

3 Repräsentationen und Modelle, Darstellungen und Zeitformen der Liebe

*When you can fall for chains of silver, you can fall for chains of gold
You can fall for pretty strangers and the promises they hold
You promised me everything, you promised me thick and thin, yeah
Now you just say: „Oh, Romeo, yeah, you know I used to have a scene with him“*

*Juliet, when we made love, you used to cry
You said: „I love you like the stars above, I'll love you till I die“
There's a place for us, you know the movie song
When you gonna realize it was just that the time was wrong, Juliet?*

– Dire Straits, *Romeo and Juliet*

*Und du vergisst, was du weißt
Vergiss Romeo und Julia
Wann gibt's Abendbrot?
Willst du wirklich tauschen
Am Ende waren sie tot
Ich werd' immer für dich da sein,
Bist du dabei?
In dem Gefühl wir wären zwei*

– Kettcar, *Balu*

Nachdem sich die „star-crossed lovers“ einmal mit allen popkulturellen Wassern gewaschen hatten, konnten sie sich auf ein Neues daranmachen, die „fearful passage of their death-marked love“¹ zu durchleben und also: zu sterben. Das ewige Leben der Todgeweihten, nun geführt unter den Vorzeichen des ewig jungen Pop – die denn auch die Vorzeichen einer Jugendkultur „with its own behavior patterns, tastes, and purchasing power“² sind. Die Einstiegspunkte in den (wenn nicht ungebrochenen, so doch) ununterbrochenen Strom musikalischer und filmischer Bearbeitungen (um schon nur solche anzusprechen) scheinen fast beliebig wählbar; ihre (impliziten) Bezüge unter- und (expliziten) Bezugnahmen aufeinander ebenso

1 William Shakespeare: *Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 1979, S. 8, Prolog/6, 9.

2 Stephen M. Buhler: Reviving Juliet, Repackaging Romeo. Transformations of Character in Pop and Post-Pop Music. In: Richard Burt (Hg.): *Shakespeare after Mass Media*. Houndmills (Basingstoke) / New York 2002, S. 243–264, hier: S. 243.

viele Ab- und Verzweigungen, die zu immer neuen (jüngeren und älteren) Fassungen führen:

Go hence, to have more talk of these sad things.³

—Der ‚Filmsong‘ etwa, den die Julia der Dire Straits⁴ laut deren Romeo kenne – und den dieser selbst, Sänger und Songwriter Mark Knopfler legt es ihm so in den Mund, gelegentlich vergesse: „And I forget, I forget the movie song“ –, dieser Filmsong also ist fraglos „Somewhere“ aus der ersten (und zugleich letzten) gemeinsamen Liebesnacht Tonys und Marias aus WEST SIDE STORY (Jerome Robbins / Robert Wise, US 1961)⁵:

There's a place for us
Somewhere a place for us

Die wenig später in „Somewhere“ folgende Zeile „There's a time for us“ wurde wiederum titelgebend für eine (insbesondere textliche) Umarbeitung des Songs „What Is A Youth?“ aus Franco Zeffirellis ROMEO AND JULIET (UK / IT 1968)⁶. Ebendiese Umarbeitung, „There's a time for us“, sollte in der Folge nicht nur selbst unzählige Male gecovert werden, sondern findet sich heute auch auf YouTube⁷ in Form eines Fan-produzierten Musikvideos, in dem

A time for us, someday there'll be
When chains are torn by courage born of a love that's free

zu einer Kompilation der erinnerungswürdigsten Momente aus Zeffirellis Film zu hören ist. Der spätere Song mit dem Titel aus dem früheren Film hat sich also rückwirkend in ROMEO AND JULIET eingeschrieben, dem er seine sehnsuchtsvolle Melodie verdankt. Daneben, in den Vorschlägen nächster YouTube-Videos, mag der Algorithmus dann noch, je nach eigenem Suchverhalten, ein offizielles „Romeo and Juliet“-Musikvideo der Dire Straits erscheinen lassen.⁸ Und so weiter, bis hin zur MTV-informierten Neopunk-Visualität von Baz Luhrmanns WILLIAM SHAKES-

³ Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 204, V/3/307.

⁴ Vgl. *Making Movies* (Dire Straits, US 1980).

⁵ Vgl. auch *West Side Story. The Original Sound Track Recording* (diverse, US 1961).

⁶ Vgl. auch *Romeo and Juliet. Original Soundtrack Recording* (diverse, US 1968).

⁷ stumblingChaos: A time for us Romeo and Juliet 1968. *YouTube* (Juni 2009). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4FHpmn-KYec> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024 bei 17 140 363 Aufrufen). Die hier zu hörende Version des Songs ist zu finden auf *I Love You, Goodbye* (Barratt Waugh, FR 1999).

⁸ Dire Straits: Dire Straits – Romeo And Juliet (Official Video). *YouTube* (Dezember 2016). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rC95MEenIxA> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024 bei 25 335 259 Aufrufen).

PEARE'S ROMEO + JULIET (US 1996), dessen programmatisch betitelter Abspannsong, „Exit Music (For a Film)“ von Radiohead („Now we are one in everlasting peace“), nach Bekunden des Sängers Thom Yorke so sehr durch die Erfahrung mit Zeffirellis Film inspiriert ist wie er als Auftragsarbeit für Luhrmanns Film entstand.⁹ Diese Reihung ließe sich ohne Weiteres fortsetzen.¹⁰ Auf welche Szene genau, die Julia mit Romeo gehabt haben will und auf die sie in Knopflers Intonation recht brutal die gemeinsame Zeit reduziert, Bezug genommen wird, muss dabei, das heißt angesichts der Vielzahl der aufgerufenen (oder aufzurufenden) Szenen, unklar bleiben. Zu allem Überflus zeigt das Musikvideo noch solche des Romeos und der Julia des Musikvideos auf einer Leinwand, vor der sich die Silhouetten eines Publikums abzeichnen – bis das Verbrennen des Filmstreifens projiziert wird, zur Zeile „the time was wrong“. – Auch aber tritt die Verabschiedung des tragischen Paares als Vorbild, wie sie Kettcar am Ende von „Balu“¹¹ vornehmen, nur vorgeblich aus solchen reflexiven Schleifen heraus, nutzt sie das schließliche Einssein der beiden im Tod (nicht das vorläufige in der Ehe, die Bruder Laurence schließt: „incorporate two in one“¹²) doch noch immer als Vor-Bild (das seinerseits ergänzt wird um Bezugnahmen auf Audrey Hepburn – Balu der Bär – New York). Wenn das Schlagzeug im Finale des Songs seine Zurückhaltung ein Stück weit aufgegeben hat und ein ausgehaltenes „Ahhh“ zum Gesang hinzugetreten ist, wird dem Liebestod und, vermittelt gerade durch diesen, auch der zuvor wiederholten Phantasie des Sich-Verlierens –

Du vergisst, was du weißt
In dem Gefühl wir wären eins
Und du vergisst, wie du heißt

– nicht nur ironisch die Häuslichkeit des Abendbrots, sondern durchaus emphatisch auch das Zweisein entgegengehalten. In der Skepsis bleibt der Bezug auf die Quellen intakt, auch in jener finden diese sich mobilisiert: „Am Ende waren sie tot“ ist nicht nur ein Rückblick auf Überwundenes, es ist die Erinnerung an das noch in der Gegenwart wirkende Wieder-und-Wieder eines „Am Ende werden sie sterben“.

⁹ So Yorke im Interview zum Album *OK Computer* (Radiohead, UK 1997), auf dem der Song erschien: „I saw the Zeffirelli version when I was 13 and cried my eyes out, because I couldn't understand why, the morning after they shagged, they didn't just run away. It's a song written for two people who should run away before all the bad stuff starts.“ (Caitlin Moran: „I was feeling incredible hysteria and panic ...“ In: *Select July* [1997], S. 92.)

¹⁰ Vgl. zu einigen dieser (und weiteren) Verzweigungen Buhler: *Reviving Juliet*, *Repackaging Romeo*, S. 252, 256.

¹¹ Vgl. *Von Spatzen und Tauben, Dächern und Händen* (Kettcar, DE 2005).

¹² Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 98, II/6/37.

Gleichwohl geht es hier nicht um die Rekonstruktion von Referenzen, die sich durch einen Quelltext autorisiert finden. Nicht nur nämlich ist in diesem Feld der Bezüge und Bezugnahmen keineswegs eindeutig, welche Texte als Quellen welcher Art und welchen Grades anzusehen sind: Sicher ist William Shakespeares Stück eine der ausgezeichneten, vielleicht einfach die primäre Quelle; doch wie verhält es sich zu den anderen Fassungen, die selbst zu Ausgangspunkten neuer Verzweigungen wurden und werden, in denen es also primär nachlebt, weiterlebt?; oder auch zu seinem eigenen wahrscheinlichen Quelltext¹³? Auch ist keineswegs ausgemacht, dass der Begriff der Quelle ein schon einheitliches Verhältnis anspricht oder überhaupt abdeckt, was an Verhältnissen alles angesprochen ist, ist auch nur einmal „Romeo und Julia“ gesagt. Wohl nicht zufällig mit Blick auf Shakespeare hat Stanley Cavell denn auch eine weitere Metapher oder Kategorie vorgeschlagen (und so: die Möglichkeit weiterer impliziert), „not a source but a sea, from which various items – treasures, corpses, shells, weeds, more or less at will – were lifted and heaped on the shore of big entertainment“¹⁴. In all dem deutet sich bereits eine (Reflexivität als) ursprüngliche Pluralität und unumgängliche Relationalität von Darstellungen an, deren Effekte eher solche der Unvorhersehbarkeit der Bearbeitung sind, nicht der hinreichenden Begründung des Späteren durch das Frühere, die jenes einfach auf diesem ‚basieren‘ lässt.¹⁵ Darauf ist zurückzukommen. Zumindest sei aber festgehalten, dass davon noch die Gründe einer jeden Auswahl von Analysegegenständen betroffen sind – nicht zuletzt, weil davon betroffen ist, welcher Art solche Gründe nur sein können. Auch und besonders die Berufung auf prägnante oder exemplarische Fälle wirft schon die Frage nach der Pluralität und Relationalität von Darstellungen auf.

Die Fragen aber, die zunächst aufgeworfen sein sollen, betreffen die (Bestimmbarkeit der) Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen. Diese Problemstellung schwingt auch in Julia Kristevas Auseinandersetzung mit Shakespeares Stück mit, zu deren Beginn sie lakonisch festhält:

Und alle jungen Leute der ganzen Welt, gleich welcher Rasse, welcher Religion und welchen sozialen Standes, identifizieren sich mit den Jugendlichen aus Verona, die die Liebe für den Tod gehalten haben. [...] Die Geschichte des berühmten Paares ist im Grunde eine Geschichte des unmöglichen Paares: Sie lieben sich weniger lang, als sie sich auf das Sterben vorbereiten.¹⁶

13 Arthur Brooke: *The Tragicall Historie of Romeus and Iuliet*. London 1562.

14 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London 1981, S. 25.

15 Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, 24–25. Vgl. auch Michael Ufer: Problematische Perspektiven. SPRING BREAKERS, die Visualität des Spring Break & die Relationalität der Bilder. In: Thomas Morsch (Hg.): *Der mobile Blick. Film, touristische Wahrnehmung und neue Screen-Technologien*. Wiesbaden 2022, S. 251–269, hier besonders: S. 266–268.

16 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 202.

Was aber hieße es, wenn sich in immer neuen Darstellungen – unbeeindruckt von aller ausgedehnten Reflexivität und ungeachtet aller medialen Differenzen, die diese versammelt – doch nur, immer wieder, der gemeinsame Liebestod als identisches Identifikationsmuster durchhielte? Wenn alle Bezugnahmen in allen Mitteln und Zwecken der Darstellung bloß sekundär wären gegenüber den originären ‚Jugendlichen aus Verona‘, gar bloße Funktion dieser Sterbenden, in der sich ihre Langlebigkeit lediglich bestätigt? Perpetuiert fände sich dann in so und so vielen Darstellungen ein und dasselbe Modell der Liebe: am und als Grund jeder Bearbeitung – eben ‚im Grunde‘ – ebendie Geschichte, die von vornherein vorhanden ist und für alles Weitere zur Verfügung steht, für alle gleichermaßen Bezugspunkt.¹⁷ Der Name freilich dieser Logik ist: Repräsentation. Und in der Tat scheint sich mit ihr, in der Formel der Identifikation, eine Antwort hinsichtlich des Fraglichen, der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen, anzudeuten.

Etwaigen Zweifel an der Praktikabilität des Modells ‚des unmöglichen Paares‘ – nicht erst Kettcar sind hier skeptisch, bereits Georg Simmel merkt an, dass die Tragik von Romeo und Julia schon „mit dem *Maß* ihrer Liebe gegeben“ sei, die so kaum auf Verwirklichung hoffen könne: „für diese Dimension ihrer hat die empirische Welt keinen Platz“¹⁸ –, solchen Zweifeln also mag, je nach Subtilität der Argumentation, noch mit Begriffen des Eskapismus oder der Regression begegnet werden. Die wesentliche Beschränkung der Logik der Repräsentation liegt woanders: Ist mit ihr doch zunächst nur der wieder und wieder vorkommenden Liebesdarstellung zu begegnen; umso erklärungsbedürftiger erscheint die Unzahl der Darstellungen der Liebe, das Wieder-und-Wieder selbst; worauf etwa Perpetuierung als Antwort in Anschlag zu bringen die Frage nur verschiebt, nicht beantwortet. Wo immer die ‚Vorstellung‘ herrscht (und sie bestimmt in der Tat weiterhin die Forschung zu den Darstellungen der Liebe), „daß die Romane, Dramen und Bilder in ihren Sujets und Erzählungen, ihren Figuren- und Handlungskonstellationen Identitätsmuster darstellten und transportierten“, wird, mit Hermann Kappelhoff gesprochen, „das Fortwirken dieser Muster als triviale Stereotypen“¹⁹ früher oder später in den Blick geraten müssen. In der Fixierung aber auf solche Muster, etwa

17 Vgl. auch Robert J. Sternberg: *Love Is a Story. A New Theory of Relationships*. Oxford / New York 1998, S. 5: „Stories about love have existed throughout the ages, and the basic themes and plots of these stories have changed little. What has changed, however, is how these stories play out in day-to-day living, as well as the popularity of some stories compared with others.“ Was aber ist ein Thema – welche Erklärungskraft knüpft sich an ein solches – vor allen Vollzügen, aller Popularität?

18 Georg Simmel: Über die Liebe (Fragment). In: ders.: *Gesamtausgabe* 20. *Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes. Schulpädagogik*. Frankfurt am Main 2004, S. 116–175, hier: S. 134.

19 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 247.

als Modelle der Liebe, kann das Fortwirken eben gar nicht anders als in Gestalt ‚trivialer Stereotype‘ in den Blick geraten – und also nie verstanden werden. Es bleibt in solcher Fixierung selbst fixiert auf das Identitätsprinzip, auf Ein-und-Dasselbe, und vermag nur als weiter erklärungsbedürftige Redundanz zu erscheinen, als wiederholte, als *Re*-Repräsentation von Modellen.

Höchstens ließe sich die Frage nach dem Fortwirken dann noch als eine „nach der enormen historischen Elastizität narrativer Muster und symbolischer Topoi“²⁰ stellen – was wiederum nur eine Verlagerung der Frage, dieses Mal in die Muster oder Modelle selbst wäre. Dass Romeo und Julia in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts emblematisch für Jugend werden konnten,²¹ verdankte sich dann einer entsprechenden Offenheit der Figurenkonstellation – und tatsächlich beschwört ja auch Shakespeares Julia schon das „warm youthful blood“ gegenüber den „old folks“²². Doch würde das nicht bedeuten, dass das Modell so diffus ist, dass es noch auf etwas zu passen vermag, wovon zu sprechen erst dreihundertfünfzig Jahre später Sinn ergeben sollte?; oder aber hieße es, dass die Jugendkultur des zwanzigsten Jahrhunderts doch nicht sonderlich spezifisch, sprich neu war?; wozu bedürfte es, in beiden Fällen, überhaupt jenes Modells?²³

Im Hintergrund dieser Fragen drängt sich, schließlich, noch eine weitere Schwierigkeit auf. In der Annahme einer Identifikation mit Modellen findet sich noch die Liebe reduziert, verteilt auf ein repräsentiertes abstraktes Konzept und die konkrete Praxis und Erfahrung, die sich durch Ersteres in der einen oder anderen Form geprägt oder organisiert sieht. Noch die Liebe selbst also wird so erklärt – anders gerade als ihre Konstitution durch Kristeva, aber auch durch Roland Barthes und Niklas Luhmann – als ein repräsentationales Verhältnis. Das ist durchaus bezeichnend für die Logik der Repräsentation, ja, es ist Teil dessen, was sie als ganz eigene Logik auszeichnet, als Logik nämlich, die sich, für sich bestehend, alle denkbaren Bereiche, alle Bereiche des Denkens zu unterwerfen vermag: sodass sie sich, einmal in Anschlag gebracht, auch über die Darstellung hinaus und in die Liebe selbst hinein fortsetzt (oder vice versa).

Es ist, kurz, nach ganz anderen Arten der Erklärung und, zuvor noch, des Denkens und der Beschreibung zu fragen.²⁴ Denn was sich am Modell der Repräsentation von Modellen fraglos zeigt, ist, dass die bestimmbare Rolle und Relevanz

²⁰ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 233.

²¹ Vgl. Buhler: *Reviving Juliet*, *Repackaging Romeo*, S. 245.

²² Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 92, II/5/12, 16.

²³ Von der Schwierigkeit, dass sich das Modell Romeos und Julias schon in Shakespeares Text nicht ungebrochen proponiert findet, ganz zu schweigen. Vgl. zur dortigen „Dekonstruktion des Mythos der ‚wahren Liebe‘“ Oliver Lubrich: *Shakespeares Selbstdonstruktion*. Würzburg 2001, S. 59–97.

²⁴ Vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 247.

von Darstellungen an der zugrunde gelegten Konzeption von Darstellung hängt. Wenn Kristeva auf die Sonnenmetapher der Balkonszene aus *Romeo and Juliet* zu sprechen kommt, deutet sich eine solche radikal andere Konzeption an:

Dieses sonnenhafte Sein, dieses Blenden der Liebe liegt jenseits von Zeit und Raum [...]. Die Zeit der Liebe wäre mithin der Augenblick [...], und die Ehe als Kontinuität bildet den Gegensatz zu ihr. Der Rhythmus der Begegnungen, des dramatischen Geschehens, ist nicht nur die Konsequenz dieser Unvereinbarkeit zwischen dem Liebesaugenblick und der zeitlichen Aufeinanderfolge: Er bringt auch zum Ausdruck, wie die demiurgische Leidenschaft für die Subjekte tatsächlich, also im Grunde magisch, die Zeitfolge verändert. An diesem Punkt ihrer Bahn und ihrer Sonnenmacht gewiß, sucht sich die Liebe die Kehrseite der Sonnenmetapher als Blickfang: die Nachtmetapher. Als Idealisierung ist die Liebe sonnenhaft. Zur Zeit verurteilt, in den Augenblick eingezwängt, aber auch voll meisterhaften Vertrauens in ihre Macht, flüchtet sie sich ins Blinde, ins Dunkle.²⁵

Hier ist die Metapher der Liebe nicht mehr gedacht als eines ihrer Modelle, das repräsentiert wird. Vielmehr erscheint sie als eingelassen in die – und als wirksam allein in den – komplexen zeitlichen Strukturen des Stücks: zwischen ‚Augenblick‘ und ‚Kontinuität‘, zwischen dem ‚Jenseits von Zeit und Raum‘ und der ‚zeitlichen Aufeinanderfolge‘. Es ist dies aber bereits das konkrete, das heißt für ein genießendes Publikum inszenierte und aufgeführte (oder zumindest, unter weniger günstigen Bedingungen, das darauf hin gelesene) Stück: nirgends anders finden sich ‚der Rhythmus der Begegnungen‘ und ‚das dramatische Geschehen‘ – und nirgends anders finden sie zur ‚Veränderung der Zeitfolge‘. Das aber heißt nichts anderes, als dass die Darstellung in ihrem spezifischen Medium mit seinen spezifischen Mitteln und Zwecken, im Zuge ihres spezifischen Sicht- und Hörbarwerdens und spezifischen Gesehen- und Gehörtwerdens eine nicht weniger spezifische Zeitlichkeit entfaltet: dass eine (oder zumindest Teil einer) Zeitform zur Darstellung kommt, durch die erst die Sonnenmetapher aufzutauchen vermag, und zwar schon in ihrem Bezug zur entstehenden Intimität zwischen Romeo und Julia, zu ihrer „gegenseitigen Blendung“²⁶ (oder auch: zum Ausschluss aller anderen Perspektiven); eine Zeitform, durch die hindurch beide (Metapher und Blendung, aber auch Romeo und Julia) allein zu greifen sind; auf welche Art und Weise im Übrigen auch die sanfte Steigerung (hin zur Verabschiedung des Vorbildes) in „Balu“ oder die Wechsel im Tonfall (als Wechsel der Sprechpositionen) in Knopflers Gesang zu verorten wären ...

In diesem Sinne können insbesondere auch die bewegungsbildlichen Darstellungen der Liebe als die Entfaltungen jener Zeitformen in den Blick geraten, in die die Herstellung von Intimität durch Liebe sich je gesetzt findet, in denen der

²⁵ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 205.

²⁶ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 205.

bestimmende Bezug aufeinander der Formationen herstellender Liebe und der Aspekte hergestellter Intimität konkret wird. Die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes betreffen insofern nicht einfach, in einem repräsentationalen Sinne, die eine oder die andere Seite, nicht einfach Liebe oder Intimität, deren Verhältnis sich dann selbst als repräsentational aufdrängt, sondern, in ihren Zeitformen, den differenziellen Zusammenhang beider in der Herstellung, als Herstellungszusammenhang. So aber tritt an die Stelle der Logik der Repräsentation, also „der Vermittlung sozialer oder moralischer Vorstellungen“²⁷, die Konzeption von den Liebesdarstellungen als Vermittlerinnen jenes Prozesses, der die relationalisierte, differenzielle Liebe auszeichnet. Womit auch der Begriff der Reflexivität solcher Darstellungen sich radikal wandelt: Reflexivität ist dann nicht mehr als Eroberung von Metaebenen (durch Autorenfilme) oder als Perpetuierung im Sekundären (in der Popkultur) zu fassen, bestimmt allein in Abhängigkeit von identischen Modellen. Stattdessen erscheint sie als Prinzip der Metastasis und Metamorphose, lässt Wucherungen, Streuungen, Dezentrierungen aus sich folgen, um in Abhängigkeit von sich verändernden Bedingungen der Herstellung eine anhaltende Rolle und Relevanz von Darstellungen zuallererst zu ermöglichen, die Vermittlung des Prozesses des Herstellens aufrechtzuerhalten.

