht nicht allein darauf, Geschehnisse in ihrer historischen Chronologie aufzuführen beziehungsweise in der Abfolge ihres Auftretens zu registrieren. [...] Das Erzählen ist [...] stets eine den Zusammenhang erst konstituierende Konstruktion.“ (S. 389.) Daraus folgt aber; sofern es in einem poetologischen Sinne ernst genommen wird, kein schaler Relativismus (vgl. S. 393). Vielmehr geht es darum, „dem Unwiederbringlichen, Einzelnen in seiner Spezifität als kontingentes Faktum gerecht zu werden“ (S. 389) – was gerade und nur möglich wird, wo es als solches in aller Konsequenz anerkannt ist: „Das Einmalige [...] lässt sich nicht herbeizitiert und verfügbar machen, sondern kommt *in* der Art und Weise des Meinens und Sprechens zur Darstellung.“ (S. 391.) Nicht nämlich ist „von einer Untersuchung des äußeren Erscheinungsbildes auf ein inneres, objektives Wesen der Dinge zu schließen, als verberge sich das Wesentliche hinter einer Maske und könne demzufolge ‚ent-larvt‘ werden“; stattdessen ist Ausgangspunkt immer schon „das unauflösliche Ineinander einer Sache und ihrer Art sich darzustellen“ (S. 397–398).

³⁹ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 13.

⁴⁰ Vgl. auch Vogl: *Einleitung*, S. 13.

⁴¹ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 15.

⁴² Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 350.

Die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Literatur und Ökonomie (oder bestimmten Wissensfeldern überhaupt) liegt nicht in einer Widerspiegelung, sie liegt weder in einem Abbildverhältnis noch in einer Beziehung von Text und Kontext oder in einer Relation zwischen Stoff und Form.⁴³

Darstellungen sind hier vielmehr ein dem Wissen disparates Agens – und gerade so integrales Moment der „Geschichtlichkeit dieses Wissens“⁴⁴: Was aus Sicht der repräsentationalen Aufteilung der Welt und ihrer Orientierung am Identitätsprinzip paradoxal erscheinen mag, wird in poetologischer Perspektive als eine Verschränkung greifbar, die in der Prozessualität aller Dar- und Herstellungszusammenhänge gründet.⁴⁵ Es ist die darin implizierte, radikale Verzeitlichung, mit der sich dieses Denken auch, schließlich, auf die Frage nach unterschiedlichen Formen der Zeit öffnet.⁴⁶

Sicherlich ist die Liebe, anders als die Ökonomie, nicht ohne Weiteres als eine Art Wissensordnung zu fassen (auch wenn eine bestimmte Art Wissen Teil einer Liebe sein mag, die sich nicht auf ein wie immer geartetes Gefühl verkürzen lässt). Doch schließt das noch keineswegs aus, auch in und an ihr, auch in und an ihrem Verhältnis zu ihren Darstellungen Prozesse der Verfertigung, Konstituierung, Fabrikation, kurz, der Herstellung zu erkennen – statt ontologischer, konzeptueller oder normativer Systeme samt der dazugehörigen Repräsentationssysteme. (Zu den historisch prägnanten Ausdrücken Letzterer zählen etwa die Regelpoetiken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in ihrer Kopplung an eine streng hierarchisch strukturierte Gesellschaft. In diesem Sinne hat Jacques Rancière verdienstreich das ‚repräsentative System‘ bestimmt; und Poetik überhaupt dabei mit Regelpoetik gleichgesetzt, eine Beschränkung, der hier aus offensichtlichen Gründen nicht gefolgt werden soll.⁴⁷) In der Tat verweisen die bereits angesprochenen Hinsichten der Konstitution der Liebe, der Medialität ihrer Darstellungen und der Historizität der Verschränkungen beider allesamt auf Herstellungszusammenhänge; und verweisen aufeinander gerade durch das Ineinander dieser.

Wenn die Liebe sich immer in den Relationen von Ich und Welt, Individuum und Gesellschaft, Subjekt und Kultur bewegt (wie es in ihrer Diversität Barthes,

⁴³ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 14.

⁴⁴ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 13.

⁴⁵ Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 328–331, 341–342.

⁴⁶ Vgl. auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 277–278, 326.

⁴⁷ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006, S. 37–40; Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246, hier: S. 239–242. Vgl. des Weiteren Robert: *Poetologie*, S. 304; Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 106–107.

Luhmann und Kristeva nahelegen), dann weil die Intimität der Liebenden nichts sich aus sich heraus Einstellendes, bloß Subjektives, Individuelles, das Ich Betreffendes ist. Stattdessen muss sie durch den Bezug auf, ja, durch kulturelle Metaphern, gesellschaftliche Symbole oder allerweltliche Figuren der Liebe zuallererst hergestellt werden. Angesichts dessen kann auch nicht mehr von einer einfachen Liebe ausgegangen werden. Vielmehr drängt sich eine eigene Differenz der Liebe auf, eine Liebe, die selbst Anteile der Sphären aufweist, in deren Relation sie sich bewegt, Anteile, deren Zusammenhang sich in der Herstellung einstellt. (Auch insofern ist eine Herstellung immer ein Zusammenhang – als Zusammenhang von Heterogenem, den sie in sich als Prozess stiftet.)

Wie alle Prozesse aber ist auch diese Herstellung notwendig in spezifische zeitliche Formen gesetzt; und diese Formen, die Zeitformen der Liebe, finden sich, paradigmatischerweise, entfaltet durch die Liebesdarstellungen der Bewegungsbilder (und zweifelsohne, zumindest von diesen aus betrachtet, auch durch literarische Liebesdarstellungen). Darstellungen repräsentieren insofern keinen Sachverhalt, kein Modell ‚Liebe‘ oder ‚Intimität‘, sondern betreffen den Prozess des Herstellens, der mit der intimen Liebe angesprochen ist, betreffen ihn als Prozess. Das ist gleichsam als eigene Herstellung der Zeitformen der Liebe durch bewegungsbildliche Liebesdarstellungen zu beschreiben, durch welche diese den Prozess der intimen Liebe und also deren Differenz und Relationen vermitteln.⁴⁸ (Auch das also eine Art Herstellungszusammenhang: der notwendige Zusammenhang von Dar- und Herstellung – als Zusammenhang verschiedener Herstellungen.)

Das heißt nicht zuletzt, dass das Bewegungsbild nur als Medium der Liebesdarstellung gelten kann, solange es all dies durch die Entfaltung von Zeitformen auch leistet – was heißt: durch ihre Differenzierung und Spezifizierung, durch ihre Modulation. Nur dadurch nämlich vermag es mit seinen Zeitformen die immer historisch spezifische Lage der Liebe als ihre Problemlage, als Problemlage der Herstellung von Intimität zu vermitteln. Ob es als ein solches Medium gelten kann, entscheidet sich insofern nur und immer neu anhand seiner konkreten Darstellungen (also Zeitformen) in ihrer Pluralität und Relationalität. Es entscheidet sich mit der fortlaufenden Herstellung des Bewegungsbildes als Medium der Liebes-

⁴⁸ Vgl. zur Frage von „Figurationen von Zeitlichkeit“, die „repräsentationale Auffassungen künstlerischer Darstellung [...] durchstreichen“ und sich so gerade auf das Problem der Historizität öffnen, Anne Eusterschulte: *Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien*. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27/2 (2018). *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, S. 53–73, hier: S. 54–55.

darstellung, in der es Medium der Lage der Liebe wird.⁴⁹ (Auch bildet eine jede Herstellung in diesem Sinne ihren eigenen Zusammenhang aus, erschließt sich, jenseits eines einfachen Text-Kontext-Verhältnisses, selbst das ihr zeitgenössische Umfeld, in das sie eingeschlossen ist – als Zusammenhang, den sie also gerade so sehr eröffnet wie sie in ihm steht.)

Es ließe sich also von einer Poetologie der Liebe (in ihrem Verhältnis zu ihren Darstellungen) so gut wie von einer Poetologie der Liebesdarstellungen (im Verhältnis zum Medium Bewegungsbild) und einer Poetologie des Bewegungsbildes (im Verhältnis zur Lage der Liebe) sprechen. Eine solche Vervielfältigung der Poetologien scheint, vielleicht wenig überraschend, dem poetologischen Denken durchaus eigen zu sein.⁵⁰ Kann dieses sich als konsequentes doch nicht damit begnügen, einen beliebigen Herstellungszusammenhang letztlich doch wieder auf einen ontologischen (oder einen dem analogen) Grund zu stellen, und wird stattdessen eher weiter und weiter von Herstellungszusammenhang zu Herstellungszusammenhang übergehen, ungründig, ad infinitum. Wichtiger aber als die Vervielfältigung selbst ist die geteilte Logik, auf die sie verweist: jene Logik, die sich die Herstellungszusammenhänge, ineinandergreifend, teilen – anstatt etwa in bloßer Analogie zueinander zu stehen. Eine Logik, die jene der Repräsentation abzulösen vermag: der (gewiss selbst historische) Anspruch, der sich mit der poetologischen Perspektive anmeldet – und in ihren theoretischen wie analytischen Anstrengungen erfüllt sein will. (Diese werden also nicht nur davon absehen, Darstellungen als Repräsentationen zu betrachten. Auch muss ihnen die Annahme einer bloßen Analogie zwischen der Zeitlichkeit des Bewegungsbildes und der Zeitlichkeit der Liebe, zumal als Begründung des Verhältnisses beider, unbefriedigend erscheinen. Eine solche Annahme bliebe angewiesen auf recht willkürliche Setzungen bestimmter Definitionen der Liebe beziehungsweise des Bewegungsbildes, das heißt ihrer eigenen Zeitlichkeit; und stieße bestenfalls darauf, dass eine Analogie nicht einfach als Begründung dienen kann, ohne selbst begründet zu sein; sodass sich, wie immer implizit, doch die Frage des Paradigmatischen des Bewegungsbildes ergäbe, müsste auch unbeantwortet bleiben.⁵¹)