In diesem Kapitel sei zu Beginn, da all dies letztlich doch Fragen konkreter – an konkrete – Darstellungen sein müssen, den Balkonszenen aus *WEST SIDE STORY*, *ROMEO AND JULIET* und *WILLIAM SHAKESPEARE’S ROMEO + JULIET* eine filmanalytische Betrachtung gewidmet. So soll auch der Fluchtpunkt, die Ablösung der Logik der Repräsentation von Modellen durch die Logik der Darstellung von Zeitformen, schon Kontur gewinnen, bevor im Anschluss das repräsentationale Denken und seine Beschränkung(en) in dem Maße kritisch befragt werden, wie sie den Stand der Forschung zum Thema bestimmen. Jene andere Logik ist sodann aus dieser Kritik zu erschließen – wenn auch nur in Ansätzen. Denn nicht nur ist ein Verständnis der Darstellungen der Liebe in bloßer Begriffsarbeit kaum zu erreichen. Auch erweist sich die Frage der Bedeutung medialer Differenz, die nicht zuletzt durch die Medienindifferenz der Logik der Repräsentation aufgeworfen ist, als eigener Problemkomplex (dem mit der Frage nach den Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes denn auch ein eigener Teil zu widmen ist). Was hier aber an Ansätzen zu entwickeln ist, soll schließlich in einer Filmanalyse zum Tragen kommen und dabei weiterentwickelt werden. An *LA VIE D’ADÈLE (CHAPITRES 1 ET 2)* (Abdellatif Kechiche, FR / BE / ES 2013) und, in einem Seitenblick, an *BLUE VALENTINE* (Derek Cianfrance, US 2010) wird eine Form der Divergenz der Zeit (oder auch: Zeiten) zu

27 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 234.

betrachten sein, die um die Frage kreist, was es heißt, Körper zu sein im Verhältnis zum Entstehen, aber auch zum Verlust von Intimität.

3.1 Drei Balkonszenen

Im Übergang zu den Feuertreppen im Hinterhof einer New Yorker Häuserschlucht (WEST SIDE STORY) und weiter zu dem ausladenden Altan über einem wild bewachsenen Garten (ROMEO AND JULIET) bis hin zu einer von Balkonen überragten Terrasse, deren Fläche zu einem Gutteil durch einen Swimmingpool bedeckt ist (WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET), wandelt sich auch die Sonnen-(und Nacht-)Metapher, also der Auftritt der Geliebten und, mit diesem, das In-Erscheinung-Treten des liebenden Subjekts, das heißt seiner eigenen Innerlichkeit. In jeder der drei Szenen lässt sich zwar noch das Shakespeare'sche Hin und Her wiedererkennen – des asymmetrischen Wahrnehmens und Wahrgenommenwerdens, der Impulsivität und Abwägung, der gegenseitigen Versicherungen der Liebe, vor allem auch des Verabschiedens, das im Text des Stücks etwas mehr als ein Drittel der Szene einnimmt, bis es gipfelt in Julias treffendem

Good night, good night! Parting is such sweet sorrow
That I shall say good night till it be morrow.²⁸

Doch modulieren die unterschiedlichen Inszenierungen – die unterschiedlicher in der Tat nicht sein könnten – die Zeitform der Balkonszene in nicht unerheblichem Maße, bringen sehr eigene Modulationen dieser zur Darstellung (sprich: werden zu eigenen Vermittlerinnen des Prozesses der Herstellung von Intimität durch Liebe, konkretisieren eigens den Bezug zwischen herstellender Liebe und hergestellter Intimität).

Wenn der ‚West Side‘-Romeo Tony sich auf die Suche nach seiner Julia (Maria) begibt, etablieren bereits die ersten beiden Einstellungen (die in diesem Sinne mit gutem Recht *establishing shots* genannt werden mögen) die inszenatorische Achse, entlang derer die Szene und ihr Konflikt sich entfalten werden. In der ersten Totale betritt Tony, winzig in der Tiefe des Bildes nach Maria rufend, die Schlucht zwischen den links und rechts aufragenden Häusern; der Hof (oder die Gasse) zwischen diesen liegt als schmaler Streifen in der Bildmitte in nächtlichem Dämmerlicht, die Häuser selbst verschwinden in den äußeren Bilddritteln in der Dunkelheit. Die nächste Einstellung, eine Halbnahe, greift Tonys suchende Bewegung auf und setzt sie fort – er legt seinen Kopf in den Nacken, folgt mit seinem Blick

²⁸ Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 72, II/2/184–185.

den Feuertreppen der Häuser zu seiner Rechten nach oben, die Kamera schwenkt anschließend in ebendiese Richtung, fährt die metallene Struktur ab, bis hin zu einer kleinen Plattform, die bis auf eine Sitzbank leer ist.

Diese Vertikalität durchdringt alles Folgende, alle folgende Annäherung. Sie bestimmt bereits die Frage, ob Maria, einmal auf die Plattform getreten, zu Tony hinab- oder er zu ihr hinaufsteigt, sowie die Antwort, die in Tonys Erklimmen der Treppen hoch zu Maria in einer neuerlichen Totale besteht. Ebenso wirkt sie im Wechsel der Stellungen der Körper zueinander, wenn Maria, schräg von oben zu sehen, sich auf der Bank niederlässt, während Tony, im Gegenschuss schräg von unten, erhöht auf dem Geländer der Plattform sitzt. Und dann gibt sich diese dynamische senkrechte Achse noch als bloßer Vorlauf des Einnehmens der gleichen Ebene zu erkennen – wenn schließlich die Liebenden die Vertikale als solche annektieren, nicht mehr als Richtung im Raum, sondern als Ort ihrer Zweisamkeit: Sobald das angestimmte Duett „Tonight“ zum ersten Refrain sich aufschwingt, setzt Tony sich zu Maria und eine Nahaufnahme der beiden sich anschauenden Liebenden im Profil wird zur dominierenden Einstellung; für den zweiten Refrain erheben sie sich, sich aneinanderklammernd, und bilden in einer Halbtotale selbst einen zentralen Streifen in der Bildmitte, während die Umgebung zu ihrer Rechten und Linken zu verschwimmen und leuchten beginnt, die aufrechte Silhouette des Paares im Sinne des gesungenen

Tonight, tonight
The world is full of light

einfassend, das zuvor zusammen vorgetragene „All the world is only you and me“ affirmierend. (Weder das Einfinden auf einer Ebene noch das gemeinsame Einnehmen der Vertikalen ist übrigens gleichbedeutend mit einem Treffen auf Augenhöhe: der Größenunterschied bleibt akzentuiert, Tony überragt Maria um einen Kopf – dies aber wird Teil der gemeinsamen Silhouette und ist nicht [mehr] Ausdruck unvollständiger Annäherung.)

Im Rahmen dieser (Dynamik der) Vertikalität ist auch und insbesondere der Auftritt Marias zu verorten. Da *WEST SIDE STORY*, anders als die Filme Zeffirellis und Luhrmanns, seinen Figuren keine Shakespeare-Zeilen in den Mund legt, muss es nicht verwundern, dass sich hier kein „What light through yonder window breaks?“ und kein „Maria is the sun!“ findet.²⁹ Das aber bedeutet nicht, dass es keine Sonnenmetapher gibt. In der dritten Einstellung der Szene – Tony hat sich von den Feuertreppen abgewendet und rennt, nun von hinten und aus leicht erhöhter Position zu sehen, tiefer in die Gasse zwischen den Häusern – ertönt plötzlich ein „Shhh ...“

²⁹ Vgl. Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 60, II/2/2–3.

als Antwort auf die „Maria“-Rufe. Tony stoppt seinen Lauf in einer schwungvollen Drehung; sein nicht mehr suchender, sondern erkennender Blick kehrt die Richtung der Bewegung vollends um; und verlängert sich in die rechte obere Bildecke und darüber hinaus: die Achse, auf der, in der anschließenden Einstellung, Maria zu sehen ist. Im Schein dessen, was später sich als ihr beleuchtetes (hier aber gerade noch nicht sichtbares!) Fenster herausstellen wird, steht sie als das Zentrum des Bildes auf der zuvor leeren Plattform, das warme Licht, in das sie in der nächtlichen Umgebung getaucht ist, wiederholt sich als angeschnittener Kegel rechts hinter ihr auf einer Hauswand. Ganz so, als strahle sie selbst das Licht aus, eine aufgegangene Sonne mitten in und in der Mitte der Nacht. In immer steiler aufsichtigen Einstellungen nähert sich Tony der Plattform, blickt hinauf; in entsprechend steil untersichtigen Einstellungen heißt Maria ihn leise sein, hoch über ihm ...

Dieser Romeo sieht seine Sonne Julia nicht aufgehen, bevor sie ihn sehen kann, ist nicht von ihrem Auftritt, dem Heraustreten auf den Balkon, gebannt. Sie ist stattdessen bereits da, hat die Nacht bereits erhellt – und ist bereits, wo die Szene beide hinführen, wo sie sie zusammenführen wird, in einer letzten Erleuchtung der Nacht und Ausschaltung der Welt. Diese Julia, diese Sonne: nicht das Blendende und Nur-Gesehene, sondern das, was hoch oben den Endpunkt markiert, zu dem der Vertikalität gefolgt werden muss, und was so dem Liebenden den Weg zu jenem Ort weist, an dem alle anderen Perspektiven ausgeschlossen werden können.

Anders als es die architektonischen Vorgaben des Balkons vielleicht vermuten lassen, ist die Vertikalität aber keineswegs selbstverständliche Dominante von Inszenierungen der Balkonszene; für *ROMEO AND JULIET* spielt sie keine ähnlich entscheidende Rolle. Ebenso wenig leitet sich aus der ausgiebigen Verwendung von Shakespeares Text selbstverständlich ab, dass Julia tatsächlich als Sonne angesprochen wird; Zeffirellis Film lässt die Verse drei bis neun aus:

It is the East, and Juliet is the sun!
 Arise, fair sun, and kill the envious moon,
 Who is already sick and pale with grief
 That thou her maid art far more fair than she.
 Be not her maid, since she is envious.
 Her vestal livery is but sick and green,
 And none but fools do wear it. Cast it off.³⁰

Stattdessen lässt der Film das „It is my lady. O, it is my love!“ als Antwort auf das „But soft! What light through yonder window breaks?“ folgen. Das jedoch ist, wie schon im Falle von *WEST SIDE STORY*, keine bloße Streichung der Sonnenmetapher, sondern Teil ihrer Wandlung. Und diese (die Metapher, ihre Wandlung) wiederum

30 Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 60, II/2/3–9.

sind, wie in *WEST SIDE STORY*, nur als Teil des spezifischen inszenatorischen Einsatzes der Szene greifbar – der hier nicht der Einsatz der Vertikalität, sondern der eines Bildfelds ist, das zum Ort des Intervalls zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, das heißt eines Sichtbarwerdens wird.

So folgt etwa auf ihren Auftritt Julias initiales Nicht-Erkennen Romeos, sobald dieser sich aus der Deckung, die ihm der unübersichtliche Bewuchs des Gartens geboten hat, hervorwagt und die Geliebte auf ihren Monolog über seinen Namen hin anspricht. Hier spannt sich das Intervall zwischen dem Schuss Romeos im Garten und dem Gegenschuss Julias auf dem Altan auf – als zwei Wahrnehmungsszenarien, die in größter Annäherung der Kamera an die verbindende Blickachse umrissen werden: zwischen ihm, der seine Geliebte im schmachtenden Blicken nach oben bereits erkannt hat, und ihr, deren nervöse Blicke nach unten zunächst nur eine fremde Gestalt wahrnehmen, bevor sie wenig später Romeo anhand seiner Stimme erkennt. Daraufhin scheint auch sie ihn sehen zu können, und zwar aus keiner anderen Entfernung als derjenigen, aus der sie es zuvor im Gegensatz zu ihm nicht konnte; nun jedenfalls richtet sich ihr Blick im Ausdruck freudiger Erregung gezielt auf Romeo. In der Tat sind die beiden in ihren jeweiligen (halbnahe) Einstellungen nicht erst ab diesem Punkt gleich gut zu sehen – schon zuvor finden sich die gleichen Einstellungen. Die beiden sind einfach nur, dessen ungeachtet, nicht jederzeit gleich gut sichtbar – füreinander. Das zeugt weder von inszenatorischer Inkonsistenz, noch spricht daraus bloß die Verpflichtung gegenüber Shakespeares Text, der das Verkennen vorsieht (auch diese Stelle hätte ausgelassen werden können, wie es zum Beispiel in Luhrmanns Film auch geschieht):

What man art thou that, thus bescreened in night,
So stumblest on my counsel?³¹

Vielmehr ist hier noch Julias Auftritt fortgeführt und variiert, samt dem konkreten Verhältnis zu Romeo, das sich aus diesem Auftritt ergibt – eine Fortführung und Variation des Intervalls zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit.

Der Auftritt selbst meint nämlich die Dauer zwischen der Frage nach dem Licht, das durch das Fenster bricht, und der Antwort, dass es die Geliebte ist, er meint also das Sichtbarwerden gerade anstelle der Zeilen der Sonnenmetapher. Dabei hat noch die Frage ihren Vorlauf – ist vorgezeichnet, fast vorweggenommen, bevor Romeo sie ausspricht – als Frage des Bildfelds und seiner Un-/Sichtbarkeiten: In einer Totale, die bis an ihre Ränder mit den Blättern der Gartenpflanzen gefüllt ist (im Licht der Nacht sind sie schwarze Umrisse und grünes Schimmern), wird Romeos Blick, in dem botanischen Wimmelbild nur vermittelt seiner Körperhal-

³¹ Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 62, II/2/52–53.

tung erkennbar, von etwas gebannt. Nach einem Schnitt zeigt eine weitere weite Einstellung eine Ansicht wilden Bewuchses, hinter dem nun aber nicht nur steinerne Mauern zu erahnen sind, sondern durch den hindurch, dank einer kleinen Lücke in einer Baumkrone, zudem ein heller Lichtschimmer sichtbar wird. In der wiederholten Totale stellt der gebannte Romeo schließlich seine Frage: „What light through yonder window breaks?“

Die in den und im Wechsel der Einstellungen bereits antizipierte Frage stellt sich in der Folge selbst noch als Antizipation heraus, die sich schon in das komplex strukturierte Andauern des Sichtbarwerdens eingefügt hat. Eine nähere Einstellung zeigt die Lücke in der Baumkrone und gibt den hellen Schimmer als kalten Widerschein des nächtlichen Lichts an einer Steinsäule zu erkennen, auf deren andere Seite in genau diesem Moment ein weiterer, deutlich wärmerer Lichtschein fällt, der die Säule sofort zur Leinwand für die flüchtige Bewegung eines Schattens werden lässt. In einer Nahen setzt sich Romeo seitlich in Bewegung, die Kamera folgt ihm nach links, bleibt frontal auf ihn gerichtet, während ihn immer wieder Äste verdecken. Im Gegenschuss, einer Totale, die gleiche Dynamik der Kamera, außerdem die korrespondierende Richtung – in einer Bewegung nach rechts ist die angestrahlte Säule zunächst von Bäumen verdeckt, um dann langsam in einer größeren Lichtung wieder zum Vorschein zu kommen, sich hinter einer Baumkrone hervor wieder ins Bild zu schieben. Noch einmal Romeo in seiner Bewegung nach links. Und wieder die bewegte Totale, die jetzt langsam, wie zuvor schon die Säule, Julia hinter dem Schwarzgrün hervortreten lässt und, sobald diese in die Mitte des Bildes gerückt ist, zu einem Halt kommt. Romeos Hände teilen die Äste eines Busches und sein Kopf schiebt sich nach vorn in Position für eine Großaufnahme, in der sich in seinen Pupillen ein helles Licht spiegelt. Nun wieder Julia, in einer Halbtotale im warmen Licht, neben der Säule gestützt auf die Brüstung des Altans, von hinten aus einem Zimmer heraus angestrahlt, den Kopf träumerisch in ihre Hand gelegt. Und Romeo in Großaufnahme, ein sanftes Stöhnen von sich gebend: „O, it is my love!“

Auf den abstrahierbaren Handlungsraum des Gartens bezogen ist Julias Sichtbarwerden ein relatives, relativ nämlich zu den Standpunkten der Körper zueinander und zu dem Bewuchs des Gartens.³² Bezogen auf die konkrete Inszenierung der Bilder aber ist es, wie auch das folgende Nicht-Erkennen, eine Frage des Intervalls

32 Vgl. Hermann Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Margrit Bischof / Claudia Feest / Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*. Hamburg 2006, S. 205–219 – „Bewegung bezeichnet hier die Verlagerung der Stellungen sich bewogender Subjekte und beweglicher Objekte in einem gegebenen Raum“ (S. 206); der Handlungsraum ist insofern „das Koordinatenkreuz, mit dem wir uns die bewegten Bilder als Aktionen im Raum übersetzen“ (S. 208).

zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit als spezifische Dauer. Diese Dauer, Julias Auftritt, besteht in diesem Sinne nicht in einer einfachen kontinuierlichen Bewegung von unsichtbar zu sichtbar. Stattdessen wird das Bildfeld vermittleis Mise en Scène und Montage in eine Spannung von Vorwegnahmen und Verzögerungen versetzt, in der das eine in jedem Moment zugleich das andere ist, in der die Zeit des Vorweg das Folgende immer schon auf später verschiebt (Romeos Blick—die Lücke in der Baumkrone—Romeos Frage—der neue, warme Lichtschein—der Schatten—das Inbewegungsetzen—das neuerliche Auftauchen der Säule—Julias Auftauchen—das Licht in Romeos Pupillen—Julia im warmen Licht—Romeos Antwort ...). Im Rahmen dieses eigentümlichen Sichtbarwerdens ist jedes konkrete Sichtbare nur vorläufig das Sichtbare, da notwendigerweise bereits bezogen auf ein noch Unsichtbares. Das ist es, was im anschließenden Verkennen fortgeführt und variiert wird. Und ist es nicht auch schon Andeutung, ja, wiederum Antizipation der folgenden Dynamik des Hin und Her der Annäherungen zwischen den beiden in den zahlreichen gemeinsamen Einstellungen, die die strenge Schuss-Gegenschuss-Montage ablösen? – Jedenfalls positioniert es den Liebenden im Verhältnis zu einer Sonne, die bereits scheint, bevor sie selbst erscheint, deren erste Strahlen bereits zu sehen sind, bevor sie selbst sichtbar wird; fasst ihn als Liebenden weniger durch die Sonne selbst in einem finalen Stand denn durch ihre unausweichliche Bahn als ihren unvermeidlichen Bann.

In WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET schließlich darf Romeo es endlich aussprechen: „It is the East, and Juliet is the sun!“ Freilich nicht, ohne dass dies ironisch gebrochen wird: Nachdem er in bester *slapstick*-Manier die Poolterrasse betreten hat – als löste er einen Bewegungsmelder aus, wird die bis dahin dunkle Umgebung mit einem Schlag in das helle Licht diverser Arten von Lampen getaucht, bei seinem Versuch, sich zu verstecken, fuchelt er wild mit einem Handtuch herum, das ihm in die Hände fällt, und stößt stolpernd lautstark Gegenstände um –, findet Romeo sich mit dem Rücken zu einer Wand wieder, flach an sie gepresst, wie um in ihrem Efeubewuchs zu verschwinden. Derart immobilisiert und im Nachgang der unökonomischen, unkontrollierten Bewegungen wirkt das folgende, knappe Wenden des Kopfs steil nach oben umso konzentrierter und gerichteter, einem ganz anderen Bewegungsregister angehörig. In einer aufsichtigen Einstellung, die seinen fokussierten Blick zeigt, spricht er das Licht an, das, wie die nächste Einstellung zeigt, durch die Vorhänge einer Balkontür fällt. Romeo klettert die Wand ein Stück weit nach oben und raunt fast gierig die Zeile über den Osten, Julia und die Sonne; während er die folgenden Zeilen spricht und noch ein Stück weiter gen Balkon klettert, zeigen Einstellungen wiederholt, wie die Vorhänge sanft in der Tür wiegen und durch sie das Licht, jedoch keine menschliche Gestalt zu sehen ist. Wie Romeo in der aufsichtigen Einstellung allerdings sein „Cast it off“ seufzt, mischt sich darunter ein Klackern – und in der Ansicht der Tür wird diese durch

Julias robuste Amme aufgerissen. Romeo weicht mit angewidertem Gesicht zurück, presst sich auf halber Höher wieder an die Wand: seine akzentuierte Zielstrebigkeit als Voreiligkeit ad absurdum geführt, die Sonnenmetapher in ihrer Fehladressierung als Verblendung markiert.

Diese ironische Brechung ist aber nicht schon die Antwort auf die Frage nach dem Wandel der Sonnenmetapher, sondern vielmehr selbst noch Mittel dieses Wandels. Zumindest bereitet sie Julias tatsächlichen Auftritt vor: Eine frontale Halbtotale, die Romeo noch beim Zurückschwingen aus seiner gen Balkon gestreckten Haltung zeigt und sein Schwingen mit einem leichten Schwenk mitvollzieht, lässt in der rechten unteren Ecke Aufzugtüren ins Bild treten, die sich unter einem Klingeln öffnen und den Blick auf den hell erleuchteten Innenraum des Aufzugs freigeben – aus dem Julia heraustritt. Über diese Abfolge der Geschehnisse hinaus betrifft die Vorbereitung aber vor allem eine Rekonfiguration des Raums, der zum Raum der Liebenden wird. So öffnet sich gerade durch den Bruch mit der Sonne und dem Balkon ein Raum jenseits der Idealisierung, sprich der Trennung, die jede Annäherung zu einer (vielleicht unmöglichen, zumindest aber) schon im Zeichen der letztlichen Unmöglichkeit stehenden Überwindung macht (die Sonne als letztlich Unerreichbares ...).

Teil dessen ist auch Romeos überrascht vorgetragenes Erkennen der Geliebten – dieses „It is my lady. O, it is my love!“ hat nichts gemein mit dem geschmachteten aus Zeffirellis Film –, während er noch Halt an der Wand sucht. Die Geliebte folgt nicht der Erwartbarkeit der Sonne, die ihren eigenen Ort hat („It is the East“), sondern erscheint, wo sie nicht erwartet wird, in einem Raum, der gemeinsam eingenommen wird: Bevor noch Julia Romeo bemerkt, finden sie sich in einer Einstellung wieder, er im Hintergrund an die Wand gepresst, sie im Vordergrund zum Pool schreitend. Wenig später schleicht er sich von hinten an sie an, in eine halbnah Einstellung von ihr hinein; beide stürzen, nachdem er sie angesprochen und sie einen erschreckten Schrei ausgestoßen hat, zusammen in den Pool, die Arme reflexhaft schon umeinander gelegt. Dort entspinnt sich ihr Gespräch über die gegenseitige Liebe zu einer gemeinsamen gleitenden Bewegung entlang der Wasseroberfläche, unterbrochen nur von leidenschaftlichen Küssen über – und unter – Wasser. Umgekehrt, für Julia, gibt es hier also auch keinen Raum des Verkennens, was noch die Trennung voraussetzte: Stattdessen ist Romeo einfach nur versteckt ... bis er es nicht mehr ist und (wie) Julia überrumpelnd erscheint, wo er (wie sie) nicht erwartet wird. (Das Wasser hat der Film bis zu diesem Punkt als Motiv bereits etabliert: Julias erster Auftritt beginnt mit einer Großaufnahme ihres Kopfs unter Wasser, während sie ein Bad nimmt. Eine ähnliche Einstellung Romeos, den Kopf in ein Waschbecken getaucht, eröffnet die Szene des ersten Aufeinandertreffens der beiden. Diese lässt die Blicke sich schließlich durch ein Aquarium hindurch treffen, das, eingelassen in eine Wand, zwei benachbarte Räume voneinander trennt – und

durch das die Kamera, nachdem sie sich zunächst abwechselnd auf Romeos und Julias Seite befunden hat, widerstandslos hindurchgleitet, die getrennten Räume verbindend ... Damit wäre der gemeinsam eingenommene Raum also auch als Funktion eines geteilten Elements der Vermittlung zu denken.)

Wenn sich Julia am Ende der Szene doch noch auf dem Balkon wiederfindet und Romeo zu ihr hochblickt, so schließt sich damit sicherlich der Kreis zur ironisierten Sonnenmetapher. Das aber nicht, indem die Trennung wieder eingesetzt wird. Zwei der letzten Einstellungen der Szene lassen auch diese Balkon-Konstellation noch als das Einnehmen eines gemeinsamen Raums erkennen; sie lassen, von einem erhöhten Standpunkt aus, die Terrasse samt der zu zwei Seiten sie begrenzenden Wände als das Innere eines Quaders erscheinen, in dem sich sowohl Romeo (am Boden) als auch Julia (auf dem Balkon) befinden; ein weiteres, beide umfassendes Becken, in das jenes, in dem beide kurz zuvor noch schwammen, nur wiederum eingelassen ist. Keine Trennung, die (im Einnehmen einer gemeinsamen Ebene, im Auftauchen in gemeinsamen Einstellungen) zu überwinden wäre: sondern Räume in Räumen in einer Welt, die bereits in Gänze die der Liebenden geworden ist – und durch diese, durch die Ablösung der Idealisierung hindurch, als solche immer weiter zu entdecken ist.

3.2 Zur Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen

Transparenz oder Autorität

Zur Liebe stehen ihre Darstellungen in einem Verhältnis mehr oder weniger großer Transparenz oder Autorität; sie lassen Rückschlüsse auf den Stand der Liebesdinge zu oder zeichnen sich durch ihr Rückwirken auf diesen aus; die Darstellungen liefern Informationen über die Realität der Liebe oder sind informativ für das reale Lieben: So oder so ähnlich ließe sich, ohne dabei größere Gewalt antun zu müssen, der Forschungsstand zum Thema, der Großteil der Vorschläge zur Bestimmung der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen zusammenfassen. Für die Frage, ob eher die Transparenz oder die Autorität der Liebesdarstellungen zu akzentuieren ist, scheint es dabei keinen wesentlichen Unterschied zu machen, ob das Interesse eher (zum Beispiel) ein soziologisches oder aber ein medienwissenschaftliches ist, ob eher die Darstellungen ausgehend von der Liebe in den Blick geraten oder die Liebe von den Darstellungen aus.³³

³³ Sofern überhaupt das eine oder das andere konsequent verfolgt wird. Von einer ausgewiesenen medientheoretischen Untersuchung, in der „von einem wechselseitigen Konstitutionsgefüge von

So wird ebenso (soziologisch) gefragt, „ob sich Spielfilme als empirisches Material in der Paarforschung nutzen lassen“³⁴ und „Aufschlüsse über das alltäglich verfügbare Handlungsrepertoire geben können“ – und beides ob der These, „dass Spielfilme als *Dokumente sozialer Wirklichkeit*“³⁵ aufzufassen seien, bejaht –, wie Darstellungen (medienwissenschaftlich) als „evidence of the existence and reach of the discourses of romance and intimacy“³⁶ verstanden werden. Es werden (soziologisch) „[d]ie Auswirkungen der Massenmedien auf die Liebe“ konstatiert, dass diese nämlich „ihre Liebesdrehbücher in die Herzen der Liebenden schreiben“³⁷, so gut wie Filme (medienwissenschaftlich) von vornherein als derart wirkmächtig konzipiert werden: „movies define and demonstrate socially sanctioned ways of falling in love“³⁸ und zudem „appropriate courtship behavior“³⁹. Freilich ist eine strenge Trennung beider Seiten ohnehin kaum möglich.⁴⁰ Wenn etwa, ausgehend von zu interpretierenden Botschaften von Filmen, danach gefragt wird, ob Liebesfilme eher getreue oder verzerrte Wiedergaben der Liebe liefern – um zu dem Schluss zu gelangen, dass „Filmemacher in den Menschen ganz falsche Vorstellungen über die Liebe erwecken (können)“⁴¹ –, liegt der Akzent dann eher auf Transparenz (die zumindest als Anspruch erhalten bleiben muss, wo der Gedanke der Verzerrung Sinn ergeben soll) oder auf Autorität (die den ‚Filmemachern‘ angesichts der realen

Medien und Liebe“ (Roman Giesen: *Zur Medialität von Liebe*. Würzburg 2014, S. 11) ausgegangen wird, dürften wohl Einsichten zu erwarten sein, wie auch Liebe und Film sich wechselseitig konstituieren; wie so oft werden Filme aber doch nur als Illustrationen herangezogen, hier des gesellschaftlichen Wissens um die Mediengründenheit von Liebe: „Filme machen [...] durch verschiedene Modi der Dramaturgie, Narratologie und Inszenierung nachvollziehbar, wie in Liebesituationen äußerst produktiv Medien eingesetzt werden.“ (Giesen: *Zur Medialität von Liebe*, S. 13.)

34 Karl Lenz: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag. In: Manfred Mai / Rainer Winter (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln 2006, S. 117–147, hier: S. 118.

35 Lenz: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag, S. 123.

36 David R. Shumway: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003, S. 5.

37 Christian Schuldt: *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt am Main 2004, S. 117.

38 Virginia Wright Wexman: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton (New Jersey) 1993, S. IX.

39 Wexman: *Creating the Couple*, S. 5.

40 Vgl. als Kapitulation vor diesem Umstand (nicht als Versuch seiner Erklärung) den Vorschlag über einen „Kreislauf zwischen Beobachtung und Beeinflussung“ – 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, hier: S. 400.

41 Eva Flicker: *Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromanzen aus Hollywood*. Wiesbaden 1998, S. 189. Vgl. auch S. 66, 76–78, 81.

Effekte der ‚falschen Vorstellungen‘ offensichtlich zuzugestehen ist)? Und wenn es stimmt, „dass wir unserem ersten ‚Ich liebe dich‘ nicht im sozialen, verbalen und emotionalen Alltag begegnen, sondern im Raum filmischer Imagination“ – und dass „Erfahrungen mit der Liebeserklärung“ so vor allem „Erfahrungen mit den geläufigen *Vorstellungen* über die Liebeserklärung“ sind –, wo genau verläuft dann die Grenze zwischen dem „Diskurs, der unser Verständnis von Liebe bestimmt“ und in den Film nur einfließt, und jener Liebeserklärung, die als ein „filmisches Stereotyp“⁴² als Vorbild dient?

Dass solche Beispiele aus der Forschung inzwischen vermehrt zu filmischen Darstellungen zu finden sind (und ihre Zusammenstellung sich an dieser Stelle, schon aufgrund der Ausrichtung des vorliegenden Buches, daran orientiert), sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie recht ungebrochen in einer Tradition stehen, die von anderen Gegenständen ausgeht. Ihre Annahmen teilen sie mit und entlehnen sie solchen Untersuchungen, die sich besonders mit dem Verhältnis von Literatur und Liebe beschäftigen. Prägend waren und sind hier noch immer (also auch noch: für die diversen Auseinandersetzungen mit filmischen Liebesdarstellungen) Luhmanns Betrachtungen zur Liebessemantik in *Liebe als Passion*, wobei vornehmlich an deren wissenssoziologische Ausrichtung angeschlossen wird. Tatsächlich scheint Luhmann in dieser Hinsicht nahezu unumgänglich geworden zu sein: Ob sie sich eher affirmativ oder kritisch, eher bloß reproduzierend,⁴³ theoretisch modifizierend und historisch supplementierend⁴⁴ oder auch sich wesentlich distanzierend⁴⁵ dazu verhalten – die wenigsten Studien in diesem Feld kommen an seiner (Vor-)Arbeit vorbei.⁴⁶

42 Philipp Brunner: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*. Marburg 2009, S. 14–15.

43 Vgl. Caroline Sommerfeld-Lethen: Der Code der Liebe. Gesellschaftsstruktur und Liebessemantik im Wandel der Zeit. In: Yvonne Niekrenz / Dirk Villanyi (Hg.): *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*. Wiesbaden 2008, S. 53–64; ebenso Schuldt: *Der Code des Herzens*.

44 Vgl. Julia Bobsin: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770–1800*. Tübingen 1994; Jutta Greis: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991; Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Basel / Tübingen 2004; Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003.

45 Vgl. Werner Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe‘ als Kulturmedium im 18. Jahrhundert. In: ders. / Jörn Glasenapp (Hg.): *Liebe als Kulturmedium*. München 2002, S. 23–56; Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997.

46 Vgl. zum Forschungserbe von *Liebe als Passion* auch Christian Kirchmeier: Niklas Luhmann (1927–1998), *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982). In: *KulturPoetik* 8/2 (2008), S. 267–274.

Es ist der wissenssoziologische Ansatz, an den die Vorstellungen einer Transparenz und Autorität von Liebesdarstellungen anzuschließen vermögen; und das durchaus in ihrem Zusammenhang. Insofern es Luhmann nämlich um „tiefgreifende Veränderungen des Ideenguts der Semantik“⁴⁷ geht und er diese (vornehmlich) an Romanen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts abliest, sind literarische Liebesdarstellungen offensichtlich als durchsichtig auf den (semantischen) Stand der Liebesdinge angenommen. Zugleich ist dieser nach Luhmann aber nicht unabhängig von der Wirkmächtigkeit der Darstellungen – könne doch das in ihnen vorfindliche „Ideengut, wenn es nur reich genug ist, tiefgreifende Veränderungen in den Sozialstrukturen vorbereiten, begleiten und hinreichend rasch plausibilisieren“⁴⁸ (wovon im Falle der Liebe insbesondere das soziale System der Intimbeziehung betroffen ist). Es kann, in anderen Worten, die Autorität der Darstellungen hinsichtlich des realen Lebens gerade als Kehrseite der Transparenz von Liebesdarstellungen hinsichtlich der Realität der Liebe erscheinen;⁴⁹ das Wissen über die Liebe in ihrer konkreten historischen Situation, das Darstellungen zu entnehmen ist, zeichnet sich in dieser Perspektive zugleich durch seine Anwendbarkeit in der Liebe aus.⁵⁰

Wissenssoziologie ist bei Luhmann aber nicht ohne die Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien zu haben. In der Forschung durchgearbeitet findet diese (und also jene) sich jedoch nur selten. Häufig taucht sie, wenn überhaupt, in größter und gleichsam apodiktischer Allgemeinheit auf, die das Verhältnis von Liebe und Darstellungen als selbstverständlich setzt (anstatt es als eigene und eigentliche Frage zu stellen). Dann kann es scheinen, als könnte der Kommunikationscode mit seinen Symbolen der Liebe in Darstellungen gesetzt werden, und aus ihnen zurückversetzt in das Liebesleben, ohne dabei je originärer Übersetzung zu bedürfen.⁵¹ Zweifelsohne hat Luhmann dem selbst Vorschub geleistet, indem er die Romanliteratur als recht unproblematischen (und recht unproblematisiert als) Ort der Liebessemantik auftauchen ließ. Zurecht hält Julia Bobsin fest, dass

47 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 9.

48 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 9.

49 Vgl. auch Greis: *Drama Liebe*, S. 13 (für dramatische Werke des achtzehnten Jahrhunderts): „Sie sind Medium und zugleich historisches Prisma der Evolution von *Liebe*. Die besonderen Funktionen literarischer Texte im gesellschaftlichen Verständigungsprozeß des 18. Jahrhunderts ermöglichen für die Rekonstruktion einen gezielten Zugriff auf kultursemantische Bewegungen.“

50 Wo immer in der Forschung die Rede von Wissen ist, wäre ebendies also – wenn nicht schon explizit gemacht – mitzudenken. Vgl. etwa Jens Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit. Was SCHLAFLOS IN SEATTLE davon weiß, was der Film von der Liebe weiß. In: *medien & zeit* 4 (2009), S. 31–38, hier: S. 33–34; sowie Giesen: *Zur Medialität von Liebe*, S. 12–13; Lenz: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag, S. 126; Schuldt: *Der Code des Herzens*, S. 114.

51 Vgl. Giesen: *Zur Medialität von Liebe*, S. 12–13; Schuldt: *Der Code des Herzens*, besonders S. 41, 64; Sommerfeld-Lethen: *Der Code der Liebe*, S. 56–63; Wexman: *Creating the Couple*, S. 7–8.

bei ihm „[d]as Verhältnis der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien zur Sprache“ (wie auch zu anderen Medien), vor allem aber zum „Status des Literarischen“ tendenziell ungeklärt geblieben ist – und somit auch „die Differenz zwischen sozialem Wissen, das sich in expositorischen Texten artikuliert, und ‚literarischem‘ Wissen“⁵².

Zum einen fordert nun das Ungeklärte dieses Verhältnisses bei Luhmann zu einem wesentlich anderen Umgang mit Liebesdarstellungen heraus: wie er etwa in der Analyse der Balkonszenen der drei *Romeo and Juliet*-Filme als Ziel konturiert wurde. Es geht dabei nicht einfach darum, den Darstellungen selbst gerechter zu werden (nach einem Maßstab, der dann noch auszuweisen wäre), sondern vielmehr darum, Antworten auf die Frage nach der eigenen Rolle, nach der Relevanz eigenen Rechts von Liebesdarstellungen möglich zu machen (wenn auch die Antworten vielleicht nicht schon zu liefern). Zum anderen deutet sich aber auch an, warum solche Antworten im Rahmen des Forschungsstandes versperrt bleiben müssen: Im Überspringen, oder doch zumindest Vernachlässigen, der Theorie der Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, das Intimität, also zwischenmenschliche Interpenetration codiert – das heißt im Überspringen des eigenen, des poetologischen Denkens der Liebe, als das sich diese Position zu erweisen vermag –, bleibt notwendig auch beschränkt, welche Verhältnisse zwischen Darstellungen und Liebe überhaupt denkbar werden. Es ist zwar nicht so, dass die Verhältnisse der Transparenz und Autorität überall bereits als letzte Erklärungen anstatt als selbst noch zu erklärende Effekte firmieren. Wie genau Transparenz und Autorität erklärt und welche Stellenwerte ihnen entsprechend zugestanden werden, erweist sich aber mal um mal als diktiert durch eine rigide Logik, in der schon einer Verkürzung unterliegt, als was und wie die Liebe zu denken ist. Dabei ist es letztlich zweitrangig, ob diese Logik, die Logik der Repräsentation, nun einer solchen Verkürzung erst, sich ihr anschmiegend, folgt oder ob sie nicht doch die Verkürzung, die Liebe sich rückwirkend unterwerfend, aus sich selbst folgen lässt. So oder so gilt es, diese Logik zu verstehen – um ihre Alternative, eine alternative Logik zu entwickeln (deren Möglichkeit erstere freilich verneint), aber auch, um die Dringlichkeit dieser Entwicklung zu verdeutlichen (was nämlich mit der anhaltenden Lebendigkeit der Logik der Repräsentation auf dem Spiel steht).

52 Bobsin: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe*, S. 20. Vgl. dazu auch Georg Jäger: *Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik: Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch „kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation“*. In: *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 9/1 (1990), S. 69–87, hier: S. 82; sowie Greis: *Drama Liebe*, S. 10–11.

Modelle der Liebe und des Liebens

In kaum einem anderen Forschungszusammenhang zu soziokulturellen Fragen wurde die Logik der Repräsentation so weit entwickelt, so umfassend ausgearbeitet – wohl weil für sie in kaum einem anderen gleich offensiv eine so zentrale Stellung proponiert wird – wie in den Cultural Studies.⁵³ Deren Einsatzpunkt ist bekanntermaßen die Reihung Kultur—Identität—Macht: Mit Analysen der Polysémie kultureller Objekte oder Texte sowie kreativer Alltagspraktiken in ihren Verhältnissen zu Fragen der Identitätspolitik und zur Möglichkeit der Transformation hegemonial gedachter Machtstrukturen entwickeln sie die ihnen eigene kritische Perspektive.⁵⁴ Dabei ist im sogenannten, entsprechend zu analysierenden „circuit of culture“ auch der Repräsentation ihr Ort zugewiesen. Sie erweist sich als unauflöslich eingewoben in komplexe Austauschprozesse zwischen „identity“ und „regulation“, „production“ und „consumption“⁵⁵. (Der *circuit of culture* taucht im Folgenden allein aus Sicht der Repräsentation auf, während mit der Vielfalt der Austauschprozesse auch eine der möglichen Perspektivierungen einhergeht – die gleichwohl nie ohne die Repräsentation auskommen.⁵⁶ Offensichtlich kann es hier also keine erschöpfende Auseinandersetzung mit den Cultural Studies geben; für den Fortgang der Argumentation sind diese eben insofern von Interesse, als in ihnen die Frage nach der Repräsentation ihre so prägnante wie exemplarische Bearbeitung gefunden hat.)

Für die Frage nach der Liebe und ihren Darstellungen hat insbesondere Eva Illouz diesen Ansatz mobilisiert.⁵⁷ So hält sie mit dem kritischen Anspruch der Cultural Studies fest, dass es zwar ein Gemeinplatz sei, „that the media shape our

53 Vgl. Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997; und zur Anwendung auf Film Andreas Jahn-Sudmann: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film*. Bielefeld 2006; Katrin Oltmann: *Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld 2008.

54 Vgl. Stephan Moebius: Cultural Studies. In: ders. (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld 2012, S. 13–33, hier: S. 13–23; sowie (kritisch) Urs Stäheli: Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze. In: Gereon Blaseio / Hedwig Pompe / Jens Ruchatz (Hg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln 2005, S. 146–167, hier: S. 147–154.

55 Stuart Hall: Introduction. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 1–11, hier: S. 1.

56 Vgl. etwa Paul du Gay / Stuart Hall / Linda Janes / Hugh Mackay / Keith Negus: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997.

57 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 2–6; sowie Anja Hartung / Eva Illouz: Lieben als kulturelle Praxis und individuelle Selbstverwirklichung. Anja Hartung im Gespräch mit Eva Illouz. In: Anja Hartung (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*. München 2011, S. 229–235.

notions of love“, dass dieser Umstand deswegen aber noch nicht restlos durchschaut sei: „Love stories have penetrated the fabric of our everyday life so deeply that we suspect they have altered, even transformed, our experience of love.“⁵⁸ Die sich ergebende Frage, „whether romantic fiction has or has not replaced our actual ‚experience‘“⁵⁹, gelte es, gezielt zu untersuchen. Nun ließe sich diese Fassung der Frage schon in ihrer Anlage kritisieren: ist damit doch die Möglichkeit eines selbstgenügsamen Bereichs nicht durch Fiktionen vermittelter, sondern eigentlicher Liebe unterstellt, ganz gleich, ob dieser Bereich nun weiterhin besteht (von einer vollständigen Ersetzung also [noch] nicht die Rede sein kann) oder zumindest einmal bestand (vor seiner [jetzt] vollständigen Ersetzung). Unterstellt ist also, dass die Grenze zwischen einer „authentische[n] Liebe“ und „der fiktional ‚infizierten‘“ zu identifizieren sein müsste – und so eine unverstellte Zugänglichkeit ersterer „als Gegenpol“ zur letzteren, wie Jens Ruchatz in seiner durch Luhmann informierten Kritik an Illouz bemerkt. Eine solche Vorstellung würde aber „in die Irre führen, [...] wenn Liebe ohne die mediale Instituierung eines Liebescodes möglicherweise gar nicht denkbar ist“⁶⁰. Leichtfertig sollte Illouz' Vorgehen dennoch nicht beiseitegeschoben werden. Zunächst sind seine Implikationen vor dem Horizont der Cultural Studies – und dabei auch der konkrete Zusammenhang der Repräsentation mit ‚Identität‘, ‚Regulation‘, ‚Produktion‘ und ‚Konsumtion‘ – herauszustellen, um die notwendigen Konsequenzen für eine Kritik der Logik der Repräsentation ziehen zu können (etwas, das bei Ruchatz mit der Folge unterbleibt, dass die Entwicklung einer alternativen Logik nicht in aller Konsequenz erfolgt).

Wenn Illouz schließlich auf den wechselseitigen Einfluss und die „intrinsically blurred and fuzzy boundary between life and texts“⁶¹ hinweist, so ist damit präzise die Problemstellung der Cultural Studies benannt, wie sie etwa Stephan Moebius zusammenfasst:

Kultur ist hierbei die symbolisch-praktische Ordnung des Sozialen, das permanent in Praktiken des ‚doing culture‘ (re-)produzierbare und transformierbare Material, mit dem die Menschen ihren (materiellen und sozialen) Erfahrungen Ausdruck verleihen, Sinn und Bedeutung geben und das wiederum neue Erfahrungen möglich machen kann.⁶²

Texte und Leben, (fiktionale) Bedeutungen und (tatsächliche) Erfahrungen (samt der „subjectively lived practice“⁶³) werden also getrennt, auf verschiedene Berei-

58 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 154.

59 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 170.

60 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 31.

61 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 170.

62 Moebius: *Cultural Studies*, S. 17.

63 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 137.

che aufgeteilt, um sie sogleich in eine Verklammerung oder, vielmehr, einen Kreislauf zu überführen. In ebendiesem Sinne sind es für Illouz die Liebesdarstellungen, die „codified vignettes of romance“⁶⁴, verbreitet über die „public channels of mass media“⁶⁵, die den Liebenden als Erzählrahmen, als kollektive Symbole dienen, um ihre Liebeserfahrungen (und -praktiken) zu organisieren, zu etikettieren, zu interpretieren; Rahmen und Symbole, aus denen die konkreten Erfahrungen der Liebenden aber zudem folgen.