49 Das ließe sich allgemeiner auch als Frage der Zirkulation von Zeichen adressieren: erst durch solche Zirkulation – etwa: der Liebesdarstellungen in ihrer Pluralität und Relationalität – vermag ein Medium – etwa: das Bewegungsbild – sich zu befreien aus der linearen Kausalität, die bloß instrumentelle Mittel auszeichnet, und zum Medium im starken Sinne – etwa: der Lage der Liebe – zu werden. Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 261–270, 277–279, 350.

50 Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 330–331.

51 Vgl. für eine solche Tendenz Kristi McKim: *Love in the Time of Cinema*. Houndmills (Basingstoke) / New York 2012, besonders S. 17, 22, 24, 28, 35 – wo sich denn auch die „cinematic time [...] as an experience of and in modernity“ (S. 6) aufdrängt, anhand der „we [...] create anew our conception of love“ (S. 10).

Ideologiekritik der Repräsentation der Liebe

Nicht, dass die repräsentationale Logik nicht immer eine Beschreibungsoption bleibt; nicht, dass sie den Forschungsstand zum Verhältnis zwischen der Liebe und ihren Darstellungen nicht in weiten Teilen bestimmt; nicht, dass LOVE STORY nicht in gewisser Weise zu einer Betrachtung in ihrem Sinne einlädt, und das noch hinsichtlich seiner Zeitlichkeit: „Die Handlung wird in einer langen Rückblende erzählt. Die Zeitstruktur ist deutlich zirkulär: Der Film setzt damit ein, daß Oliver unmittelbar nach Jennys Tod im Eisstadion sitzt und sich erinnert.“⁵² Oliver hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu ... Auch erlaubt eine solche Beschreibung durchaus diverse analytische Beobachtungen, etwa in ideologiekritischem Dienste. Umso mehr aber ist auf deren blinde Flecken, Funktion der Begrenzungen der Reichweite und Erklärungskraft dieser Logik, der Blick zu richten. Es sind die Begrenzungen, die die Notwendigkeit einer alternativen Logik anzeigen.

Festgestellt werden kann zum Beispiel, dass seine „manifeste Handlung“ den Film „als ein klassisches Beispiel einer scheinbar überzeitlichen Liebestragik“⁵³ empfiehlt, die „ohne jeden historischen Bezug auskommt und dadurch Allgemeingültigkeit zu beanspruchen scheint“⁵⁴. Das bedeutet dann zunächst die Orientierung an einem gesetzten, an sich unspezifischen Gesamtverlauf der Geschichte der Liebe zwischen Jenny und Oliver, vor dessen Hintergrund etwa die Zirkularität sich als jene Gestalt abhebt, in der diese Geschichte spezifisch vermittelt wird – als Anordnung ‚erzählter Zeit‘ (die Jahre der Geschehnisse zwischen den Figuren) in einer ‚Filmzeit‘ (die Laufzeit von knapp einhundert Minuten).⁵⁵ – Übersehen bleibt so aber die Entfaltung der Zirkularität selbst als Zeit einer und der Liebe, als Verknüpfung also des Speziellen und Universellen – ihre zeitliche Entfaltung in der konkreten Inszenierung wie im konkreten Prozess des Zuschauens. Gegenüber dem säuberlich identifizierbaren Inhalt, der zeitlosen Liebesgeschichte, kommt die Inszenierung nämlich bestenfalls als klar abgrenzbare Form in Betracht, die sich

52 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 190. Wenn hier ausführlich aus diesem Text zitiert wird, so weil er exemplarisch für diese Art der Beschreibung und Analyse ist, ihre Logik und Beschränkungen besonders plastisch werden lässt. Vgl. für ein aktuelleres Beispiel (zu aktuelleren Liebesdarstellungen: einigen, die auch in den folgenden Kapiteln auftauchen) – ein Beispiel, das Ricarda Strobels Text in keiner beklagenswerten Hinsicht irgend nachsteht und so auch die Stagnation der Forschung aufzeigen mag – Dominik Orth: Der Liebesfilm – zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York 2019, S. 383–403.

53 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 186.

54 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 190.

55 Vgl. Strobel: Die Gegenbewegung, S. 191.

ohne Weiteres auch als „konventionell und unauffällig“⁵⁶ oder „glatt und schlicht“⁵⁷ abqualifizieren lässt (um doch wieder nicht in Betracht gezogen werden zu müssen). Soll ein Bezug der Liebesdarstellung von *LOVE STORY* auf die intime Liebe dennoch angenommen sein, kann dieser nur mehr in der Repräsentation der Beziehung von Jenny und Oliver als Modell gefunden werden, das als inhaltlicher Kern des Films (wie immer taugliche oder untaugliche) Informationen über die Liebe liefert und informativ für das Lieben ist. Der Prozess, in dem der Film gesehen und gehört (und genossen!) wird, wäre auf die bewusste oder unbewusste Rezeption dieses Modell-Inhalts festgelegt, bestimmte sich als erfolgreiches oder unerfolgreiches Erkennen und Anwenden seiner; und noch die Liebe selbst fände sich so reduziert, auf ein Modellgeschehen, auf einen Lebensbereich, der durch Modelle organisiert und geprägt wird, oder sie müsste gelten als durch Darstellungen immer und nur verfehlt. – Filmtheoriegeschichtlich handelt es sich dabei um die Verabsolutierung „des Modells der klassischen Narration“, das aus „der gleichförmigen Linearität der objektiven Zeit“ einen unhintergehbaren Bezugspunkt macht, auf den hin Darstellungen in der Rezeption nachzuvollziehen sind; eine „Darstellungsstruktur, die das Genießen des Zuschauers in den Prozeß filmischer Darstellung einbindet“⁵⁸, lässt sich so schon nicht mehr greifen.

Auch lassen sich Quantifizierungen vornehmen: „Der Film hat eine Gesamtdauer von 94 Minuten und besteht aus 635 Einstellungen, die sich zu 48 Sequenzen zusammenfassen lassen“; woraus sich dann errechnen lässt: „Im Durchschnitt dauert jede Sequenz 115 sec. und enthält 13 Einstellungen.“⁵⁹ Umlegen lässt sich das, als messbarer Montagerhythmus, auf die „Pars-pro-toto-Technik“ von *LOVE STORY*, die „nur kurze, typische Episoden aus der Entwicklung der Geschichte von Oliver und Jenny“ zeigt und so in „einer stark raffenden Erzählweise mit vielen Zeitsprüngen und Schauplatzwechseln“ mündet, „die den simplen Plot abwechslungsreich erscheinen lassen“⁶⁰. – Wieder aber bleibt in dieser Behandlung – als (abwechslungsreiche) textuelle Objektivation, die eine (simple) Objektivität kommuniziert – die Konstitution der Liebesgeschichte des Films in der und als die Zirkularität übersehen. Insbesondere wohl als erst durch die Bewegungsbilder zur

56 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 189–190.

57 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 192.

58 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 49–50. Vgl. auch S. 33–34; Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 116; sowie Hermann Kappelhoff / Hauke Lehmann: *Zeit. Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit*. In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2019, S. 5, 12. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_28-2.

59 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 189.

60 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 191.

Darstellung gebrachte, in der filmischen Darstellung und im Zuschauen erst entfaltete Zeit: im Übergang zwischen Schwenk und Zoom, in der Folge von Suspensionen und Intensivierungen, in den Konstellationen von Verengung und Weitung, im Verhältnis des Visuellen zur Musik und gesprochenen Sprache, im Rhythmus des Sprechens und in der Modulation seiner Tonlagen, in der Montage. Das ist die Zeit, die noch der Rede von den Figuren, ihren Handlungen und Zuständen als Grundlage zu dienen hätte: anstatt mit diesen verrechnet oder auf diese zurückgerechnet zu werden.⁶¹ Jene Zeit, durch die der Eindruck einer Objektivität als flüchtiger Effekt zwar generiert werden mag: der als solcher aber keineswegs die Prozesse seines Zustandekommens ausstreicht.⁶² Die Zeit, in der und als die allein die Bewegungsbilder von LOVE STORY Form annehmen und so seiner *love story* ihre Form geben, sie als Zeitform erst geben: nicht also ein filmisch nur noch zu Erzählendes setzen und voraussetzen, als implizite oder explizite Bemessungsgrundlage, in Gestalt einer Alltagsrealität, mythologischer Archetypen, auktorialer Intentionen oder dessen, was sich eben ins Drehbuch geschrieben findet. – Wie objektiviert und objektiv ist, zum Beispiel, ein Drehbuch?; und dies im Verhältnis zu dem, was sich im gleichnamigen Bestseller-Roman Erich Segals nachlesen lässt, der auch das Drehbuch zu LOVE STORY geschrieben hat?; und im Verhältnis dazu, dass er sein Drehbuch, genauer, zum Roman gemacht und diesen veröffentlicht hat, als der Film bereits in Produktion war?⁶³