Einerseits also entsprechen öffentliche Rahmen unterschiedlichen privaten Erfahrungen: sie sind die konzeptuellen, deskriptiven Modelle der Liebe. Andererseits trägt spätestens die Macht des Markts im fortgeschrittenen Kapitalismus dafür Sorge, dass dem Öffentlichen gegenüber dem Privaten eine Vormachtstellung zukommt, sodass Erfahrungen schließlich den Rahmen zu entsprechen haben: die Rahmen sind also zugleich normative, präskriptive Modelle für das Lieben.⁶⁶ Diese Dimension einer Prägung durch die (oder Ableitung aus den) ‚romantischen Vignetten‘ scheint insbesondere auf, wo Illouz das Verhältnis zwischen den öffentlichen Erzählrahmen und den autobiografischen Erzählungen ihrer Interviewpartner*innen auswertet – in diesen Erzählungen seien die Liebeserfahrungen gemäß den Vorgaben der öffentlichen Rahmen verfasst.⁶⁷ Interessanterweise hebt Illouz dabei auch auf die Zeitlichkeit der Darstellungen ab, fügt sie allerdings als selbst modellhaft in das Prägungsverhältnis ein: „[T]he romantic self ‚authors‘ its most memorable romantic experiences by mimicking the intensely ritualized temporal structure of mass media love stories.“⁶⁸

Auf der Linie des (doppelten) Modellcharakters bewegt sich noch Illouz’ wiederkehrende Rede von Skripten, Idealen und Standards der Liebe, die durch die Massenkultur, die Populärkultur oder einfach das Hollywoodkino und die Werbung

64 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 139.

65 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 145.

66 Vgl. zu den zwei Seiten der Rahmen oder Modelle Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 3–4, 171. Der Rahmenbegriff ist Erving Goffman entlehnt (vgl. Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977), fungiert bei Illouz aber stärker noch als bei diesem als Platzhalter für einen Begriffsbegriff im beschriebenen Sinne des Modells. Vgl. wiederum Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 3–4; sowie Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018, S. 120–136. Freilich lässt sich auch unter ‚Modell‘ sehr Unterschiedliches verstehen. Vgl. insbesondere zur Gegenüberstellung repräsentationaler Modelle und metaphorischer Modelle Max Black: *Models and Archetypes*. In: ders.: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (New York) 1962, S. 219–243.

67 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 166.

68 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 169.

festgehalten und festgelegt, verbreitet und vermittelt werden.⁶⁹ Und auch in der sonstigen Forschung findet sich, trotz teils anderer theoretischer Ausgangspunkte, das Modell in diesem Sinne als dominante Erklärungsfigur für das Verhältnis von Liebe und Darstellungen: sei es in Gestalt der „Entwürfe [...], an denen wir uns orientieren, die wir imitieren oder von uns weisen können, über die wir ins Schwelgen geraten, den Kopf schütteln oder uns lustig machen“⁷⁰ (aus filmwissenschaftlich-narratologischer Perspektive); in Gestalt der „Liebesmuster“ oder „Anleitungen für das Liebesleben“, die vormachen, „wie man die eigenen Liebeserfahrungen in nacherzählbare Liebesgeschichten verwandeln kann“, und „Standards“ liefern, „an denen sich Liebende orientieren können – und müssen“⁷¹ (populärwissenschaftlich-soziologisch); oder in Gestalt „der großen Liebenden“ in Geschichte und Medien [...] als Replica des Symbols ‚Liebe‘, die wiederum „als Prototypen, paradigmatische oder exemplarische Fälle“⁷² dienen (literaturwissenschaftlich-semiotisch).

Es liegt fraglos nahe, den Umstand, dass öffentliche Rahmen privaten Erfahrungen zu entsprechen vermögen, als bloße Folge des Prägungs- oder Ableitungsverhältnisses zu verstehen. Wenn Erfahrungen gemäß Rahmen gemacht werden, kann es nicht mehr überraschen, dass sich dieselben Erfahrungen in und durch diese Rahmen organisieren lassen: wenn die romantischen Vignetten Modelle für die Liebeserfahrung sind, eignen sie sich natürlich auch als Modelle der Liebeserfahrung. Doch bliebe mit einem solchen Verständnis die Wechselseitigkeit der Verklammerung von Erfahrungen und Bedeutungen unberücksichtigt; das Beharren auf dem Kreislauf zwischen den Bereichen wäre zugunsten eines eindeutigen Ausgangspunkts ignoriert. Auf den ersten Blick mag es trotzdem noch so wirken, als ließe sich der dadurch markierte Unterschied ohne Weiteres vernachlässigen – als mache er keinen Unterschied für das Verhältnis von Erfahrungen und Bedeutungen, Leben und Texten, Liebe und Darstellungen. Immerhin sind Letztere gegenüber Ersteren so oder so als äußerliche Einflüsse angenommen – sodass die Liebenden so oder so enteignet scheinen, fremden Eingriffen in ihren eigensten Bereich ausgesetzt, und die Liebe sich so oder so selbst entfremdet scheint, von

69 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 264, 265, 275, 279, 280, 284, 285 und passim.

70 Brunner: *Konventionen eines Sternmoments*, S. 12; ähnlich (und explizit unter dem Stichwort ‚Modell‘) Wexman: *Creating the Couple*, S. IX, 5; sowie, im Anschluss an Wexman, Shumway: *Modern Love*, S. 5.

71 Schuldt: *Der Code des Herzens*, S. 114–115; ähnlich auch Lenz: *Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag*, S. 119–120.

72 Georg Jäger: *Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation*. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen 1993, S. 44–65, hier: S. 61; vgl. Jäger: *Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik*, S. 70, 82–83.

Kopien und Instrumentalisierungen durchdrungen und erfasst. Zumindest aber für das Verständnis (der Stellung) des Modells bleibt der Unterschied entscheidend.

Aus Sicht nämlich des Kreislaufs ist das Modell immer beides, weist eine wesentliche Zweiseitigkeit auf: Ein und dasselbe Modell wirkt in die eine Richtung des Kreislaufs als Modell *von* und in die andere als Modell *für*, als Modell der Liebe und des Liebens. (Wohlgemerkt: könnte dieses Verhältnis von Liebe und Lieben von demjenigen, das zur Differenz Liebe | Intimität spezifiziert wurde, entfernter nicht sein. Letzteres ist eine Relation wechselseitiger Bestimmung, Ersteres eine Relation nur vermittelt der Koordination durch ein Drittes, das Modell; das eine meint den ganzen Zusammenhang eines Herstellenden und eines Hergestellten, das andere nur eine Seite der Trennung verschiedener Bereiche; dort ist Soziales, Kulturelles, Weltliches in die Liebe als relationalisierte, differenzielle eingeschlossen, hier ist es als Äußerliches gegenüber dem Eigentlichen der Liebe wie des Liebens behandelt.) Das Modell erlaubt es sowohl, Erfahrungen zu identifizieren, ihnen Identität zu verschaffen, als auch, sie zu regulieren, sie gemäß seiner Regulation zu machen – mehr noch, im Sinne des Kreislaufs, sie als immer schon regulierte zu identifizieren und als immer schon identifizierte zu regulieren (wodurch eben die ‚Grenze‘ zwischen den Bereichen als ‚unscharfe und verschwommene‘ gezogen ist).⁷³ Inwieweit Erfahrungen als Liebeserfahrungen gelten können, bemisst sich dieser Logik gemäß sowohl an der Identifizierung als auch an der Regulierung durch die romantischen Vignetten: ‚Alle jungen Leute der ganzen Welt identifizieren sich mit dem unmöglichen Paar‘ als Modell, mit der romantischen Vignette ‚Romeo und Julia‘ – um ihre Erfahrungen als die jugendlicher Liebe zu interpretieren und Erfahrungen des unmöglichen Liebens folgen zu lassen. Das ist weniger eine Privilegierung des präskriptiven Modells gegenüber dem deskriptiven als vielmehr die Privilegierung des Modells überhaupt, des Modells in seiner Selbigkeit, die seine Zweiseitigkeit als konzeptuelles und normatives einschließt und so weniger als einfacher Ausgangspunkt denn als Kardinalpunkt des Kreislaufs dient.

Sodass auch alle Freiheit der Erfahrung, die noch denkbar bleibt, sich allein relativ zum, das heißt als graduelle gegenüber dem Modell bestimmt: Wie unterschiedlich groß die Freiheit auch angenommen sein mag, bezogen ist sie je auf die ausgehend vom Modell bestimmten Verhältnisse der Entsprechung. Diese werden zu den Maßstäben einer jeden Freiheit, messen sie in Graden des Entzugs oder der Abweichung. Freiheit besteht dann in dem, was der Identifizierung sich versperrt, was durch sie nicht zu erfassen ist – was also keine Entsprechung zu kennen scheint; oder in dem, was mit der Regulierung nicht konform geht, was ihre Vorga-

⁷³ Vgl. auch Anm. 40 zum ‚Kreislauf zwischen Beobachtung und Beeinflussung‘, der Liebesdarstellungen ausmache.

ben nicht befolgt – was sich nicht in die Entsprechung fügt. Gleichermäßen erklären sich die angenommene Transparenz und Autorität von Liebesdarstellungen als Effekte aus der Privilegierung des zweiseitigen Modells und den Verhältnissen der Entsprechung. Als konzeptuelles, deskriptives Modell der Liebe erlaubt es einen Rückschluss auf den Stand der Liebesdinge, ist selbst Information über die Liebe; als normatives, präskriptives Modell des Lebens zeichnet es sich durch sein Rückwirken auf die Liebesdinge aus, ist immer informativ für das Lieben.

Die Privilegierung in der Zwei-Welten-Ontologie

All dem liegt mit der spezifischen Art der Trennung oder Aufteilung dessen, was als Erfahrung und als Bedeutung apostrophiert ist, etwas zugrunde, das treffend als „Lebensnerv der Idee der ‚Repräsentation‘“⁷⁴ zu bezeichnen ist – das, woraus diese Idee sich beständig erneuert und was sie in diesem Zuge ständig erneuert: eine, so Sybille Krämer, „Zwei-Welten-Ontologie“, in der die Welt aufgespalten ist „in eine ‚Tiefenstruktur‘, die ein universelles Muster birgt, und eine ‚Oberfläche‘, die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert“⁷⁵. In dieser Aufteilung ist die Privilegierung innerhalb der Logik der Repräsentation qua Setzung „eines logisch-genealogischen Primats des Musters“⁷⁶ schon beschlossen. Das Verhältnis einer Ableitung, vom Modell zur „partikulären, damit aber immer verzerrenden und mangelhaften Realisierung“⁷⁷, ist offensichtlich vorgezeichnet; ebenso aber dient die ‚Tiefenstruktur‘ als allgemeines System der Organisation und Beobachtbarkeit der besonderen Fälle an der ‚Oberfläche‘, nämlich der Erfahrungen, die sich als bestimmte gerade nur dank der Struktur identifizieren lassen.⁷⁸ – An dieser Stelle geht es nicht darum, der Auseinander-

74 Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002, S. 323–346, hier: S. 323.

75 Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 324.

76 Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 345.

77 Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 329.

78 Vgl. Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 324. Krämer legt hier nahe, dass dies wiederum in der Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen begründet liegt. An anderer Stelle deutet sie aber auch an, dass es sich bei dieser Gewichtung noch um eine spezifische, theoriegeschichtlich verortbare (nämlich in der sprachphilosophischen Nachfolge J. L. Austins vorgenommene) Modifikation der umfassenden Idee der Repräsentation handeln könnte. Vgl. Sybille Krämer: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band. In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13–32, hier: S. 19.

setzung mit der (Kritik der) ‚Idee der Repräsentation‘ weitere Regalmeter hinzuzufügen.⁷⁹ Zentral ist stattdessen, die Beharrlichkeit dieser Logik zu erkennen, zu erkennen, wo sie als Logik noch immer auf ihr Recht beharrt. (Und wie sie sich hält; und wie sich an ihr festgehalten wird; auf vielen Wegen über die Cultural Studies bis zu Illouz, die auch in ihrem jüngsten Buch zu Liebe und/im Kapitalismus noch einmal festhält, „dass unsere subjektiven Erfahrungen gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln und in Existenz halten, ja in Wirklichkeit konkrete, verkörperte, gelebte Strukturen *sind*“⁸⁰.)

Es war Gilles Deleuze, der die Logik der Repräsentation in diesem Sinne als Erbe des Platonismus verstanden und dies zum Ausgangspunkt einer umfassenden Repräsentationskritik gemacht hat.⁸¹ Der Platonismus nämlich erschöpfe sich nicht einfach in der Unterscheidung zwischen Wesenheit und Erscheinung, Idee und Bild, Urbild und Abbild, Original und Kopie; tatsächlich folge er bei dieser Trennung zweier Bereiche einer besonderen, so folgerichtigen wie folgenreichen Methode der Teilung. Diese sei motiviert durch einen Selektionswillen – das Reine vom Unreinen, das Echte vom Unechten zu scheiden – und etabliere so mit ihren Aufteilungen immer Privilegien und Hierarchien – anstatt Gleichwertigkeit.⁸² Wenn es hier also ein Verhältnis der Entsprechung, gar der Ähnlichkeit gibt, so ist dieses nicht als neutral, „nicht als eine äußere Beziehung“ zwischen zwei Welten gleichen Rangs zu begreifen: Die Ähnlichkeit

besteht weniger zwischen einer Sache und einer anderen als zwischen einer Sache und einer Idee, weil es die Idee ist, die die konstitutiven Beziehungen und Proportionen des inneren Wesens begreift. Als innere und spirituelle ist die Ähnlichkeit das Richtmaß eines Anspruchs [...].⁸³

⁷⁹ Vgl. allein die 64 Spalten zu diesem Begriff in Karlfried Gründer / Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8. R–Sc. Basel 1992, Sp. 790–853.

⁸⁰ Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 15. Für einen anderen Forschungszusammenhang hat Christina Schmitt (ebenfalls anschließend an Krämer) die Beharrlichkeit der Logik der Repräsentation herausgearbeitet: In der Metaphernforschung, und genauer in der sogenannten Konzeptuellen Metapherntheorie, habe sich mehr oder weniger unausgesprochen ein Verständnis der Metapher als statische Einheit durchgesetzt, die auf ein gegebenes System konzeptueller Schemata zurückgehe – gerade entgegen dem, was die modernen Metapherntheorien etwa I. A. Richards oder Max Black zu leisten versprochen. Vgl. Christina Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin / Boston 2020, S. 54–58.

⁸¹ Gilles Deleuze: Platon und das Trugbild. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324. Die Gedanken dieses 1967 erschienenen Aufsatzes fanden denn auch Eingang in Deleuzes ausführlichste Repräsentationskritik – vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, S. 166–168.

⁸² Vgl. Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 311–312, 314, 321.

⁸³ Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 314.

So wird die Entsprechung zum Maßstab: als durch „die höhere Identität der Idee“ autorisiert, „die den berechtigten Anspruch der Abbilder begründet und ihn auf eine innere oder abgeleitete Ähnlichkeit gründet“⁸⁴. So wird jede Freiheit zu einer des Entzugs und der Abweichung: durch das aus der Selbigkeit der Idee⁸⁵ folgende Gebot der Entsprechung, durch das Maßnehmen und -geben ausgehend vom Modell, das Relativität und Gradualität diktiert.⁸⁶

Nicht die bloße Trennung von oder Aufteilung in zwei Welten ist also das Entscheidende der Logik der Repräsentation. Das ließe noch die Frage zu, anhand welchen Kriteriums überhaupt über die Richtung der Repräsentation zu entscheiden wäre – also zu unterscheiden wäre, was in repräsentationalen Verhältnissen durch was repräsentiert wird, auf welcher Seite sich das Repräsentierte findet und auf welcher das Repräsentierende. Eine Frage, die letztlich nur die Antwort der Vorgängigkeit (und, für jeden Unterscheidungsakt, des Wissens um die Vorgängigkeit) des Repräsentierten kennt. Auf eine Vorstellung dieser Art bezieht sich etwa Ruchatz’ Kritik an Illouz: dass bei ihr eine klar identifizierbare Grenze zwischen einer vorgängig-selbstgenügsamen und dann fiktional vermittelten Liebe zumindest implizit vorausgesetzt sei, weil darüber, ‚ob romantische Fiktion unsere tatsächliche Erfahrung ersetzt hat oder nicht‘, eben nur dank der Chronologisierung der Trennung, die ein Noch-nicht-Ersetztes setzt, entschieden werden könne. Unberücksichtigt bleibt dabei aber der Kreislauf, in den das Modell immer eingebunden ist; unberücksichtigt bleibt so die Zweiseitigkeit des Modells; und unberücksichtigt bleibt vor allem die Privilegierung desselben zweiseitigen Modells, durch die der Kreislauf sich strukturiert findet.

Es ist die von vornherein hierarchische Aufteilung von Bedeutung und Erfahrung, die das Gravitationszentrum der Logik der Repräsentation bildet. Auch die Zweiseitigkeit des Modells (der Idee, des Musters, der Struktur ...) trägt so, wie andernfalls durchaus zu erwarten wäre, nicht eigentlich zur Verschärfung des Problems der Repräsentationsrichtung bei. In der Tat bedeutet die Zweiseitigkeit dezi-

⁸⁴ Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 315.

⁸⁵ Vgl. auch Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 317: „Das platonische Urbild ist dasselbe [...]“.

⁸⁶ So wenig es hier um die Auseinandersetzung mit der Repräsentation überhaupt geht, so wenig soll beurteilt werden, wie weit Deleuzes Lesart des Platonismus in geistesgeschichtlicher Hinsicht tatsächlich trägt. Vgl. aber Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 47–73 – wo zum Platonismus festgehalten ist, dass das Urbild „im Sinne einer aus sich selbst exemplarischen Gegebenheit [...] nicht nur wiederholt werden kann, sondern auch wiederholt werden soll“ (S. 55), also in seiner Autorität selbst noch die Ableitung aus sich veranlasst: denn gerade „in der unübersteigbaren Evidenz des Urbilds ist Wirklichkeit als Verbindlichkeit zu erfahren, und das Abbild erster Stufe – also das Abbild des Urbildes – ist legitimiert dadurch, daß es sein soll, nicht nur dadurch, was es sein soll (eine Bestimmung, die nur dem Urbilde zukommt)“ (S. 56).

diert, dass es hier zwei Richtungen gibt: Als konzeptuelles, deskriptives repräsentiert das Modell die Erfahrungen, die es identifiziert; als normatives, präskriptives wird es durch die Erfahrungen repräsentiert, die es reguliert. Die Privilegierung des Modells in seiner Selbigkeit stellt jedoch sicher, dass sich diese beiden Richtungen ausgehend von ihm bestimmen, dass sie also ausgehend von ihm auch auseinanderzuhalten sind. So erlaubt die Repräsentation eine umfassende, systematische Abstimmung verschiedener repräsentationaler Verhältnisse, die alle zurückgehen auf dieselbe Logik, auf die Logik desselben.⁸⁷ (Das schließt freilich nicht aus, dass eher das eine oder das andere Verhältnis betont wird, es legt aber eine wie immer unauffällige Spur vom einen zum anderen – wie noch an den unterschiedlichen Betonungen der Transparenz oder Autorität von Liebesdarstellungen und den Übergängen zwischen diesen zu beobachten ist.)

Darstellung-als-Repräsentation: Modell(e) der Kommunikation

Tatsächlich findet sich die Abstimmung der repräsentationalen Verhältnisse aber durch eine weitere Instanz kompliziert, die in den Cultural Studies und auch bei Illouz zu den Bedeutungen und Erfahrungen, auch zu den romantischen Vignetten und der Liebe und dem Lieben hinzutritt – und damit weitere, andere repräsentationale Verhältnisse nahelegt. (Es mag in der Logik der Repräsentation und ihrer alles überstrahlenden Privilegierung desselben Modells begründet liegen, dass die Unterschiede solcher eben nur nachgeordneten Verhältnisse immer wieder zu verschwimmen drohen.) So weist Stuart Hall in seinen weitreichenden Ausführungen zur Repräsentation wiederholt darauf hin, dass diese ihre Rolle im *circuit of culture* allein in Form, allein kraft zweier aufeinander verwiesener Systeme der Repräsentation zu spielen vermag:

The first enables us to give meaning to the world by constructing a set of correspondences or a chain of equivalences between things – people, objects, events, abstract ideas, etc. – and our system of concepts, our conceptual maps. The second depends on constructing a set of correspondences between our conceptual map and a set of signs, arranged or organized into various languages which stand for or represent those concepts.⁸⁸

⁸⁷ Vgl. auch Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 12–42 – wo das Rhizom – das rhizomatische Denken – dem Bild des Baums und der Wurzel – und so der hierarchischen Logik der Binaritäten und Tiefenstrukturen insgesamt – entgegengestellt wird.

⁸⁸ Stuart Hall: The Work of Representation. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 13–64, hier: S. 19.

Im ersten System sind unschwer die repräsentationalen Verhältnisse des Ausdruckverleihens, des Sinn- und Bedeutunggebens zu erkennen; es sind konzeptuelle, deskriptive Modelle, „which can stand for or ‚represent‘ the world, enabling us to refer to things both inside and outside our heads“⁸⁹ (was noch nichts über das Referieren unter ‚uns‘, untereinander aussagt). Im zweiten aber tritt an die Stelle repräsentationaler Verhältnisse, die von normativen, präskriptiven Modellen zu Erfahrungen verlaufen, die Vermittlung derselben Modelle durch Zeichen, durch Sprachen; abgehoben ist auf die Notwendigkeit, „to represent or exchange meanings and concepts“⁹⁰ in textuellen Objektivationen (um etwa einen Solipsismus, und sei es zahlloser, mentaler Repräsentationen auszuschließen).

Hier findet sich also eine Aufteilung nicht mehr nur in zwei, sondern in drei Welten, deren Kontakt in repräsentationalen Verhältnissen organisiert ist:

what we might broadly call the world of things, people, events and experiences; the conceptual world – the mental concepts we carry around in our heads; and the signs, arranged into languages, which ‚stand for‘ or communicate these concepts.⁹¹

Auf diese Weise lässt sich nun die genaue Stellung von Darstellungen in der systematischen Abstimmung (oder einfach: Systematik) der Repräsentation ausmachen; ebenso lässt sich aber bestimmen, inwiefern diese Stellung keine eigene Rolle und Relevanz eigenen Rechts von Darstellungen bedeutet. Unter die Zeichen und Sprachen, die die Modelle repräsentieren, fallen nämlich gleichermaßen die Sprache im engeren Sinne, gesprochen oder geschrieben, Bilder und Töne, Gestik und Mimik, Mode und Verkehrszeichen ... alles, was dazu dient, „to express meanings and communicate thoughts to other people“⁹². Das gemeinsame Maß dieser unterschiedlichen Zeichen und Sprachen ist also ihre Funktionalität, ja, Instrumentalität in der Vermittlung von Modellen.⁹³ In einer Linie damit steht noch Illouz' Einebnung der dichten, prägnanten „media texts“ – als ‚öffentliche Kanäle‘ der Vermittlung und Verbreitung – und der diluierten, diffusen „texts‘ of everyday life“⁹⁴ – als qualitativ von ersteren nicht zu unterscheidende ‚private Kanäle‘. Auch Darstellungen sind in dieser Perspektive der Privilegierung des Modells unterworfen, sie tauchen lediglich, und lediglich neben anderen, als objektivierte Instanzen seiner Vermittlung auf, wenn auch für sie eine größere Wirkmächtigkeit angenommen sein mag. (Es wäre eine eigene Aufgabe und Arbeit, die zweifelhafte Karriere

⁸⁹ Hall: *The Work of Representation*, S. 17.