Gemäß der repräsentationalen Logik ist nicht zuletzt gar eine „latente Struktur“⁶⁴ von LOVE STORY auszumachen, die auf eine „eigentliche Geschichte“ unter der „Oberflächenebene“⁶⁵ stoßen lässt, in der es um das Verhältnis zwischen Oliver und seinem Vater geht. Die Überzeitlichkeit des Films kann sich so als eine nur vorgebliche herausstellen; stattdessen wird „verdeckt eine sehr zeitbezogene Thematik“ bearbeitet – „der Generationenkonflikt, der Ende der 60er Jahre mit den Studentenbewegungen in Europa und Nordamerika zu einem beherrschenden Thema in der öffentlichen Diskussion geworden war“⁶⁶. Dabei erweist sich die Liebesgeschichte für den Impuls zur „Restaurierung von Autorität“⁶⁷ als geradezu funktional: „Jenny hat für die Entwicklung dieser Beziehung als Anlaß für den Bruch zwischen Vater

61 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 39–40.

62 Vgl. Kappelhoff / Lehmann: *Zeit*, S. 2, 12.

63 Vgl. Erich Segal: *Love Story*. New York 1970; sowie Canby: *Screen: Perfection and a „Love Story“*; Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 185.

64 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 192.

65 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 195.

66 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 193.

67 Strobel: *Die Gegenbewegung*, S. 196.

und Sohn Katalysatorfunktion.⁶⁸ Und in der Tat versöhnen sich Oliver Barrett III und IV angesichts von Jennys Tod. Noch vor dem Krankenhaus äußert Ersterer ein „Sorry“, auf das Letzterer mit dem Satz reagiert, den Jenny einmal zu ihm gesagt hat und der so zur Schnittstelle zwischen der Liebes- und der Vater-Sohn-Beziehung wird: „Love means never having to say you're sorry.“ Der Erfolg des Films ist dann kaum noch anders zu erklären, als ihn auf die beruhigende Wirkung einer Normalisierung und Lösung der damaligen Autoritätskrise zurückzuführen. Die Liebesgeschichte als restauratives Hilfsmittel der Bewältigung von Unsicherheit, ihr Publikum als insgeheim autoritätssehnsüchtiger Empfänger entwarnender Botschaften – zeitgenössisch ist LOVE STORY in diesem Sinne einer ideologischen Gemengelage, die seinen Gehalt wie auch seine Wirkung schon vorzeichnet.⁶⁹ – Ist der Film aber derart als Text betrachtet, der restlos sich in einen Kontext einordnen und aus ihm erklären lässt, muss schließlich übersehen bleiben, dass und wie er sich in der Entfaltung seiner Zeitform der Zirkularität durchaus als Liebesdarstellung erweist, durchaus also von ihr betroffen eine Lage der Liebe betrifft. Eine Lage nämlich, in der auch die Liebe mit der Krise hergebrachter Autoritäten sich konfrontiert sieht, in der sie also – von diesen frei-, so aber auch auf sich gestellt – einer neuen, eigenen Begründung bedarf, etwa in Form der Liebesgeschichte als Zeit einer und der Liebe. – Mit diesem Ansatz sollen die historischen Realitäten „ideologischer Inanspruchnahme“ nicht geleugnet sein; eher geht es darum, die je eigene bewegungsbildliche „Positionierung vor dem Zeithorizont“ in den Blick zu nehmen, nämlich „die spezifische Entfaltung einer Bildsprache kenntlich zu machen und ins [...] geopolitisch-ideologische Feld zu führen“⁷⁰. Anders ließe Ideologie sich auch gar nicht in den Blick nehmen, ohne ihr, zu deren Selbstverständnis ihr Restloses, ihr Vorzeichnendes doch selbst gehört, schon das Wort, wie immer ungewollt, zu reden.

1.2 Die Intimitäten der Bewegungsbilder

Bewegungsbilder der Liebe sind allgegenwärtig: woraus auf eine Unumgänglichkeit der Liebe als Thema geschlossen werden mag, die in einer wie immer begründeten allgemeinen Bedeutsamkeit der Liebe gründet.⁷¹ Was aber heißt es, dass die

⁶⁸ Strobel: Die Gegenbewegung, S. 193.