⁹⁰ Hall: *The Work of Representation*, S. 18.

⁹¹ Hall: *The Work of Representation*, S. 61.

⁹² Hall: *The Work of Representation*, S. 18–19.

⁹³ Vgl. auch Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*, S. 330.

⁹⁴ Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 18.

des Textbegriffs, insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert, zu rekonstruieren. An dieser Stelle sei nur festgehalten, dass, was bei Illouz im Anschluss an die Cultural Studies ‚Text‘ heißt, nur noch wenig mit der elaborierten Texttheorie von Kristeva oder auch Barthes zu tun hat.⁹⁵) – Die Systematik repräsentationaler Verhältnisse wäre entsprechend anzupassen, ohne dass das Modell dabei aufhörte, Kardinalpunkt zu sein: Während Modelle Erfahrungen repräsentieren (Identifizierung), sind es Darstellungen neben anderen Zeichen, nicht mehr direkt Erfahrungen, die Modelle repräsentieren (Vermittlung), und was dann Erfahrungen zu repräsentieren vermögen, sind die schon durch Darstellungen repräsentierten Modelle (Regulierung).

Letztlich beruht auch die leichtfertige Rede von der Identifikation mit Figuren auf dieser Stellung von Darstellungen. „Representations of love“, so etwa Illouz, „can be condensed around a few key stories and images“⁹⁶ – die repräsentierten romantischen Vignetten, die Modelle der Liebe, Romeo und Julia als das unmögliche Paar. Auf diese Modelle sind noch das Handeln und Fühlen der dargestellten Figuren zurückzuführen:

[T]he stories and the images distributed through the print and visual media [...] offer images of beautiful people struggling, often successfully, to achieve emotional happiness. These characters enact clear narrative scripts and vivid visual imagery around which their emotion of love is organized [...].⁹⁷

Der „mechanism of identification with characters“ meint dann nichts anderes, als durch die Figuren, die Medialität und alle Mittel und Zwecke der Darstellung hindurch auf die Modelle zu stoßen, um diese in weiteren Erfahrungen zu repräsentieren: Dieser Mechanismus, „when combined with visual vividness, inscribes some narrative vignettes in our mental schemas, and thus makes them more likely to become a part of our way of imagining and anticipating“⁹⁸. Alles, was nicht selbst als Modell gelten kann, bleibt dabei der Instrumentalität der Darstellung untergeordnet, ist allein von dieser aus bestimmt – und so letztlich wieder auf das Modell in seiner Selbigkeit verwiesen; die ‚Anschaulichkeit‘ (in der die Dichte und Prägnanz öffentlicher Bedeutungen noch deutlich nachklingt) ebenso wie jede mediale Dimension (wie es in der Rede von den öffentlichen Kanälen der Massenmedien

⁹⁵ Vgl. Kapitel 6 dieses Buches, „*Poiësis* und der Akt des Zuschauens III (und Kristeva IV)“.

⁹⁶ Eva Illouz: *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*. Cambridge / Malden 2012, S. 210.

⁹⁷ Illouz: *Why Love Hurts*, S. 208.

⁹⁸ Illouz: *Why Love Hurts*, S. 212.

schon angezeigt ist).⁹⁹ Die romantischen Vignetten sind dann bestenfalls ‚hochästhetisiert‘,¹⁰⁰ bleiben dabei aber doch: dieselben.

Es ist, kurz, das Modell der Kommunikation von Modellen, gemäß dem Darstellungen hier als textuelle Objektivationen, nämlich Repräsentationen jener Modelle auftauchen. Genau insofern, im Sinne der Vermittlung von Modellen durch objektivierte Darstellungen, ist die Regulierung aber auf die Konsumtion der Darstellungen angewiesen, die wiederum auf ihre Produktion angewiesen ist. Ungleich deutlicher tritt diese Dimension als wesentliche des Kommunikationsmodells zutage, werden Produktion und Konsumtion über die Positionen erklärt, die sie implizieren: wird an ihrer Stelle (für sie als Stellen) ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ gesagt. Die Vermittlung ist dann ohne Weiteres als Übertragung zwischen diesen Positionen anzusiedeln. Nun herrscht auch in den Cultural Studies eine Skepsis gegenüber einem Verständnis von Kommunikation als lineare Kopplung von Sender—Nachricht—Empfänger.¹⁰¹ Allein in der Zurückweisung eines solchen Verständnisses, in dem der Empfänger nur passive Instanz ist, der ideologischen Verfügungsgewalt des Senders ausgeliefert, lässt sich die für den eigenen kritischen Anspruch der Cultural Studies so wichtige Annahme einer möglichen Widerständigkeit, eines eigenen kreativen Potenzials aufseiten der Konsumtion aufrechterhalten. In dieser Art der Analyse von Kultur nämlich ist die Position des Senders vornehmlich als Position kulturell Mächtiger, Herrschender gedacht (der sogenannte ‚power-bloc‘, der kulturelle Objekte oder Texte produziert), die Position des Empfängers als Position entsprechend Beherrschter, doch keineswegs Ohnmächtiger (‚the people‘, die konsumieren). Es ist die Polysemie kultureller Objekte oder Texte, der Umstand, dass sich ihre Bedeutung nie, also auch nicht durch Sender endgültig fixieren lässt – wie Bedeutungen überhaupt immer in Bewegung bleiben und sich ständig verändernd –, die es Empfängern erlaube, eigene Lesarten der Objekte oder Texte zu entwickeln und diese in kreativen Praktiken sich anzueignen. So eröffne sich

99 Vgl. auch Hall: *The Work of Representation*, S. 25–26: „Of course, signs may also have a material dimension. Representational systems consist of the actual *sounds* we make with our vocal chords, the *images* we make on light-sensitive paper with cameras, the *marks* we make with paint on canvas, the digital *impulses* we transmit electronically. Representation is a practice, a kind of ‚work‘, which uses material objects and effects. But the *meaning* depends, not on the material quality of the sign, but on its *symbolic function*.“ In einer solchen Perspektive sind Medien also nicht mehr als die „bloßen Realisierungsaspekte, die ins Blickfeld treten, sobald es um die konkrete Verwendung“ (Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*, S. 331) – von Bedeutung, von Modellen – geht.

100 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 106, 138.

101 Vgl. Stuart Hall: *Encoding, Decoding*. In: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader. Second Edition*. London / New York 1993, S. 507–517, hier: S. 508.

die Möglichkeit eines tatsächlichen Kampfs um Bedeutungen und so auch die einer Transformation dominanter, ideologisch fundierter Machtstrukturen.¹⁰²

Die Setzung vorrätiger, vorgängiger Identitäten, aus denen Kommunikation sich ableitet, wird damit aber nicht überwunden. Die Positionen und kommunikativen Leistungen von Sender und Empfänger sind durch den hegemonialtheoretischen Ansatz schon be- und gesetzt, schon verteilt: hier die Unterdrückten, die abweichen können, dort die Unterdrückenden, die Abweichung auszuschließen versuchen; hier „the oppressed, the excluded classes“, dort „the opposite side to that – the side with the cultural power to decide what belongs and what does not“¹⁰³; wenngleich das Aus- oder Erfüllen dieser Identitäten als kontingent, als Ergebnis von Konstruktionen erscheint, also dekonstruiert werden kann.¹⁰⁴ Auch bleibt die Selbigkeit der kommunizierten Bedeutungen, der kommunizierten Modelle unangetastet, wie sehr auch das Kommunizierte vervielfältigt wird: sie bleibt maßgebend und -nehmend; gerade auch dort, wo Abweichung möglich sein soll; wie anders wäre sie möglich? Wenn er oppositionelle Lesarten zu charakterisieren sucht – als Möglichkeit neben Vorzugslesarten, die der hegemonialen Kultur folgen, und ausgehandelten Lesarten, die Hegemoniales in Teilen akzeptieren, aber mit Ausnahmen versehen –, kommt Hall denn auch nicht umhin, ein Verstehen derselben dominanten Bedeutung anzunehmen, die daraufhin erst umgedeutet, subvertiert, kreativ angeeignet werden kann.¹⁰⁵

Auch in Illouz' Auseinandersetzung mit den romantischen Vignetten verschaffen sich diese Aspekte immer wieder Geltung. Die Vignetten fügen sich ein in die „[m]echanisms of symbolic domination“, und zwar als „cultural standards flowing from the top to the bottom“, die zu strukturieren vermögen, „how romantic love is perceived by various social groups“¹⁰⁶. Ihren Ausgang nehmen sie in „mass media organizations“¹⁰⁷ – als das, was etwa „advertisers, relying on marketing research and the cues provided by the surrounding culture, consider ‚middle-class‘

102 Vgl. Hall: Encoding, Decoding, S. 513–517; sowie Stuart Hall: Notes on Deconstructing ‚The Popular‘. In: Raphael Samuel (Hg.): *People's History and Socialist Theory*. Boston (Massachusetts) / Henley-on-Thames / London 1981, S. 227–240, hier: S. 237–239; Stuart Hall: The Spectacle of the ‚Other‘. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 223–279, hier: S. 269–276; Hall: Introduction, S. 7–8; Jahn-Sudmann: *Der Widerspenstigen Zähmung?*, S. 15–16; Moebius: Cultural Studies, S. 19–20; Stäheli: Das Populäre als Unterscheidung, S. 147–154.

103 Hall: Notes on Deconstructing ‚The Popular‘, S. 238.

104 Vgl. Hall: Notes on Deconstructing ‚The Popular‘, S. 239.

105 Hall: Encoding, Decoding, S. 517.

106 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 248.

107 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 18.

desirable standards of romance and affluence“¹⁰⁸. Derart produziert werden sie auf der anderen Seite durch Angehörige der *middle class* wie der *working class* konsumiert. Und das zwangsläufig mit unterschiedlichen Folgen: Die Liebeserfahrungen der *middle class*, die problemlos reguliert werden durch diese je auf sie schon ausgerichteten „ready-made images of romance that have been incessantly conveyed through the clichés of Hollywood cinema and advertising“¹⁰⁹, erscheinen nun selbst als stereotyp; die *working class* wiederum vermag dieselben Modelle aufgrund geringerer ökonomischer und kultureller Ressourcen nur ungenügend zu repräsentieren, sodass es zu „tensions in the working-class romantic experience“¹¹⁰ komme.

Das Kommunikationsmodell der Modellkommunikation, durch das die *Darstellung-als-Repräsentation* erklärt wird, bedarf also der Einheiten von Sender, Bedeutung und Empfänger, die die Kommunikation fundieren. (Woraus der Abstand zwischen diesem Kommunikationsmodell und Luhmanns Konzeption der emergenten Einheit eines dreistelligen, auf Differenzen verweisenden Selektionsprozesses deutlich genug zu ermesen sein dürfte.¹¹¹) Insofern sowohl die Produktion als auch die Konsumtion dabei zunächst aus Sicht der Regulierung (oder der Abweichung) ins Spiel kommen und letztlich bloße Funktionen der Repräsentation des Modells bleiben, ist dieses in seiner Selbigkeit auch hier privilegiert. So bildet es denn auch die eigentliche Grundlage jeder ‚symbolischen Herrschaft‘: „the power to represent someone or something in a certain way“, das heißt „the exercise of symbolic power through representational practices“¹¹² bliebe ohne die Macht, die von der Repräsentation aufgrund des Modells als erstem und letztem Maßstab ausgeht, ohnmächtig ...

(Einen Begriff von Darstellung-als-Repräsentation, der nicht, oder nicht direkt, an ein Kommunikationsmodell gekoppelt ist, sucht Eva Schürmann über das Doppel von Vorstellung/Darstellung im Sinne einer ‚medienanthropologischen Theorie des Geistes‘ zu entwickeln. Ihre

108 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 83.

109 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 265.

110 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 284.

111 Dass die Setzung der Modellkommunikation keine Besonderheit der Cultural Studies ist, sondern sich aus der Logik der Repräsentation ergibt, lässt sich im Übrigen ebenso gut an den bereits angeführten Schriften zum Verhältnis der Liebe zu ihren Darstellungen erkennen, wie es sich anhand anderer, genereller Behandlungen des Repräsentationsbegriffs nachvollziehen lässt (vgl. nur W. J. Thomas Mitchell: Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig [Hg.]: *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 17–33, hier besonders: S. 18–19). Die Cultural Studies (um dies zu wiederholen) haben diese Logik – und mit ihr das entsprechende Kommunikationsmodell – lediglich besonders weit entwickelt, umfassend ausgearbeitet und offensiv propagiert.

112 Hall: *The Spectacle of the ‚Other‘*, S. 259.

Hauptthese lautet, dass Darstellen eine *Verfahrensweise des Geistes* ist, deren Produkte, die Darstellungen, nicht einfach nur Gegenstände vernehmbar machen, sondern *Vorstellungen* der dargestellten Gegenstände artikulieren, das heißt geistige Auffassungsweisen wahrnehmbar machen, sei es sprachlich, bildlich oder durch weitere Medien [...].¹¹³

Dies führt für sie zu einem „Begriff von Repräsentation als dargestellte Vorstellung“¹¹⁴, für die insbesondere „die paradoxe Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit charakteristisch“ ist, „das heißt, es wird etwas präsent, das als es selbst abwesend ist“¹¹⁵. So aber zeichnet sich auch hier, im An und Ab eines Wesens, im Da und Fort eines Seienden, noch die Selbigkeit als Kardinalpunkt ab. Und ist dann nicht für Schürmanns kritisches Fragen das Kommunikationsmodell doch wieder unvermeidbar?: „Wer [und was] ist wie [und auf welche Weise] aus welcher Perspektive und in welchem Aspekt [als-was] dargestellt?“¹¹⁶ So deutet es sich auch im Festhalten an den Positionen von Sender und Empfänger auf den beiden Seiten der Darstellung an – „in einer Darstellung treffen die Perspektivierungen eines Autors, Regisseurs oder Erzählers auf Rezipienten“¹¹⁷.)

Logik der Repräsentation

Die Logik der Repräsentation ist, das mag ersichtlich geworden sein, unspezifisch. Weder betrifft sie die Liebe und ihre Darstellungen noch irgendeinen Gegenstand spezifisch, weder die Modelle der Liebe/des Liebens und die Liebeserfahrungen noch andere Bedeutungen und Erfahrungen/Praktiken. Spezifisch ist allein die Aufteilung, die mit ihr vorgenommen ist, und die so beschlossene Privilegierung. Eben darin ist sie indifferent gegenüber etwaigen Eigenlogiken von Gegenständen – lässt Eigenes überhaupt nicht denkbar werden und tritt mit diesem auch nicht in einen Austausch: „Die Repräsentation hat nur ein einziges Zentrum, eine einzige und fliehende Perspektive und eben damit eine falsche Tiefe; sie vermittelt alles, aber mobilisiert und bewegt nichts.“¹¹⁸ Sie ist sich, in anderen Worten, selbst, als eigene Logik, genug; eine eigene Lesart oder Dimensionierung der Welt, als abgeschlossene „Welt der Repräsentation“, abschließend definiert durch „die Unterscheidung

113 Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn 2018, S. 9.

114 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 14.

115 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 13.

116 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 114.

117 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 117.

118 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 83.

Wesen-Erscheinung oder Urbild-Abbild“¹¹⁹. So, jede Alternative verneinend, unterwirft die Repräsentation sich als regelrechtes Regime des Denkens alles Spezifische (also tatsächliches wie nur vermeintliches – ist dies doch ein Unterschied, der aus ihrer Perspektive keine Rolle spielt).

Bekanntermaßen hat Jacques Rancière in einer Reihe von Schriften die (auch von ihm so bezeichnete) „Logik der Repräsentation“¹²⁰ als Kern eines „Regime[s] der Identifizierung dessen, was wir *Kunst* nennen“¹²¹, bestimmt: namentlich des repräsentativen Regimes in Abgrenzung zum ethischen und zum ästhetischen.¹²² Angesprochen ist mit einem solchen Regime nach Rancière „ein spezifisches Verhältnis zwischen Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Weisen der Verständlichkeit“¹²³ von Kunst, ein Verhältnis, das zumindest im Falle des repräsentativen Regimes zudem „im Zusammenhang mit einer generellen Ordnung der Tätigkeitsformen und der Beschäftigungen“ und mit einer entsprechend „umfassenden hierarchischen Auffassung von Gemeinschaft“¹²⁴ stehe. In Anlehnung daran lässt sich unter ‚Denken‘ das Einrichten und Aufrechterhalten eines solchen (oder anderen) Verhältnisses und Zusammenhangs, einer solchen (oder anderen) Ordnung und Auffassung verstehen, das Unterwerfen (oder Befreien) also der Welt, nicht nur der Kunst, unter eine entsprechende Lesart (oder von ihr). In diesem Sinne ist hier von einem Regime des Denkens die Rede. – Rancières historische These über die im neunzehnten Jahrhundert beginnende Ablösung des repräsentativen Regimes durch das ästhetische, eine Ablösung, gemäß der Kunst sich in letzterem „von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste“¹²⁵ befreit finde, befreit von ersterem und seinem „System von Äquivalenzen, Hierarchien und Korrespondenzen“¹²⁶, mag ganz unterschiedlich bewertet werden. Kaum zu überschätzen aber ist das Verdienst, die fundamentalen Unterschiede des Denkens in den verschiedenen Regimen herausgestellt zu haben; und dies gerade, vor jeder Politik der Reprä-

119 Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 320. Vgl. auch Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 11.

120 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006, S. 38.

121 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 36.

122 Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 35–49; sowie Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2008, S. 39–40.

123 Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 39.

124 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 38–39.

125 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 40.

126 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. 240. Vgl. auch S. 239; sowie Jacques Rancière: *The Future of the Image*. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31, hier: S. 12–13.

sensation, als politische Frage ausgewiesen zu haben; und damit auch gezeigt zu haben, dass der kritische Einsatz, vor jeder Ideologiekritik, die Konfrontation der Regime, also ihrer Welten, sein muss.¹²⁷

Deleuzes Repräsentationskritik folgend, und mit besonderem Blick auf die Frage der Darstellungen, seien an dieser Stelle nun die vier wichtigsten Charakteristika der Welt der Repräsentation zusammengefasst – nämlich ihre Beschränkungen, das, worin die Welt sich hier zugerichtet und dimensioniert, diesem Regime des Denkens unterworfen findet.¹²⁸

Ausgehend von der Selbigkeit des Modells (der Wesenheit, Idee, des Urbildes, Originals ...) spannen sich systematisch die repräsentationalen Verhältnisse als Entsprechungsverhältnisse auf. Erfahrungen werden durch Modelle identifiziert und reguliert, Darstellungen vermitteln diese Modelle, werden dafür produziert und daraufhin konsumiert. Es mag dies auch als Prinzip der Stellvertreterschaft¹²⁹, der Vergegenwärtigung des Abwesenden¹³⁰ oder der sekundären Abstimmung durch Codes oder Konventionen bezeichnet werden (in der Repräsentationstheorie der Cultural Studies etwa fällt die Abstimmung, im Anschluss an Ferdinand de Saussure, Codes als Formen sozialer oder kultureller Konventionen zu,¹³¹ und auch hier gilt es einen Abstand zu Luhmann festzuhalten, zu dem, was sich bei ihm als Codierung-als-Herstellung rekonstruieren lässt). Seine Voraussetzung hat all dies letztlich aber im „*Identitätsprinzip als Voraussetzung der Repräsentation*“¹³². Immer ist es eine Identität, die vertreten, die vergegenwärtigt, mit der anderes abgestimmt wird ... – So

127 Vgl. Jacques Rancière: Afterword: Rethinking Theory and Practice. In: Scott Durham / Dilip Gankar (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston 2019, S. 223–236; sowie Jacques Rancière: The Method of Equality. Politics and Poetics. In: Axel Honneth / ders.: *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. New York 2016, S. 133–155.

128 Vgl. dazu – sowie zu den ‚vier Häuptern‘, dem ‚vierteiligen Charakter‘, der ‚vierfachen Zwangsjacke‘ oder auch der ‚vierfachen Fessel‘ der Repräsentation – Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 50–51, 57–58, 179–180, 329–340. Jene vier Aspekte sind in Deleuzes Terminologie die „*Identität des Begriffs*“, der „*Gegensatz der Prädikate*“, die „*Ähnlichkeit der Wahrnehmung*“ und die „*Analogie des Urteils*“ (S. 58).

129 Vgl. Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*, S. 323.

130 Vgl. Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 84.

131 So ist es ein Code, „which sets up the correlation between our conceptual system and our language system in such a way that, every time we think of a tree, the code tells us to use the English word Tree, or the French word ARBRE“ (Hall: *The Work of Representation*, S. 21; vgl. auch Hall: *Encoding, Decoding*; aber auch Mitchell: *Repräsentation*, S. 20–21 – wo Konventionen als spezifische Fälle von Codes begriffen werden, ohne damit am Prinzip der sekundären Abstimmung etwas zu ändern). In diesem Sinne spricht denn auch Illouz von „codified vignettes of romance“ (Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 139).

132 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 75.

ist für die Darstellung-als-Repräsentation immer schon ein prinzipiell identifizierbarer, invariabler, isolierbarer Inhalt gesetzt, der sodann in ihr kommuniziert wird.

Die Vielzahl und Diversität der (zu identifizierenden, zu regulierenden) Erfahrungen sowie der (zu produzierenden, zu konsumierenden) Darstellungen taucht angesichts dessen nur als Verteilung äußerlicher Unterschiede – oder als entäußernde Verteilung von Unterschieden – auf. Aus Sicht der Repräsentation handelt es sich dabei um nicht mehr als um „eine stets widerspenstige Materie [...], deren Übermaß und Mangel sie bald abweist, bald integriert“¹³³, oder um Reproduktion „unter einem absolut identischen Begriff“¹³⁴, um eine bloße Reihe oder Aneinanderreihung verschiedener, zählbarer Exemplare desselben oder um eine statische Wiederholung, die auf die Selbigkeit des Modells verwiesen bleibt.¹³⁵ – So lässt sich im Falle von Darstellungen grundsätzlich immer (wenn auch vielleicht nicht immer leicht und offensichtlich nicht immer durch alle gleich: was etwa Ideologiekritik nobilitiert) die klare Grenze zwischen den äußeren Formen und deren innerem Gehalt, eben dem In-halt ziehen.