⁶⁹ Vgl. Strobel: Die Gegenbewegung, S. 186, 200.

⁷⁰ Wedel: *Ort und Zeit*, S. 10–11.

⁷¹ Vgl. die prominente Stelle aus *The Classical Hollywood Cinema*, gemäß der die Liebe in jenem Kino in nahezu jedem Film eine Rolle spiele – David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985, S. 16; sowie den Rückgriff auf diese Stelle bei Virginia Wright Wexman: *Creating the Couple. Love, Mar-*

Liebe Thema bestimmter bewegungsbildlicher Darstellungen wird?; und wann ist das Liebesthema zentral genug, nicht nur schmückendes, verkaufsförderndes oder ideologisch verschleiernsdes Beiwerk, sodass von Liebesdarstellungen im engeren Sinne gesprochen werden kann?; welche Liebe, welche historisch oder kulturell spezifische Fassung wird überhaupt als Liebe anerkannt und kann also als Thema eines Films oder einer Serie wiedererkannt werden? In solchen und ähnlichen Fragen, wie auch in den gängigen, sich vornehmlich dem Reflexionsgrad nach unterscheidenden Antworten,⁷² ließe sich nun leicht das Wirken der repräsentationalen Logik nachweisen. Worum es diesen Fragen und Antworten letztlich geht, sind externe Identifizierungsprotokolle für vermeintliche Gegebenheiten, nachträgliche Rechtfertigungen für eine bestimmte Gegenstandswahl. Auf dem Weg dahin können sie differenzlos alles problematisch nennen, ohne dass ihnen je etwas spezifisch zum Problem werden muss.

Gleichwohl spricht darin sich eine Ahnung aus, die angesprochen sein will, von Problemen nämlich, die auch einer poetologischen Perspektive nicht entgehen dürfen – oder, vielmehr, die diese nicht auch umgehen darf. Entscheidend ist, dass dabei keinerlei (oder zumindest keine befriedigende) Klärung zu erwarten ist, die irgend unabhängig von den Zeitformen der Liebe vorzunehmen wäre, unabhängig also von der Verschränkung der intimen Liebe und ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen. Probleme tauchen aus poetologischer Perspektive einzig auf – tauchen aber eben auf – als die Probleme der Verschränkung ihrer Gegenstände selbst, als Probleme des Ineinanders von Herstellungszusammenhängen. Was die intime Liebe ist, was sie sein kann, lässt sich diesseits der Betrachtung konkreter Darstellungen ebenso wenig festlegen, wie sich eine Bestimmung bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen jenseits spezifischer Lagen der Liebe vornehmen lässt. Es bedarf, kurz, eines Verständnisses der Zeitformen der Liebe als Nexus. (Das soll nicht heißen, dass es keine Vorverständnisse der intimen Liebe und ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen geben kann; doch stehen auch diese immer schon im Einzugsbereich der Verschränkung beider, entstehen zwischen ihren Herstellungszusammenhängen; sodass daran auch das Fragen nach diesen Vorverständnissen zu delegieren ist.)

riage, and Hollywood Performance. Princeton (New Jersey) 1993, S. 3–4; des Weiteren (wo das Wissen um die Liebesallgegenwart in Film und Fernsehen schon zur Allgemeinbildung gehört) Philipp Brunner: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*. Marburg 2009, S. 14. Vgl. für ähnliche Beobachtungen über das Bewegungsbild hinaus Greis: *Drama Liebe*, S. 2; sowie Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011, S. 39–40. Vgl. nicht zuletzt die gefühlte Wahrheit als Textaufhänger bei Orth: *Der Liebesfilm*, S. 384.

⁷² Vgl. die einleitenden Kapitel bei Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007; Philipp Brunner: *Konventionen eines Sternmoments*; Shumway: *Modern Love*; sowie insgesamt Orth: *Der Liebesfilm*.