Untergeordnet bleiben alle Unterschiede damit dem einen Gebot der Entsprechung. Es gibt hier allein „Dinge, die sich unter der Bedingung ihrer Ähnlichkeit voneinander unterscheiden“¹³⁶, und zwar zunächst unter der Bedingung ihrer Ähnlichkeit mit dem Modell, die dann ihre Ähnlichkeit untereinander bedingt – die „Ähnlichkeit des Sinnlichen (Verschiedenen) mit sich selbst“¹³⁷. Es macht dies die spezifische Stellung der Ähnlichkeit in der Welt der Repräsentation aus: nicht die Gleichsetzung von Repräsentation mit Ähnlichkeit (oder Abbildlichkeit; oder Spiegelbildlichkeit), sondern die Autorisierung von Ähnlichkeit als Maßstab durch die Selbigkeit des Modells. Kritik an Verengungen des Repräsentationsbegriffs auf Ähnlichkeit (oder Abbildlichkeit; oder Spiegelbildlichkeit) – wie an einer Repräsentationskritik, die, es sich fraglos leicht machend, an einem derart verengten Begriff ansetzt – ist insofern zuzustimmen; doch verengt es ebenso, Ähnlichkeit auf kopistisches Abbilden festzulegen und also jedwede notwendige Beziehung zur Repräsentation zu verneinen.¹³⁸ (Stattdessen ist Ähnlichkeit überhaupt nur gemäß bestimmten Logiken zu verstehen, nimmt ihnen gemäß immer bestimmte Stellungen ein, innerhalb des Regimes der Repräsentation wie andernorts.¹³⁹) – So finden sich auch,

¹³³ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 331.

¹³⁴ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 37. Vgl. auch S. 337–340.

¹³⁵ Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 38.

¹³⁶ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 154.

¹³⁷ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 333.

¹³⁸ Vgl. Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 81–84.

¹³⁹ In diesem Sinne hat Rancière darauf hingewiesen, „that the break with representation in art is not emancipation from resemblance, but the emancipation of resemblance“ – von den Beschrän-

und zwar gerade über alle Unterschiede in der Form hinweg, die Verhältnisse der Darstellungen zu den vermittelten Modellen wie zu den regulierten Erfahrungen garantiert, verwiesen an den Maßstab der Ähnlichkeit der Darstellungen mit dem Bereich dessen, was sie kommunizieren, und dem Bereich, in dem sie wirksam werden – was, insgesamt, so gern Identifikation genannt wird.

Das heißt nicht zuletzt, dass Erfahrungen und Darstellungen in Analogie zueinander stehen, vermittels ihrer Bezüge zum Modell: Zu beurteilen sind sie gleichermaßen, wegen des Modells als einzig Maßnehmendes und -gebendes, anhand ihrer Entsprechungsverhältnisse mit diesem.¹⁴⁰ Beide repräsentieren sie, wenn auch auf je eigene Weise und gleichsam aus unterschiedlichem Abstand, das Modell, und so auch einander: Die Darstellung vermittelt das Modell, das Erfahrungen identifiziert, re-repräsentiert so also auch Erfahrungen; die Erfahrung findet sich erst durch diese Vermittlung hindurch durch das Modell reguliert, repräsentiert dieses also nur über die Repräsentation von Darstellungen. Erfahrungen und Darstellungen sind auch in diesem Sinne Wiederholungen (oder, wie Deleuze auch schreibt, Varianten, Verkleidungen, Verschiebungen), aber eben „nur auf abgeleitete und ‚analoge‘ Weise“¹⁴¹. – So aber bedeutet die Analogie, das Gleichmaß von Erfahrungen und Darstellungen, keine Gleichrangigkeit, sondern diktiert Darstellungen den rein funktionalen, instrumentellen Charakter der Modellkommunikation und stellt diesen als analogen Bezug auf das Modell zugleich sicher; ein Charakter, dem sich alle Medien der Darstellung samt ihrer Mittel und Zwecke unterordnen und von dem aus sie sich höchstens noch als mehr oder weniger geeignet für die Kommunikation, als dem Modell mehr oder weniger angemessen erweisen mögen (darüber hinaus bleibt die Logik der Repräsentation auch ihnen gegenüber: indifferent).

Kritik der (Logik der) Repräsentation

Nun gibt es der Wege und Beispiele einer Kritik der Repräsentation viele – allemal mehr als an dieser Stelle Berücksichtigung finden können. In aller Regel bildet den Ausgangspunkt jedoch das Vorfinden (oder die Annahme; oder Hinnahme) einer Realität der Repräsentation, des Vorhandenseins repräsentationaler Verhältnisse. Der Akzent der Kritik liegt dann wahlweise auf (dem Einfordern von) Fällen des

kungen der Welt der Repräsentation, als „loss of representative proportions and proprieties“ (Jacques Rancière: *Are Some Things Unrepresentable?* In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 109–138, hier: S. 120; vgl. auch Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 41–42).

¹⁴⁰ Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 56: „Die Analogie ist selbst das Analogon der Identität in der Urteilskraft. [...] [D]ie Analogie des Urteils ist das Analogon der Identität des Begriffs.“

¹⁴¹ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 339.

Über- oder Unterschreitens der gegebenen Repräsentation, insbesondere auf reine Präsenz oder A-Signifikantes hin;¹⁴² Fällen einer Vervielfältigung der Repräsentation, die den alleinigen Anspruch der Ausgangsrepräsentation infrage stellt;¹⁴³ oder auch Fällen reflexiver Brüche der Repräsentation, die deren Gemachtheit und ideologische Funktion aufdecken oder ausweisen.¹⁴⁴ Weder aber verlässt ein solcher kritischer Blick, noch verlassen die Fälle, die er (beziehungsweise: wie er sie) identifiziert, „das Gebiet der Repräsentation“ – ihr Denkreime, ihre Welt: Jeder Versuch, „der von der Repräsentation das reine Sinnliche abzieht und als dasjenige zu bestimmen versucht, was übrigbleibt, wenn die Repräsentation einmal entfernt ist“, geht doch von der Repräsentation aus und kennt die Präsenz und das A-Signifikante nur relativ zu ihr; auch bleibt das Identitätsprinzip auch in einer „Unendlichkeit von Repräsentationen“ unangetastet, sei es in der „Konvergenz aller Blickpunkte in demselben Objekt oder derselben Welt“, sei es als Sammlung der „Eigenschaften deselben [sic!] Ichs“¹⁴⁵; und wenn es stimmt, dass eine jede Repräsentation „nicht nur etwas, sondern ihre eigene Repräsentativität repräsentiert“¹⁴⁶, nämlich in ihrem oder als ihren Abstand zum Modell, darf nicht zuletzt bezweifelt

142 Vgl. etwa Félix Guattari: Die Kinowunschmaschinen. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin 2011, S. 131–145, hier: S. 144; Anne Kolb / Tanja Prokić: Be, Now, Here: Präsenz/z-Präsentationen wider die Repräsentation. In: Oliver Jahraus / Anne Kolb / Tanja Prokić (Hg.): *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. Frankfurt am Main 2011, S. 10–17, hier: S. 10–11; Dieter Mersch: Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Köln 2004, S. 95–122, hier: S. 107–108; Jean-Luc Nancy: Entstehung zur Präsenz. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 102–106, hier: S. 102–103; aber auch Illouz' Betonung der „paramount reality of bodily experiences“ (*Consuming the Romantic Utopia*, S. 171).

143 Vgl. (je mit mehr oder weniger großer Skepsis hinsichtlich dieser Strategie) Alexander Kluge: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: ders.: *Gegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main 1975, S. 215–222, hier: S. 215–216; Colin McCabe: Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses. In: *Screen* 15/2 (1974), S. 7–27, hier: S. 15–16, 22; Hall: The Spectacle of the ‚Other‘, S. 269–276; sowie (sie mit postmoderner Kultur identifizierend) Mitchell: Repräsentation, S. 25–26.

144 Prominent etwa in der Filmtheorie der 1970er Jahre – vgl. Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Robert F. Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 27–39, hier: S. 39; sowie Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Houndmills (Basingstoke) / London 1989, S. 14–26, hier: S. 25–26. Vgl. des Weiteren Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor (Michigan) 1985, S. 1; Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 50, 207.

145 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 83–84.

146 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, 112.

werden, dass der reflexive Bruch etwas leistet, das in ihrer Logik nicht schon aufgehoben, zumindest aber aufhebbar, ist.

Diese Schwierigkeiten betreffen oft genug noch die Kritik der Repräsentationskritik. Wo etwa festgehalten wird, dass ein „repräsentationskritisches Projekt“ – hier: die Fake-Doku, wie Andreas Sudmann sie versteht – zu einer Krise der Repräsentationskritik schon deshalb beitrage, weil „die Repräsentationskritik gerade das, was sie kritisiert, d. h. eine bestimmte Form der krisenhaften Repräsentation, immer wieder reproduziert“¹⁴⁷, ist nicht einfach nur der Kritik der Repräsentation ihre Verwurzelung in der Logik der Repräsentation vorgeworfen. Auch (und als Grundlage dessen!) erweist sich die Kritik der Kritik selbst darin verfangen, wenn das ‚repräsentationskritische Projekt‘ von ihr wiederum nur innerhalb dieser Logik, also als repräsentational begriffen wird. Natürlich behält diese Art der Kritik-Kritik zumindest darin recht, dass sich so gut wie immer fast alles – mit mehr oder weniger großem Aufwand – in der Logik der Repräsentation denken und beschreiben lässt, selbst repräsentationskritische Projekte: was die Repräsentation als unspezifische, indifferente Logik gerade auszeichnet. Es ist im Übrigen dieser Umstand, der auch jeden Versuch, an gegebenen Gegenständen verschiedene Ebenen auszumachen – eine repräsentationale hier, eine wie immer nicht-repräsentationale dort –, zu einem ganz und gar vergeblichen macht. Er beruht im besten Falle auf einer arbiträren Grenzziehung (als könnte nicht noch das ‚rein‘ Sinnliche, eine Farbe etwa, als ‚unrein‘, als stellvertretend gedacht werden), im schlechtesten schreibt er die Form-Inhalt-Grenzziehung der Welt der Repräsentation fort (auch, wo die Form analytisch gegenüber einem vermeintlich isolierbaren Inhalt privilegiert wird¹⁴⁸). – Der Logik der Repräsentation ist so nichts entgegensetzen, die (noch so potenzierte) Kritik muss, bewegt sie sich doch schon und nur innerhalb dieser Logik, wirkungslos bleiben. (Das gilt gewissermaßen auch für Illouz’ Diagnosen des Stereotypischen der Liebeserfahrungen der *middle class* und der Spannungen in den Erfahrungen der *working class*.)

Erst im Verabschieden und Verlassen dieser Logik und Welt insgesamt wird eine neue, nicht mehr an der Repräsentation hängende Art des Denkens und der

147 Andreas Sudmann: Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19/2 (2018). *Faktizitäten*, S. 42–53, hier: S. 49.

148 Vgl. mit Blick auf das filmische Bild Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino. In: ders.: *Semiotologie des Films*. München 1972, S. 20–35, hier: S. 27: „Die Gegenstände und die Personen, die uns der Film zeigt, erscheinen dort als Abbild, doch die Bewegung, durch die sie belebt werden, ist kein Abbild der Bewegung, sie erscheint wirklich.“ Metz umkreist aber bereits eine gewisse Ambivalenz: Einerseits werden Bewegung und Abgebildetes als zwei Seiten einer Grenzziehung ausgemacht, andererseits scheinen sie nicht denkbar jenseits voneinander, die eine das Belebende, das andere das Belebte. Vgl. allgemein auch Mitchell: *Repräsentation*, S. 24–25 – wo diese Art der Repräsentationskritik dem Formalismus zugeschlagen wird.

Beschreibung möglich – kann überhaupt erst „ein produktiv umstürzlerisches Potenzial sowohl hinsichtlich des Denkens als auch hinsichtlich der Praxis der Repräsentation“¹⁴⁹ erkennbar werden. Für Deleuze steht für diese (offenkundig weiterhin notwendige) Bewegung das Trugbild ein, das nicht als komplizierende Ergänzung zu Urbild und Abbild hinzu-, sondern ihnen in Gänze entgegentritt, die Welt der Repräsentation also als solche ablehnt, nicht nur einzelne Gebiete in ihr erschüttert (was immer noch hieße: sie als alternativlos zu akzeptieren):

Das Problem betrifft nicht mehr die Unterscheidung Wesen-Erscheinung oder Urbild-Abbild. Diese Unterscheidung ist in der Welt der Repräsentation wirksam; es geht um Einführung der Subversion in diese Welt, um „Idoledämmerung“. Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die *sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion* verneint.¹⁵⁰

Verneint fände sich so noch die ‚Reproduktion der krisenhaften Repräsentation‘, nämlich die Logik, die Reproduktion derart als repräsentational identifiziert. Interessanterweise geht es in Sudmanns Übertragung ebendieser Deleuze-Stelle aber nur darum, ob Fake-Dokus eher Trug- oder Abbilder sind.¹⁵¹ Die Logik der Repräsentation bleibt also schon deshalb intakt, weil das Trugbild nur als taxonomische Option zu ihr hinzutritt, anstatt sie grundsätzlich, samt ihrer Aufteilungen, infrage zu stellen. Nun wäre eine Gegenstandskritik mit einer solchen Infragestellung keineswegs ausgeschlossen: diese müsste sich dann allerdings entlang anderer Kriterien als jenen der Welt der Repräsentation bewegen. Noch Annahmen, dass das Dokumentarische per se in Repräsentation bestehe,¹⁵² könnten verneint (und die Aufforderung und die Aussicht, das Dokumentarische neu zu denken, vorgebracht; und filmische und serielle Liebesdarstellungen von COMIZI D’AMORE [Pier Paolo Pasolini, IT 1964] bis DISMISSED [David Eilenberg / Tim Hedrick / Mike Nichols, US 2001–2002] berücksichtigt) werden. So aber, weiterhin verfangen in der Logik der Repräsentation, kann der Schluss nur lauten, selbst nämlich ‚von vornherein‘, dass „eine oftmals als repräsentationskritisch qualifizierte Form sich von vornherein strukturell aufhebt und auf diese Weise gleichsam systemisch zu einer Krise der Repräsentationskritik beiträgt“¹⁵³.

Wenn nun die Welt der Repräsentation durch „die Welt der Trugbilder“¹⁵⁴ abgelöst werden soll – wenn an die Stelle des Abbildes als „mit Ähnlichkeit ausge-

149 Sudmann: Fake-Dokus, S. 50.

150 Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 320.

151 Vgl. Sudmann: Fake-Dokus, S. 50.

152 Vgl. Sudmann: Fake-Dokus, S. 45–46, 48–49.

153 Sudmann: Fake-Dokus, S. 52.

154 Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 320.

stattetes Bild“, das auf „die höhere Identität der Idee“ zurückgeht, das Trugbild als „ein Bild ohne Ähnlichkeit“ treten soll, das „auf einer Unterschiedlichkeit, auf einer Differenz“¹⁵⁵ beruht –, so handelt es sich dabei fraglos um eine veritable nietzscheanische Umwertung – „kein Wechsel von Werten, kein abstrakter Austausch und keine dialektische Umkehrung, sondern ein Wechsel und eine Umkehrung im Element, aus dem der Wert der Werte hervorgeht, eine ‚Umwertung der Werte‘“¹⁵⁶. Wird so doch, mit der Ablösung der Repräsentation, Differenz „zum Element, zur letzten Einheit“; sodass sie, die Differenz, nur mehr „auf andere Differenzen verweisen“ kann, „durch die sie nie identifiziert, sondern differenziert wird“¹⁵⁷ ...

Befreiung der Darstellung

Auf eine solche Umwertung aber zielen auch das Eintragen der Liebe in Relationen (Liebe → Relation), das implizierte Eintragen von Differenz in die Liebe (Differenz → Liebe) und so das Entdecken der Herstellung von Intimität durch Liebe als zweifache Bewegung (Auseinandertreten [vom Virtuellen zum Aktuellen] : Aufeinanderfolgen [von Aktuellem zu Aktuellem]), in der sich die Einheit der Differenz der Liebe als Differenz (Liebe | Intimität) einstellt. Auf nichts anderes also zielt das Überdenken – mit seinem Ziel eines poetologischen Denkens – der Liebe, das mit den diversen theoretischen Referenzen expliziert wurde. Es verteidigt die Liebe gegen die Beschränkungen der Welt der Repräsentation. Nicht umsonst zeigt sich die Nähe der Fluchtpunkte von Luhmanns, Kristevas und Barthes' Fragestellungen und Problemstellen auch anhand der Zurückweisung der Logik dieser Welt: anhand der Absage an einen Begriff von Kommunikation, der die Vorgängigkeit der Identität des Mitgeteilten und der Positionen von Sender und Empfänger setzt, anstatt Kommunikation als an sich unwahrscheinliches, emergentes Geschehen zu fassen—wie auch an einen Begriff notwendig normativen Sinngehalts, der der Intimkommunikation als Vorgabe oder Vorschrift, als handlungsleitende Norm anstatt als herstellungsleitende *technē* dient (Luhmann); anhand der Ablehnung der Vorstellung vorhandener Zustände, fixer Positionen und statischer Beziehungen zugunsten produktiver Prozesse, emergenter Konstitutionen und dynamischer Beziehungen—sowie der Vorstellung eines Sprachsystems als Entsprechungs-

¹⁵⁵ Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 315.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976, S. 178.

¹⁵⁷ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 83. Vgl. auch Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 321: „Es gibt ebensowenig privilegierte Gesichtspunkte mehr wie ein allen Gesichtspunkten gemeinsames Objekt. Es gibt keine mögliche Hierarchie: nicht zweitrangig, nicht drittrangig ... Die Ähnlichkeit besteht fort, doch sie wird als äußerer Effekt des Trugbildes hergestellt [sic!] [...]“.

regime zugunsten einer Texttheorie, die von der metaphorischen Verfasstheit menschlicher Bezüge ausgeht (Kristeva); anhand der Abkehr von einer Auffassung der Topik der Liebe als Totalität und des liebenden Ichs als Symptom hin zur Atopie und Koinzidenz—wie von der Auffassung des Liebenden-Diskurses als bestenfalls oppositionelle, von der Norm der Welt abweichende Bewegung hin zur Abdrift (Barthes).

Soll das Regime der Repräsentation aber infrage gestellt werden, ist das poetologische Denken in aller Konsequenz durchzuführen (weil jenes Regime infrage zu stellen eben immer nur heißen kann: es insgesamt infrage zu stellen). Insbesondere müssen auch Darstellungen in seinem Sinne gefasst werden. Das klingt nach einer Selbstverständlichkeit, wird programmatisch diesem Denken doch gerade die Unhintergebarkeit von Darstellungen zum Anstoß.¹⁵⁸ Wie sich jedoch allenthalben zeigt, handelt es sich keineswegs um eine solche. Während etwa Ruchatz an Luhmanns Konzeption der Liebe anschließt, bestimmt er Darstellungen gleichwohl als „Narrationen“, in denen sich „semantisches Wissen verkörpert“¹⁵⁹, die so „als Wegweiser zur authentischen Liebeserfahrung“ dienen und die damit „in handlungsorientierender Funktion“¹⁶⁰ erscheinen. Der medienwissenschaftliche Anspruch erschöpft sich denn auch im Konstatieren der Reflexionsleistung von Filmen – und im Speziellen von *SLEEPLESS IN SEATTLE* (Nora Ephron, US 1993) – hinsichtlich des Wissens um Liebe, das Filme haben. Bei aller Betonung der „Generierung [...] codierten Wissens“¹⁶¹ und der „filmische[n] Verfertigung von Ideen über Liebe“ bleibt die Beschränkung auf repräsentationale Verhältnisse intakt: „Filme, so kann man nach *SLEEPLESS IN SEATTLE* formulieren, wissen heute nicht nur, was Liebe ist, sondern sie wissen auch, dass wir es aus Filmen wissen.“¹⁶² Eine Beschränkung, die sich auch zeigt, wo „Modi und Medialitäten der Darstellung“¹⁶³ Berücksichtigung finden (sollen). Denn auch wenn diese dafür Sorge tragen, dass Darstellungen „mehr als die simple Diffusion prä-etablierten Wissens“ leisten,

158 Vgl. Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 12–16.

159 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 33.

160 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 35. Zu denken ist auch an Jutta Greis' *Drama Liebe* – wo, ebenfalls im Anschluss an Luhmann (und Michel Foucault), von „den kulturell vorgeprägten Mustern der Liebe“ ausgegangen wird, die „Denken, Fühlen und Handeln der Individuen bestimmen“ (S. 7). Die konkrete Frage nach dem in den Dramen des achtzehnten Jahrhunderts „vorgegebenen Kulturtext“ (S. 7) zielt so doch nur wieder auf „überindividuelle Semantiken, die sich (zum Beispiel) im Medium der Literatur entwickeln und auf die Bewußtseinsformen konkreter, geschichtlicher Individuen und Gruppen einwirken, wahrnehmungs- und handlungsleitend werden“ (S. 13).

161 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 34.

162 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 36–37.

163 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 32.

bleiben die „Konkretisierung“ und „Verkörperung der Semantiken“ letztlich noch bezogen auf dasselbe, bestenfalls modal erweiterte und medial ergänzte Wissen: Ruchatz zieht hier etwa „Randbedingungen von Romantik wie den Gebrauch von Kerzen, bestimmter Musik usw.“ in Betracht, die allein durch „die audiovisuellen Medien [...] konkretisiert werden können“¹⁶⁴. Es bleibt bei einer Aktualisierung oder Realisierung universeller Muster.

Demgegenüber reicht es auch nicht, Darstellung *-als-Präsentation* zu bestimmen¹⁶⁵ – das *Re-* der Repräsentation, der Wiederholung desselben also lediglich zu verlieren oder zu verstecken.¹⁶⁶ Die „Fort/da-Struktur der Repräsentation“¹⁶⁷ wäre lediglich in ein differenzloses Da überführt, der Abstand zwischen demselben und seinem Wiederauftauchen zu einem bloßen Auftauchen desselben zusammengestrichen, das in der Repräsentation Abwesende zum Anwesenden der Präsentation erklärt – die Selbigkeit der Logik der Repräsentation also bloß verschoben, an einem neuen Ort aufgestellt ... um in der Folge doch wieder repräsentiert werden zu können. (Und ist einer solchen Bewegung nicht auch das Aufrechterhalten des Ideals einer nicht von sich selbst entfremdeten oder von den Liebenden entfernten Liebe—unverfälschter, echter Intimität—der Authentizität eng verwandt?) Ist präsentieren gesagt, ist repräsentieren immer schon mitgesagt, und sei es als Verschwiegenes; die Präsentation hängt noch an der Repräsentation, ist relativ zu ihr. Insofern ist der Ausdruck ‚Darstellung‘ ein Glücksfall der deutschen Sprache (der sich, wie es sich für solche Fälle gehört, auch nicht ohne Weiteres übersetzen lässt¹⁶⁸) – ist er doch frei von jedem direkten Verweis auf ein Sein oder Seiendes und geht stattdessen, mit dem Stellen, von einer Bewegung aus.¹⁶⁹ So öffnet er sich der Möglichkeit eines Denkens, dem, wie Inka Mülder-Bach zur *Entdeckung*

164 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 34. Vgl. auch noch, nicht wesentlich anders, nämlich mit Blick auf „die Affinität von bestimmten Liebessemantiken zu einzelnen Medien“ und „die semantische Wirksamkeit der verschiedenen narrativen Liebes-Modelle“, Jens Ruchatz: Am Ende Liebe? Zeitlichkeiten der Liebe in Erzählungen aus Film und Fernsehen. In: Sven Grampp / Peter Podrez / Nicole Wiedenmann (Hg.): *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 79–105, hier: S. 86, 102.