Der Weg dahin, auch als Weg zur Einsicht in die Rolle und Relevanz bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen, gliedert sich im Weiteren, orientiert an den drei ausgeführten Hinsichten und ihren Herstellungszusammenhängen, in drei Teile: zur Liebe und ihren Darstellungen; zu den Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes; und zum Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe. Die Aussagekraft dieser Einteilung und ihrer Folgen ist allerdings begrenzt: dass etwa bewegungsbildliche Darstellungen im ersten Teil als nur ein möglicher Fall neben anderen erscheinen mögen, bedeutet keineswegs eine verdeckte (Wieder-)Einführung eines medienindifferenten Zugangs; dass sich dagegen erst der dritte Teil en détail einer konkreten Problemlage der Liebe, der Lage der Konnektivität, widmet, heißt nicht, dass historische Spezifik nur gelegentlich zu berücksichtigen wäre; dass die drei Teile sich zudem, im Aufbau, den sie aufweisen, und im Platz, den sie einnehmen, alles andere als gleichen, bezeugt keinen Unterschied ihrer Wichtigkeit. Die Hinsichten der Konstitution der Liebe, der Medialität ihrer Darstellungen und der Historizität der Verschränkungen beider verweisen, auch wo sie gesondert auftauchen, immer aufeinander; ihre Herstellungszusammenhänge greifen, auch wo sie einer nach dem anderen in den Blick geraten, immer ineinander; sie laufen immer miteinander mit: woraus sich für die erforderliche Formalität der Gliederung eines zu beschreitenden Wegs unweigerlich die Unwuchten des zunächst Ausgelassenen, des schon Behandelten und des wieder und neu Auftauchenden ergeben. Ganz werden die Hinsichten und Herstellungszusammenhänge je nur durch die anderen; und so auch die Teile, die zu ihnen gehören und in die sie gehören; ohnehin sind die Zeitformen der Liebe als Nexus allein in ihrer Zusammenschau zu erschließen. Wenn sich auch das auch als eine Frage von Rhythmus und Takt beschreiben lässt, im Sinne dessen vielleicht, was ein solcher Weg selbst hat und was er erfordert, ändert sich dann nicht zugleich die unvermeidliche Frage nach seinem Anfang? Rhythmen und Takte, so ließe sich sagen, haben keinen, was heißt, dass in ihren Anfängen noch nichts von ihnen oder aber schon alles an ihnen enthalten ist. In diesem Sinne jedenfalls ist der nominelle Anfang dieses Buches zu verstehen, sein Inhaltsverzeichnis.

Auch die Auswahl der Gegenstände, die die Begriffsarbeit und Theoriebildung der drei Teile in Analysen und historischen Argumenten begleiten, ist hier betroffen. Offenkundig richten sich alle analytischen Fallstudien, der These einer paradigmatischen Stellung des Bewegungsbildes folgend, auf bewegungsbildliche Liebesdarstellungen – und orientieren so auch das Auftauchen aller anderen Liebesdarstellungen anderer Medien. Doch ist den zu betrachtenden Filmen und Serien zudem ihre spezifische Zeitgenossenschaft, ihre Kontemporarität gemein, dass sie nämlich, bis auf wenige, durch den Fortgang der Argumentation motivierte Ausnahmen, alle, wenn auch mit unterschiedlicher Augenfälligkeit, auf die Problemlage der Konnektivität zu beziehen sind – nicht zuletzt in ihren Bezügen, das heißt in denen ihrer Zeitformen, zu- und aufeinander. Insofern gehören sie

in gewisser Weise alle, zumindest anteilig, zum dritten Teil; der unter anderem so einen gewissermaßen zusammenfassenden Charakter gewinnt. Wie auch der Unterschied, den das Bewegungsbild als Medium macht, oder auch jener, den die Differenzierung von filmischen und seriellen Bewegungsbildern macht, kann sich das aber nirgends besser erweisen als in den Analysen selbst. Es ist diese herausgehobene nicht weniger als ihre gemeinsame Bedeutung, die die eigene Notation der Analysen im Inhaltsverzeichnis motiviert.

Zudem müssen die Analysen, da sie damit gleichsam quer zu den drei Teilen liegen, je vorläufig, nämlich durch den jeweiligen theoretischen Stand limitiert bleiben. Bleibt doch vor dem Durchgang durch alle Teile auch das Verständnis der Zeitformen der Liebe – ohne das die konkreten Liebesdarstellungen (wie auch ihre Rolle und Relevanz) nicht zu greifen sind – nur vorläufig, limitiert. Umgekehrt aber lassen sich die Begriffsarbeit und die Theoriebildung nicht unabhängig von den Film- und Serienanalysen und ihren historischen Argumenten betreiben. Vielmehr sind sie in entscheidenden Aspekten durch diese angetrieben und voranzutreiben: sei es, dass die Analysen Entwickeltes weiterentwickeln, sei es, dass sie das theoretische Fragen schon orientieren – sofern beides nicht ohnehin miteinander einher-, ineinander übergeht. Das ist eine der Beschränkungen, aber auch eines der Potenziale einer poetologischen Perspektive, für die es ‚jenseits von Darstellungsformen keine Gegebenheiten gibt, die in einem ungerührten Außen darauf warten, sichtbar gemacht zu werden‘. Dass sich die Analysen, noch über die unterschiedlichen Anforderungen der je zu betrachtenden Zeitformen hinaus, in Umfang, Fokus und Horizont unterscheiden, ist insofern auch nicht nur Ausdruck ihrer notwendigen Vorläufigkeit und Limitierung. Es ist gleichfalls Folge der Mobilisierung der eigenen (wenn nicht theoretischen und begrifflichen, so doch) theorie- und begriffsprovozierenden Kraft der Darstellungen der Bewegungsbilder, durch die ihre Analysen mit Theorien und Begriffen zu interagieren, sie vorzubereiten, an sie anzuschließen und sie fortzuführen vermögen, anstatt bloß auf deren Grundlage zu operieren oder als ihre Anwendung zu firmieren. Auch das sei, und neben dem Inhaltsverzeichnis auch mit den Zwischenblättern dieses Buches, notiert.