165 Vgl. etwa Mersch: Bild und Blick, S. 107, 110.

166 Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 38, 83–84.

167 Christiaan L. Hart Nibbrig: Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack. In: ders. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 7–14, hier: S. 10. Vgl. auch Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 13.

168 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 17; sowie Hart Nibbrig: Zum Drum und Dran einer Fragestellung, S. 10.

169 Vgl. Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 17, 78–79. Vgl. für die spezifische Nutzbarmachung dieses ‚Stellens‘ durch Martin Heidegger Kapitel 5 dieses Buches, „*Poiësis II*“.

der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert anmerkt, „das Zeichen kein Stellvertreter ist, sondern produktiv-poetischer Akteur“¹⁷⁰ – ein Denken, das ein generatives Potenzial von Darstellungen erkennt, anerkennt, anstatt sie als textuelle Objektivationen zu behandeln, abzuhandeln. Und gerade in dieser Befreiung von der Logik der Repräsentation (also: vom Kommunikationsmodell der Modellkommunikation) kann für die Darstellungen der Liebe auch eine eigene Rolle und Relevanz eigenen Rechts denkbar werden.

Ein solches Denken der Darstellung ist im Sinne des Überdenkens der Liebe gefordert. Damit geht es nicht nur um eine Konzeption von Darstellung auf der Höhe dieser Umwertung, um einen ihr angemessenen Begriff. Das fraglos auch; doch ebenso geht es darum, dass im poetologischen Denken der Liebe ein eigenes Denken ihrer (Verschränkung mit ihren) Darstellungen schon angelegt ist, dass ein solches in dessen Anlage schon eingefordert ist – mit der Frage nach einer so gedachten Liebe die Frage nach ihren Darstellungen also bereits auf bestimmte Art und Weise aufgeworfen ist. (So wie, mit ganz anderem Ausgang, auch im Regime der Repräsentation Darstellungen eine bestimmte Stellung zugewiesen wird.) Und in der Tat: Die Versuche des achtzehnten Jahrhunderts, Darstellung aus ihrer Bestimmung -als-Repräsentation zu befreien, stehen über jenen „neuen Begriff des Zeichens“ mit der Herausbildung „semiotisch vermittelter Intimität“¹⁷¹ in Verbindung, wie Luhmann sie in ihrer Verbindung mit dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium Liebe beschreibt.¹⁷²

170 Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*. S. 17. Vgl. dazu auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 326: „Dieser poetische Akt manifestiert sich nicht in der allegorischen Stasis von Bezeichnung, Bedeutung und Repräsentation, sondern im endlosen Prozess ihres Erscheinens, in unabschließbaren Semiosen [...]“.

171 Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 18–19.

172 Vgl. auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 107–138, besonders 115, 138. Ebenso verweist die neue Stellung der Rhetorik, die bei Friedrich Nietzsche programmatisch wird, unter anderem zurück auf diese Zeit und ihre Darstellungstheorien, denen wiederum die Tradition der Rhetorik eine mal mehr, mal weniger anerkannte Voraussetzung bildete (vgl. dazu Winfried Menninghaus: „Darstellung“. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig [Hg.]: *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 205–226, hier: S. 219–222; sowie Anne Eusterschulte: Ästhetik. In: Gert Ueding [Hg.]: *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Tübingen 2005, S. 138–144, hier: passim). Auch Rancières Rede vom ästhetischen Regime, das das repräsentative ablöst, wäre noch darauf zu beziehen. Insgesamt zeichnet sich hier fraglos eine „Historizität des [...] Denkens“ (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. 402) ab, die sich mit dem poetologischen so sehr eröffnet, wie sie es selbst auch betrifft.

Umgekehrt lässt sich, vor allem mit Blick auf Kristeva und Barthes, festhalten, dass der Anlage oder Forderung eines Denkens der Darstellung im Überdenken der Liebe freilich auch vorgearbeitet – dass die Zurückweisung der Logik der Repräsentation in den Theorien der Liebe schon vorbereitet – sein kann. Das gilt für das Insistieren auf dem „Werden der Bedeutungen der Zeichen“ und der „Unendlichkeit der poetischen Sprache“¹⁷³, mit dem Kristeva schließlich auf das Generative von Darstellungen zu sprechen kommt:

Bedeutungen *sind* nicht, sie *machen* sich, und die poetische Sprache bietet ihre Unendlichkeit auf, um den Verschleiß der Sprache durch neue Verkettungen zu ersetzen – durch graphische Krämpfe, die den Menschen, sein Weltbild und seinen Platz in dieser Welt infrage stellen.¹⁷⁴

Und es gilt für Barthes' Positionieren dessen, was er wahlweise ‚Text‘ oder ‚Musik‘ oder ‚Figuration‘ nennt und von dem er den Film mal rigide ausschließt und zu dem er ihn mal ausdrücklich zählt.¹⁷⁵ (In diesem Reichtum und Schwanken der Ausdrücke mag sich unter anderem die Abwesenheit eines Ausdrucks wie ‚Darstellung‘ im Französischen bekunden.) Je und überhaupt zielt Barthes damit auf eine „diagrammatische und nicht imitative Struktur“, auf „ein Verhältnis des Begehrens, der Produktion“, nicht auf „ein Verhältnis der Imitation“, kurz: auf etwas, das in Gänze gegen die „Repräsentation“ steht, „wenn nichts heraustritt, wenn nichts aus dem Rahmen springt: des Gemäldes, des Buches, des Bildschirms“¹⁷⁶. (Auch letztere Reihung unterstreicht – was immer sonst sie leistet –, dass es sich nicht um eine Frage repräsentationaler gegen nicht-repräsentationale Medien handelt: was Medien zugleich über- wie unterschätzte, hinsichtlich ihrer gegebenen Bestimmtheit und unerschöpflichen Bestimmbarkeit.)

Letztlich sind es aber die Öffnungen auf die Zeitformen der Liebe, die Barthes', Luhmanns und Kristevas Theorien der Liebe so unzweifelhaft wie zwingend auf ein eigenes Denken der Darstellung öffnen: mit den Bestimmungen der Induktion (des Liebenden-Diskurses durch die Topik der Liebe), der Codierung (von zwi-

173 Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200, hier: S. 168–169.

174 Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme, S. 197.

175 Vgl. Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 94–102, hier: S. 94–95, 101; Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 45–66, hier: S. 63–64; sowie Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71.

176 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71–72. *Représentation* wird in der Übersetzung von „Diderot, Brecht, Eisenstein“ etwas irreführend, zumindest aber zu eng, als ‚Abbildung‘ geführt – vgl. aber Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, S. 86–93, hier: passim.

schenmenschlicher Interpenetration durch das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Liebe) und der Produktion (exzentrischer Innerlichkeit durch die Metaphernmaschine) -*als-Herstellung* – und damit als Prozesse, die immer und notwendigerweise in spezifische Zeitformen gesetzt sind; wie auch mit den nur so denkbaren Präzisierungen der Ordnung der Liebesgeschichte (die allein durch die Abdrift des Liebenden-Diskurses hindurch zu erreichen ist), der Temporalisierung der Liebe (als zeitsensible Ausdifferenzierung des Kommunikationsmediums Liebe) und der spezifischen Dauer der eigenen Geschichte des verliebten Sprechens und Zuhörens (das heißt der Gemeinschaft der Liebenden). Die Verteidigung der Liebe und die Befreiung der Darstellung gehen, kurz, miteinander einher.

Ausgeschlossen ist damit, vom primären Vorhandensein der Formationen herstellender Liebe gegenüber dem sekundären Vorliegen der Aspekte hergestellter Intimität auszugehen – als Figuren, Symbole und Metaphern der Liebe, die in Darstellungen vermittelt werden und dann für (oder auf) die Intimität prägend und organisierend (ein-)wirken. Dabei handelte es sich schon um Vergegenständlichungen dessen, was sich immer nur in der Herstellung und ihrer zweifachen Bewegung wechselseitig bestimmt; Vergegenständlichungen, die ihre äußerste Spitze in der Rede von den (dargestellten) Modellen, Skripten, Idealen oder Standards der Liebe finden. (Dabei handelte es sich also noch um ein durchaus ideologisches Vorgehen; ein Vorgehen, das sich bemerkenswerterweise oft genug in Arbeiten mit selbsterklärtem ideologiekritischem Anspruch findet.¹⁷⁷) Stattdessen betreffen Liebesdarstellungen den differenziellen Zusammenhang, nicht einfach die eine (oder andere) seiner Seiten. Offensichtlich kann das nicht heißen, dass sie die differenzielle Liebe in einem wiederum repräsentationalen Sinne darstellen, zum Gegenstand einer Vermittlung machen, noch den Prozess des Herstellens also zum Modell vergegenständlichen. Vielmehr betreffen sie den differenziellen als Herstellungszusammenhang, und zwar in den ihnen eigenen, aus ihrem generativen Potenzial hervorgehenden Zeitformen, betreffen ihn also auf produktive Art und Weise – womit schon sich andeutet, inwiefern sie selbst -*als-Herstellung* zu bestimmen sind.¹⁷⁸ (Das ist keine Feststellung [des Feststellenden] einer strukturellen Analogie, sondern gerade Konsequenz eines [konsequent durchgeführten]

177 Vgl. neben Illouz (etwa *Cold Intimacies*, S. 27, 38–39, 74–75) auch Lauren Berlant: *Desire/Love*. New York 2012 – wo die Kritik an den „ideologies of love marketed by the entertainment industries of western mass culture“ (S. 17) und, genauer, der „reduction of life’s legitimate possibility to one plot“ (S. 87) ihre Grundlage ganz offensichtlich in der vergegenständlichenden Vorstellung Normen-vermittelnder Darstellungen hat.

178 Vgl. wiederum Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 328: „Ist [...] das Bedeuten ein unabschließbarer, stets sich verzehrender Prozess geworden, so können die Gegenstände dieses Bedeutens eben keine Gegenstände mehr, sondern selbst nur Prozesse sein.“

poetologischen Denkens!) So jedenfalls können, schließlich, Liebesdarstellungen als die aktiven Vermittlerinnen jenes Prozesses und die Zeitformen der Liebe als Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen erscheinen.

Angesichts dessen ist insbesondere auch noch einmal zu betonen, dass und warum ein Verständnis der Darstellungen der Liebe keine Sache bloßer Begriffsarbeit sein und die Frage medialer Differenz nicht umgehen kann: Anders als in der (nicht zuletzt: medien-)indifferenten Un-Spezifität der Logik der Repräsentation ist das Denken der Darstellungen der Liebe als poetologisches an spezifische Darstellungen, an die Spezifität konkreter Darstellungen verwiesen. Anders nämlich als in der Logik der Repräsentation, in der Darstellungen sich erschöpfend bestimmt zeigen, insofern sie der Selbigkeit des Modells untergeordnet und auf eine Instrumentalität verpflichtet sind, der sich Medialität, Mittel und Zwecke der Darstellungen unterordnen, hängt die Bestimmung der Darstellungen hier an ihrer eigenen Produktivität und Generativität, ist also auch Selbst-Bestimmung, die nicht unabhängig von bestimmten Darstellungen, ihren Medien und deren Mitteln und Zwecken zu greifen ist.

Von der Kommunikation (des Inkommunikablen) zur Verlebendigung (des Codes)

(Luhmann IV und die Angelegenheiten der Liebe)

Auch wenn dementsgegen Luhmanns eigener Zugriff auf – literarische – Liebesdarstellungen diese ohne Weiteres als Orte der Liebessemantik zu behandeln scheint, finden sich auch bei ihm, wenig überraschend, Spuren eines anderen Darstellungsdenkens, einer Bestimmung der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen. Deren Spezifisches lässt sich mit Luhmann zunächst als eigener Zugang zur Herstellung von Intimität als Problem von Liebe rekonstruieren, als Zugang also zur Unwahrscheinlichkeit von Intimkommunikation, von zwischenmenschlicher Interpenetration. Es sei gerade jenes Moment, das Kommunikation aus sich heraus mit einer Grenze versieht und mit dem sich also die Prekarität von Intimkommunikation, ihre Herstellungsbedürftigkeit, auf ausgezeichnete Weise zeigt, das durch die Literatur eine Behandlung finden könne: die Inkommunikabilität. In diesem Sinne und aus diesem Grund – insofern die Liebe „das paradigmatische Kommunikationsproblem“ sei, „weil nirgendwo sonst die Unerreichbarkeit und Intransparenz des anderen Bewusstseins das eigene Bewusstsein so sehr affiziert, aber auch fasziniert ebenso wie quält“ – wurde „Literatur“ im Anschluss an Luhmann auch als „das Medium der Liebe schlechthin“¹⁷⁹ bezeichnet. Insbesondere „der Roman“, so Niels Werber,

179 Jahraus: *Amour fou*, S. 26.

überläßt nicht nur die intime Kommunikation der Beobachtung des Lesers, sondern gestattet zugleich einen Einblick in die synchron laufende Beteiligung des Bewußtseins der Protagonisten an dieser intimen Kommunikation. Anders als im Drama, wo wir es mit Monologen und Dialogen zu tun haben, deren Zusammenhang mit dem Bewußtsein der Sprecher nur zu konstruieren ist, liegt im Roman die Differenz von Kommunikation und Bewußtsein offen zutage. Der Roman ermöglicht so [...] unmittelbaren, unverstellten, transparenten Einblick in das Innere des Menschen [...].¹⁸⁰

Für Luhmann selbst heißt das „im Effekt: daß der Umweg über Literatur, über den Roman ein notwendiger Umweg wird; er ist notwendig für das Begreifen des Intimcode“¹⁸¹. Die Rolle insbesondere der Liebesdarstellungen der Romanliteratur ließe sich damit als Kommunikation von Inkommunikablem benennen: Für den „Leser des Romans [...] wird plausibel gemacht (also doch kommuniziert), daß es in solchen Beziehungen Inkommunikables gibt“¹⁸².

Nun läßt sich darin noch die An- oder Hinnahme repräsentationaler Verhältnisse erkennen, die die Ansprüche eines anderen Darstellungsdenkens nicht erfüllt und auch Luhmanns eigenem Kommunikationsbegriff zuwiderläuft, ihn unterläuft. Geht es doch mit der Kommunikation von Inkommunikablem, wie Oliver Jahraus (zustimmend) zusammenfasst, um „erzählte Liebeserfahrungen und damit ihre je eigene Repräsentation“¹⁸³ – unter Aufrechterhaltung aller Trennungen, die ein solches Denken vorsieht: etwa, „dass es ein Außerhalb des Diskurses geben muss, weil es ja im Diskurs repräsentiert werden kann“¹⁸⁴. Auch aber ist durch die Betonung des Bezugs auf die Problembezogenheit der Liebe der Weg zu einer Bestimmung der Relevanz von Liebesdarstellungen gewiesen: Wird der Blick vom Problem der Herstellung auf deren historisch spezifische Bedingungen erweitert, entlang derer Ersteres sich in eine Vielzahl von Problemen der Liebe verzweigt, mögen die Darstellungen der Liebe sich als durchaus zentrale Instanzen erweisen, die ebenso historisch spezifisch auf die Behandlung der Bedingungen, auf den Umgang mit den Problemen zielen. Verständlich würde so auch, nicht nur „daß“, sondern auch warum

literarische, idealisierende, mythisierende Darstellungen der Liebe ihre Themen und Leitgedanken nicht zufällig wählen, sondern [...] damit auf ihre jeweilige Gesellschaft und auf deren Veränderungstrends reagieren [...].¹⁸⁵

180 Werber: *Liebe als Roman*, S. 16.

181 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 160.

182 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 160. Vgl. auch Jahraus: *Amour fou*, S. 14; 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).

183 Jahraus: *Amour fou*, S. 14.

184 Jahraus: *Amour fou*, S. 16.

185 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 24.

Eben darin liegt ihre Relevanz, darin erst werden sie zu Liebesdarstellungen – indem sie nämlich, „auch wenn in deskriptiver Form gehalten, nicht unbedingt die Realsachverhalte des Liebens wiedergeben, wohl aber angebbare Probleme lösen“, und zwar, genauer, „funktionale Notwendigkeiten des Gesellschaftssystems in eine tradierbare Form bringen“¹⁸⁶. Behandlung der Bedingungen der Herstellung, Umgang mit den Problemen der Liebe ...

Auch damit mag noch nicht viel gesagt sein; Behandlungen können diskursiver, interpretativer, pragmatischer, therapeutischer Art sein, Umgänge kritischer, affirmativer, spielerischer, sorgsamer Art. Und sicherlich führen auch nicht alle diese Wege immer zur Lösung ‚angebbarer Probleme‘ – wie Bedingungen vor ihrer Behandlung als Probleme durch Darstellungen auch nicht schon als solche angebbare sein müssen. Allerdings ist mit einer solchen Verortung von Liebesdarstellungen vermieden, sie einseitig zu Orten der Liebessemantik (der Symbole der Liebe, des codierten Wissens über Liebe) zu machen und damit in ein Kommunikationsmodell ein-, also der klaren Aufteilung von Form und Inhalt, der Entsprechung mit dem Kommunizierten und dem Bewirkten, der Funktionalität oder Instrumentalität unterzuordnen. Betreffen doch die Probleme der Liebe immer ihren differenziellen Zusammenhang, immer Liebe|Intimität. Eine Bestimmung der Rolle von Liebesdarstellungen als Kommunikation von Inkommunikablem wird so (wenn nicht gänzlich unhaltbar, so doch einigermaßen) unergiebig; offen bleibt indes die Frage nach der Alternative, die den entsprechenden Verkürzungen und Zurichtungen entgeht, ohne den Bezug auf die Problembezogenheit mit preiszugeben.

Auch Luhmann stößt auf (obgleich andere) Schwierigkeiten, aufgeworfen durch die literarischen Darstellungen selbst. Und zwar auf „Auswertungsschwierigkeiten“, mit denen sich aber gerade ein möglicher Ausweg aus dem vorliegenden Dilemma andeutet:

So bekannt es seit dem 17. Jahrhundert ist, daß der Roman selbst zum Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten wird, so schwierig ist es, diesen Gesichtspunkt in einzelne Thesen, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln aufzulösen. Man kann nur wiederum feststellen, daß die Personen des Romans sich code-orientiert verhalten, also eher den Code verlebendigen als etwas Neues hinzufügen.¹⁸⁷

Das Problem des Zugriffs auf ‚Personen des Romans‘ sei zunächst ebenso zurückgestellt wie das Problem des Neuen. Zumal sich beide an dieser Stelle noch, zumindest der Tendenz nach, im Rahmen repräsentationaler Logik wiederfinden: Die Rede von ‚Personen‘ (anstatt von Figuren) mag durch den Kontext zwischenmenschlicher Interpenetration als intensivierte persönliche Beziehung zu rechtfertigen sein,

¹⁸⁶ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 24.

¹⁸⁷ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 12.

der Schritt allerdings, sie zu den repräsentierten Inhalten des Romans zu zählen, ist angesichts der säuberlichen Aufteilung von Personen/Verhalten/Code kein großer mehr. Zudem ist von einem vorhandenen (oder eben noch nicht vorhandenen) Code ausgegangen, der durch Verlebendigung (noch nicht) repräsentiert werden kann – womit Neues allein zu präsentieren wäre, also ebenfalls bloß relativ zur Repräsentation, noch gemäß ihrer Logik auftauchte.¹⁸⁸ Stattdessen sei der Fokus hier auf die Verlebendigung selbst gelegt, nicht mehr als repräsentationales Mittel oder Form eines repräsentationalen Verhältnisses, sondern als Implikation der Differenz und der Zeitformen der Liebe.

Luhmann selbst macht die Temporalisierung der Liebe als Möglichkeitsbedingung auch der Verschränkung (nicht Identität oder Analogie!) der Liebe und ihrer Darstellungen aus:

Der Zeitbezug der Liebe ermöglicht eine narrative Behandlung des Themas, das Erzählen von ‚Liebesgeschichten‘ [...]. Anschlüsse nach hinten und nach vorne können offen bleiben, sei es für andere Liebesaffären, sei es für das, was man sonst noch zu tun hat.¹⁸⁹

Damit ist nahegelegt, dass auch die Darstellungen, gerade in ihrer Rolle und Relevanz, aus ihrer Zeitlichkeit heraus zu verstehen sind – wie es auch mit der ‚Liebesgeschichte‘ ausgehend von LOVE STORY (Arthur Hiller, US 1970) vorgeschlagen ist. Eine hinreichende Explikation der Verschränkung liegt damit sicherlich noch nicht vor. Doch ließe sich – im Sinne der Zeitlichkeit, der Prozessualität der Verlebendigung – das je Darstellung spezifische ‚code-orientierte Verhalten der Personen‘ durchaus schon als Herstellung von Intimität durch Liebe in je spezifischer zeitlicher Form begreifen. Die Darstellungen selbst ließen sich als produktive, generative Instanzen denken, als die Instanzen der Entfaltung dieser Zeitformen. (In anderen Worten wird durch den Fokus auf die Verlebendigung die Aufteilung Personen/Verhalten/Code gerade insofern unterlaufen, als sie nunmehr auf die Entfaltung von Zeitformen zurückzuführen ist.¹⁹⁰) Auf diesem Weg schließlich

188 In diesem Sinne ließe sich wohl auch noch „die Spannung“ verstehen, „dass Literatur und Medien eher das Ungewöhnliche, Abweichende, Skandalöse, Anstößige oder Neue prämiieren [...], eine alltagstaugliche Liebessemantik aber ‚normalisierte‘, vor allem *lebbare* kommunikative Realitäten bereitstellen muss“ (Thomas Morsch: Die Zeit der Liebe. Clint Eastwoods BREEZY. In: Sven Grampp / Peter Podrez / Nicole Wiedenmann [Hg.]: *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 107–123, hier: S. 108–109).

189 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 97.