Bewegungsbilder erscheinen hier also als eigene Form des Denkens, die zu anderen Formen herausfordert.⁷³ Das ist offensichtlich etwas anderes, als Filme und Serien als Illustrationen dieses oder jenes Umstands heranzuziehen, der sich für die Liebe gerade konstatieren lässt, wie gut sie gelegentlich auch passen mögen: worauf im Folgenden also, so gut es eben geht, verzichtet wird. Dass diese Art des Umgangs mit Bewegungsbildern im Allgemeinen so leichtfällt, so gängig ist, mag

⁷³ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. XIII–XIV; Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 7–16; Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 11–12; Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 205–214, 335–346, 358–359.

selbst auf die Verschränkungen verweisen, in denen Bewegungsbilder stehen: ihre scheinbare illustrative Kraft wäre dann Oberflächeneffekt des Umstands, dass sie vom vermeintlich nur Illustrierten nie zu trennen sind. Die poetologische Perspektive hält sich in einem solchen Denken des Denkens in jedem Fall konsequent durch. Noch insofern mag das Bewegungsbild als paradigmatisch gelten, als Medium, das diese Perspektive gerade (erneut⁷⁴) einfordert. Seine Folgen hat das, wiederum, für das Denken anderer Medien; nicht zuletzt für dieses Buch, seine Mittel und seine Zwecke, ihre Differenz und Spezifik. Und es beträfe auch eine jede denkbare Bestandsaufnahme dieser; was es in diesen Hinsichten aber an Auffälligkeiten gibt, in Fragen aller Arten der Setzung und des Satzes, sei im je ersten Fall zumindest auf eine möglichst aufschlussreiche Weise gesetzt.

So also sollen die Liebe, ihre Darstellungen und das Bewegungsbild poetologisch gedacht werden. – Zusammen werden die Begriffsarbeit und Theoriebildung, die Film- und Serienanalysen und historischen Argumente an einen Punkt führen, an dem einige jüngere bewegungsbildliche Liebesdarstellungen als die Entfaltungen jener Zeitformen verständlich werden, in welche die Herstellung von Intimität sich einstweilen gesetzt sieht, durch welche das Bewegungsbild also auch weiterhin zum Medium der Liebesdarstellung wie der zeitgenössischen Lage der Liebe wird. Sie werden an einen Punkt führen, von dem aus nicht mehr nur allgegenwärtige Bewegungsbilder der Liebe auszumachen sind, sondern zugleich, durch die Verschränkung der Liebe mit ihren bewegungsbildlichen Darstellungen, durch die Zeitformen der Liebe als Nexus, gegenwärtige Intimitäten dieser Bewegungsbilder. An einen Punkt, der freilich in (wie immer nur zu hoffen bleibt: produktiver) Spannung dazu steht, dass Schreiben die Zeit sich nimmt, die es braucht; was nicht immer heißt, dass es die Zeit braucht, die es sich nimmt; und noch nichts darüber sagt, wie sehr Zeit das Schreiben braucht und sich nimmt, auf dass etwa eine Gegenwart sich öffne, eröffne, eine Gegenwart etwa, aus der auch eine vielleicht bescheidene, doch aber eine Verteidigung spricht –

Dass man nach wie vor sagen könnte: Pass auf, this is about love, das handelt nicht von Dreck oder von Gier oder von fehlgeleiteten Wünschen, das handelt von der Liebe, davon, dass es kein Ende geben darf, obwohl es Enden gibt, dass es den Körper gibt, ein Gewicht und eine Trage, dass all das zu tragen ist, zu tun und mitzumachen ist, dass es gut ist, dass es schlecht ist, dass es anders ist mit anderen, dass es einen Rhythmus gibt und einen Takt und so viel da draußen, yet to feel, to love, zu tun und nicht damit aufzuhörn.

– Monika Rinck, *Ah, das Love-Ding!*

74 Vgl. zu einer ähnlichen Leistung der Literatur im achtzehnten Jahrhundert Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 199–200.