190 In den Blick geraten damit und dann, wie Michael Wedel für die Filme Rudolf Thomes festgehalten hat (und nicht zufällig für die Bedeutung der Liebe für diese), keine Modelle mehr, sondern „Lebensformen [...], die einander nicht einfach ablösen, sondern sich kombinieren, bedingen und auf vielfältige Weise ineinander verschlungen sind“, nämlich „sich durchdringende *modi vivendi* [...] als Katalysatoren einer Entwicklung, die das eine nicht einfach im linearen Fortschreiten der

wären sie tatsächlich als ‚Lern- und Orientierungsfaktoren in Liebesangelegenheiten‘ zu verstehen: als Behandlungen der Bedingungen der Herstellung von Intimität und Umgänge mit den Problemen der Liebe – dessen und mit dem eben, was der Liebe Anliegen ist und was für sie anliegt, ihre Anlage, Problemlage –, und zwar vermittelt der Zeitformen der Liebe, die sie entfalten. Die Behandlungen und Umgänge der Darstellungen der Liebe wären, vor jeder weiteren Bestimmung, zeitlicher Art ... (Was freilich nicht hieße, dass sie ausschließlich Zeitliches behandeln, ausschließlich mit Zeitlichem umgehen – die genuinen Zeitprobleme der Liebe sind nur besondere Arten von Problemen, besondere Angelegenheiten.) Die Auflösung von Darstellungen in ‚Thesen, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln‘ müsste dann schon ganz grundsätzlich als ‚schwierig‘ gelten, nicht nur bei schon vorhandenem Code.

Dramatisierung

In der Folge muss jedoch auch Illouz' Resümee von Luhmanns Position zweifelhaft erscheinen: „Luhmann explains the pervasiveness of the romantic ideal in the novel by the fact that its internal structure fits the novel's semiotic temporality.“¹⁹¹ Es steht, wenngleich mit kritischem Anspruch vorgetragen, in seiner Betonung der Entsprechung Illouz' eigener Vorstellung von der ‚Nachahmung ritualisierter zeitlicher Strukturen‘ letztlich deutlich näher als dem Potenzial von Luhmanns Überlegungen; es unterschätzt, entsprechend, beide Seiten, die Liebe und ihre Darstellungen. Gleichwohl finden sich Andeutungen jener anderen, eigenen Dimension der Zeitlichkeit – oder eher: der Zeitlichkeit als eigener Dimension, als anderer Dimensionierung – auch bei Illouz. Das allerdings weniger mit Blick auf die Darstellungen der Liebe, die sie in der Tat als Vermittlungs- und Verbreitungskanäle fasst, als vielmehr hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den Modellen und den Erfahrungen der Liebe. Spricht Illouz vom „enactment“ – generell von „highly energized, monosemic, ritualized, and collective symbolic scenarios“¹⁹² oder auch eines speziellen „script of romance“¹⁹³ –, ist dann nicht schon auf das Moment des Vollzugs, der Entfaltung, der Prozessualität verwiesen?; und so wiederum schon auf die (Art und Weise der) Verschränkung mit den Darstellungen der Liebe in ihrer Prozessualität

Handlung durch das andere ersetzt, sondern zum Anstoß nimmt und in verwandelter Form zum Ausdruck bringt“ (Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 78).

¹⁹¹ Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 170.

¹⁹² Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 183.

¹⁹³ Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 250, 279.

der Verlebendigung, zumal, wenn die Rede von den ‚Szenarien‘ und ‚Skripten‘ ernst genommen wird?; meint nicht diese schon und gerade die Betrachtung der Liebe aus Sicht ihrer Verschränkung mit ihren Darstellungen?

Auch wenn er sich nicht zwingend dahin zurückverfolgen lässt, scheint der durch Illouz in Anschlag gebrachte doch durch den Skriptbegriff inspiriert, der etwa in der Sexualforschung auftaucht. Erwartungsgemäß fügt er sich bei Illouz nun immer wieder in die Logik der Repräsentation ein, fällt in diese zurück: Das Skript ist dann vorhandenes Modell, wird lediglich ausgeführt und kann dabei, ressourcenabhängig, besser oder schlechter erfüllt werden.¹⁹⁴ In der Sexualforschung hingegen findet sich gegenüber der Ausführung eine deutlich stärkere Betonung der Aufführung, gegenüber dem Erfüllen eine Betonung des Einsetzens, Modifizierens, Verwerfens: Sexuelle Skripte seien nicht „als Mimesis determinierende Triebkräfte für die sexuelle Inkorporierung und Habitualisierung“, sondern „als Möglichkeitsbedingung für die Aneignung“¹⁹⁵ zu verstehen. Ganz vermieden bleibt das begriffliche Schwanken zwischen der Prozessualität und dem Modellcharakter allerdings auch hier nicht; auch hier werden Skripte auf „kulturelle Paradigmen und soziale Normen“ zurückgerechnet und ganz explizit als „Modelle“¹⁹⁶ annonciert, wie frei auch immer das Verfügen über sie angenommen sein mag; wobei auch hier Freiheit relativ bleibt, etwas nämlich, das bestimmte Skripte gewähren, ein ihnen eigener, noch präskriptiver Aspekt, der sein Gegenstück in repressiveren Skripten findet.¹⁹⁷

194 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 284.

195 Franz X. Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen. Mediale Strategien im deutschsprachigen Sexualdiskurs von 1945 bis Anfang der siebziger Jahre. In: Peter-Paul Bänziger / Stefanie Duttweiler / Philipp Sarasin / Annika Wellmann (Hg.): *Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*. Berlin 2010, S. 94–122, hier: S. 98. Vgl. weiter S. 95–99. Bezieht sich unter anderem auf John H. Gagnon / William Simon: Wie funktionieren sexuelle Skripte? In: Christiane Schmerl / Stefanie Soine / Marlene Stein-Hilbers / Birgitta Wrede (Hg.): *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden 2000, S. 70–95; vgl. besonders S. 71.

196 Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen, S. 96.

197 Vgl. Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen, S. 96; sowie zur Normativität und zum Modellcharakter von Skripten Gagnon / Simon: Wie funktionieren sexuelle Skripte?, S. 70–74; aber auch zur Betonung der „Skriptherstellung“ (S. 80, 87) als dramatischer Prozess. Nicht grundsätzlich anders funktioniert auch die Regie-Metapher, wie etwa Greis sie benutzt: Werden „die Selbst- und Weltwahrnehmung moderner Subjekte als Funktionen kulturell produzierter Semantikkomplexe beschreibbar“, so gerade deswegen, weil der „Kulturtext [...] Regie führt beim individuellen Fühlen, Denken, Wahrnehmen und Handeln“ (Greis: *Drama Liebe*, S. 7). Das mag dann vermuten lassen, „daß wir dort, wo wir uns am meisten frei glauben, vielleicht am meisten der Macht der Diskurse ausgeliefert sind“ (Greis: *Drama Liebe*, S. 183).

In konkrete Aufführungen gehen Skripte aber nie einfach als normative, präskriptive Modelle ein (und umgekehrt lassen sie sich konkreten Darstellungen nicht direkt entnehmen, als solche oder anders¹⁹⁸). Deutlicher wird dies, wenn der Begriff der Aufführung um den der Inszenierung ergänzt wird: als Ausweis der Notwendigkeit des In-Szene-Setzens wie des Szenen-Schaffens überhaupt, des Einrichtens und Verteilens von Handlungsbereichen, -zwecken und -mitteln, von Stellungen und Bezügen des Handelns, als Ausweis also einer notwendigen Herstellung. Aus Sicht einer solchen Herstellung taucht ein Skript allenfalls als herstellungsleitendes Moment auf – oder aber es geht, als vorgängiges gedacht, als zu be- und verarbeitendes Material in sie ein (oder als Ergebnis von Abstraktionen, deren Ziel es gerade ist, die Darstellung hinter sich zu lassen, nachträglich aus dieser hervor). Es mag nun gute theatertheoretische Gründe geben, zwischen Aufführung und Inszenierung, zwischen dem je einmaligen Akt des In-Erscheinung-Tretens einer Inszenierung für ein Publikum und dem in der Aufführung zu wiederholenden (und dabei und damit zu verändernden) Akt eines strategischen Entwerfens zu unterscheiden; doch kann das Bedingungsverhältnis, in dem beide zueinander stehen, nicht infrage stehen; und so auch nicht die daraus folgende Komplexität des Verhältnisses zwischen Aufführung und Skript.¹⁹⁹ Die Aufführung der Inszenierung eines Skripts kann vor diesem Hintergrund nur mehr in ihrer Zeitlichkeit gedacht werden: Das Denken der Aufführung ist ein Denken ihrer Zeit. Gerade mit der Aufführung (der Inszenierung – gleich, wie die Aufgaben zwischen ihnen sich verteilen) ist die Herstellung notwendigerweise in Zeitformen gesetzt.

Es ließe sich auch von einer originären Dramatisierung sprechen. (Bereits Deleuze stellt die Dynamiken der Dramatisierung der Repräsentation explizit entgegen!²⁰⁰) Auf der einen Seite, nämlich der einen Seite der Verschränkung der Liebe mit ihren Darstellungen, wäre mit dieser Dramatisierung, aus Sicht dieser Verschränkung, die Herstellung von Intimität durch Liebe anzusprechen. Für die andere Seite käme mit der Dramatisierung, als Dramatisierung des Liebeslebens, eine regelrechte Bedingung zur Sprache, eine Bedingung der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen.

¹⁹⁸ Vgl. wiederum Eder: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen, S. 95–99 – wo dies durch das Vokabular des Transports und der Vermittlung – des repräsentationalen Kommunikationsmodells – durchaus suggeriert wird.

¹⁹⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart / Weimar 2014, S. 152–160, hier besonders: S. 152, 154–155.

²⁰⁰ Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 273–278.

Schon die eine Seite der Dramatisierung ist außerdem so eindrücklich wie eindeutig als Frage von Zeitformen zu beschreiben. Barthes etwa bemerkt im Rahmen der *Fragmente einer Sprache der Liebe* zur Figur ‚Erwartung‘:

Es gibt eine Szenographie der Erwartung: ich lege sie fest, manipulierte sie, ich löse ein Stück Zeit ab, in der ich den Verlust des Liebesobjektes schauspielerisch darstelle und alle Effekte einer kleinen Trauer heraufbeschwöre. Das spielt sich also ab wie ein Theaterstück.²⁰¹

Und bereits in ‚Abwesenheit‘ taucht diese Form zeitlicher Manipulation auf, ausgehend von einer „eigentümlichen Verzerrung“ des Liebenden-Diskurses, der sich an das abwesende Liebesobjekt richtet; eine Verzerrung, die „eine Art unerträgliches Präsens“ mit sich bringt, ist das Ich doch „zwischen zwei Zeitformen eingeklemt, die der Referenz und die der Anrede: du bist fort (und darüber klage ich), du bist da (weil ich mich an dich wende)“²⁰². Und wie das französische *présent* nicht nur ‚Präsens‘, sondern auch ‚Gegenwart‘ bedeuten kann, ließe sich *temps* auch als ‚Zeit‘, nicht nur als (hier fraglos: grammatikalische) ‚Zeitform‘ übersetzen; eine Offenheit, die bei Barthes klar angelegt ist, wie allein schon die Rede vom ‚Stück Zeit‘, vom *morceau de temps* in ‚Erwartung‘/‚Attente‘ anzeigt.²⁰³ Aus der Verzerrung, der Einkeilung wird jedenfalls eine „sprachliche Inszenierung“ mit eigener Zeitlichkeit gemacht:

Die Abwesenheit dauert an, ich muß sie ertragen. Also *manipuliere* ich sie: ich verwandle die Verzerrung der Zeit in ein Hin und Her, bringe Rhythmus hervor, eröffne die Sprachszene [...]. Die Abwesenheit wird zur aktiven Praxis, zur *Geschäftigkeit* (die mich hindert, irgend etwas anderes zu tun); es kommt zur Ausarbeitung einer Fiktion mit vielfältigen Rollen (Zweifeln, Vorwürfen, Anwandlungen von Begierde und Melancholie).²⁰⁴

²⁰¹ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 97. Vgl. auch, zur Figur ‚Szene‘, S. 207–213; sowie Kapitel 5 dieses Buches, „Vorausgaben und aneignen, affirmieren und konsolidieren: eine Szene machen“. Nicht zu verwechseln ist all das mit dem, was Barthes in der Figur ‚Drama‘/‚Drame‘ ausführt, die die ‚Hingerissenheit‘/‚Ravissement‘ vorbereitet – als „die Hingerissenheit, deren Opfer ich gewesen bin und deren Nachträglichkeit ich wiederhole (und verfehle). Die Überwältigung durch die Liebe ist ein *Drama*, wenn man diesem Wort den archaischen Sinn zurückerstattet, den Nietzsche ihm gibt: ‚Das antike Drama hatte große *Pathoszenen* im Auge – es schloß gerade die Handlung aus (verlegt sie vor den Anfang oder hinter die Szene)“ (Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 70; bezieht sich auf *Der Fall Wagner* – vgl. Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 6. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. Berlin / München / New York 1988, S. 9–53, hier: S. 32; vgl. auch Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, 109–110).

²⁰² Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 29–30.

²⁰³ Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 22, 47.

²⁰⁴ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 30. Das, diese „sprachliche Inszenierung“, ließe sich auch als spezifische Aktualisierung der „Disposition zum Drama“ verstehen, die der Sprache

– Umso mehr aber muss gelten, dass die andere Seite der Dramatisierung erneut auf die Zeitlichkeit der Darstellungen verweist, die Dramatisierung als Bedingung also auch die Form der Verschränkung bedingt.

Das gilt es zu bedenken, wo Cavell für filmische Darstellungen im Allgemeinen (oder, genauer, ausgehend von Schwarz-Weiß-Filmen) festhält: „I suppose that the ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically.“²⁰⁵ Zumindest wird sich die angesprochene Historizität, dass nämlich dem Film im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, als Jahrhundert der Vollendung dramatischer Erklärungen menschlichen Verhaltens, eine bestimmte, eine paradigmatische Stellung erst zukommen konnte (der materiellen Differenz zum Farbfilm also zunächst ungeachtet), von den eigenen Zeiten des Dramas kaum lösen lassen (mit diesen aber sicher die Spekulation über unterschiedliche Stellungen unterschiedlicher Materiale zulassen²⁰⁶). Gleichfalls sind noch ideologiekritische Wendungen auf eine solche Zeitlichkeit hin zu lesen, wenn zum Beispiel Siegfried Kracauer, und sicher nicht zufällig unter Bezug auf die Liebe, von den „Dienstmädchen“ spricht, die nicht etwa „die Liebesbriefsteller“ nachahmen, sondern deren Werken die Vorlage liefern: „[D]iese umgekehrt sind nach den Briefen der Dienstmädchen komponiert, und Jungfrauen gehen noch ins Wasser, wenn sie ihren Bräutigam untreu wähnen.“²⁰⁷ Immerhin geht es dabei weniger um vorliegende Vorbilder als um ein Verhältnis der Bildwerdung, von der beide Seiten schon erfasst sind: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“²⁰⁸ Und es ließe sich weiterhin an den Zusammenhang des ‚Zeitbezugs der Liebe‘ und der Möglichkeit ihrer ‚narrativen Behandlung‘ erinnern, wie Luhmann ihn herausstellt. – Was die Dramatisierung benötigt, als je spezifische, das heißt als Herstellung in der jeweiligen Aufführung, als diese ‚Verwandlung‘, jene ‚Hervorbringung‘, als eine ‚Eröffnung‘ oder ein ‚Werden‘, sind nicht weniger spezifische Zeitformen, in die sie sich gesetzt finden

nach Barthes überhaupt innewohnt: „Was von der Sprache dramatisiert wird, ist [...] die gesamte Beziehung zum Anderen, das heißt, das gesamte Subjekt wird durch und durch, für sich und für die anderen, durch die Sprache und durch die Behauptung dramatisch – als gäbe es in der Sprache selbst einen Zug zur Hysterie – oder zur bejahenden Halluzination.“ (Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main 2005, S. 91–92.)

205 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 90.

206 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 80–101.

207 Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 279–294, hier: S. 280.

208 Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, S. 279–294, hier: S. 280. Vgl. auch Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 33.

kann, das heißt zeitliche Strukturierungen, Inszenierungen des ‚Hin und Her‘, der ‚Rhythmen‘, ‚Sprachszenen‘ und ‚Geschäftigkeiten‘.

Kurzum: Barthes' liebendes Ich muss seinen Diskurs prinzipiell ‚wie ein Theaterstück‘ halten, um der theatralen Darstellung überhaupt einen Platz in seinen Liebesangelegenheiten einräumen zu können. Doch könnte es ihn konkret nie halten ohne: Theaterstücke. Nicht ohne die Inszenierung und Aufführung der ‚Rhythmen der Begegnungen und des dramatischen Geschehens‘ zwischen Romeo und Julia. Nicht ohne die ‚Veränderung der Zeitfolge‘ zwischen ‚Augenblick‘ und ‚Kontinuität‘, die darin zum Ausdruck kommt. Und nicht – gesetzt, dass (auch) Barthes' liebendes Ich (auch) ins Kino geht – ohne die Modulationen der Zeitform der Balkonszene: von der die Nacht bereits erhellt habenden und den Wegweisenden Sonne; über das Intervall ihres Sichtbarwerdens als unausweichlich-unvermeidliche/r Bahn/Bann; hin zur gemeinsamen Welt der Liebenden im Zeichen der Ablösung der Sonnen-Idealisierung ...

Szenen der Phantasietätigkeit

Es gibt hier, nicht nur Kracauers Vokabular wegen, eine Affinität zu dem, was Erich Fromm als „love [...] experienced only in phantasy“ bezeichnet und insbesondere als Modus der Erfahrungen mit „screen pictures, magazine love stories and love songs“²⁰⁹ versteht. Freilich taucht bei ihm (und bis heute) diese Art der Liebe letztlich immer und nur wieder als „vicarious love satisfaction experienced by the consumer“ auf: Männer und Frauen im Publikum „participate in the happy or unhappy love story of the couple on the screen“ – als nur in der Phantasie Liebende sind sie aber lediglich „spectators of other people's ‚love‘“, wenn auch als solche gelegentlich „moved to tears“²¹⁰. Doch handelt es sich, wie auch Cavell betont, um eine durchaus verarmte Vorstellung von Phantasie, welche diese als „a world apart from reality“²¹¹ begreift (quasi: fantastisch), sie (und: ihre Liebe) in Anführungszeichen setzt und es erlaubt, sie als getrennte Sphäre ‚stellvertretender Befriedigung‘ zu behandeln (oder auch: als Sphäre, die sich dem Eskapismus andient²¹²). Die Produktivität psychischer Tätigkeit muss so übersehen bleiben. Und mit ihr der sehr reale Umstand, „that fantasy shadows anything we can understand reality to be“ – den Cavell nicht zufällig (im Anschluss an Ludwig Wittgenstein) mit dem Wirklichkeitsbezug der Sprache in Verbindung bringt: „[T]he issue is not to explain how

²⁰⁹ Fromm: *The Art of Loving*, S. 100.

²¹⁰ Fromm: *The Art of Loving*, S. 100.

²¹¹ Cavell: *The World Viewed*, S. 85.

²¹² Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 102.

grammar and criteria allow us to relate language to the world but to determine what language relates the world to be.“²¹³

Ohne damit deckungsgleich zu sein, lässt sich darin doch der mögliche Anschluss an Kristevas Denken der Liebe erkennen, das seinen Ausgang vom Junktum von Sprach- und psychischen Räumen nimmt. Wenn damit der Boden der Realität der Liebe, als bodenloser Boden eines unhintergehbaren Perspektivismus, benannt ist, können gerade die Liebesphantasien des Publikums angesichts der Darstellungen der Liebe als jenes Moment ausgemacht werden, durch das erst sich die Liebe mit ihren Darstellungen verschränkt sieht. Wenn „wir“, wie Kristeva schreibt, „in den Zwischenräumen unserer eigenen Liebschaften“ zu Lesenden und Zuschauenden von Liebesdarstellungen werden – um in diesen „eine weniger vordergründige, tiefschürfendere Vision [...] zu ertragen: jene, die wir nicht unbedingt mit unseren Partnern austauschen können, von der jedoch unsere Träume, Ängste und Lüste zeugen“²¹⁴ –, wenn dies also zutrifft, dann nicht, weil es hier die phantasiebereinigte „reality of the relationship“ und dort den irrealen „day dream“²¹⁵ der Liebesphantasie gäbe. Stattdessen betreffen die Darstellungen der Liebe die „konstitutive Wahrheit der Liebe“²¹⁶ selbst, ihre eigene Konstitution als differenzielle, als Verhältnis herstellende Liebe|hergestellte Intimität oder Metaphernmaschine Liebe|exzentrische Innerlichkeit. Sie betreffen diese ‚Wahrheit‘, diese Konstitution, indem sich im Verhältnis zu ihnen die Liebesphantasien des Publikums konstituieren, die erst die Realität der Liebe perspektivieren – oder: in denen die Einheit der Differenz der Liebe sich erst einstellt.

In diesem Sinne sieht Kappelhoff in Kristevas Begriff der Liebe eine „Verschränkung von kultureller Phantasietätigkeit und individueller Erfahrungsstruktur entwickelt“, die schon auf das „Genießen [...] melodramatischer oder sentimentaler Darstellungen“ verweist: auf die „Verwirklichung sentimentaler Phantasien im affektiven Prozeß der Zuschauer selbst“²¹⁷, auf „unsere Träume, Ängste und Lüste“.²¹⁸ Fromms Trennung oder Aufteilung eines Hier und Dort, der Realität

213 Cavell: *Contesting Tears*, S. 97.

214 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 257.

215 Fromm: *The Art of Loving*, S. 100.

216 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 257.

217 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 286.

218 Vgl. auch Wedel: *Ort und Zeit*, S. 97 – „die Fantasietätigkeit [...] in den Zuschauern“ meine gerade jene „Tätigkeit, in die alle anderen münden“, jene ‚*modi vivendi*‘ nämlich, die die Verlebensigung als Entfaltung von Zeitformen ausmachen. Vgl. des Weiteren Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 17 – wo die „shared fantasy“, die sich an Filmen ab- und diese als „primary data for [...] the inner agenda of a culture“ auszeichnet, als Bedingung ihrer Rolle und Relevanz erscheint, „apart from which the films [...] could not have reached their public position“. Vgl. schließlich Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: ders.: *Gesammelte Werke* 7. *Werke aus den Jahren 1906–1909*. Frankfurt

und der Phantasie ist damit fraglos unterlaufen. So können aber auch die beiden Seiten nicht mehr dieselben wie in der Trennung oder Aufteilung – so wenig wie überhaupt *dieselben* – bleiben: nicht mehr also hier die zuschauenden Männer und Frauen des Publikums und dort das stellvertretende Leinwand-Paar der Darstellung. Vielmehr richten sich die Darstellungen als ganze auf ein genießendes Publikum, das darin potenziell, wo es zuschaut, immer auch schon liebt: das schon ein Publikum potenziell Liebender ist ... So jedenfalls wird auch weniger fraglich, was zuschauende Teilhabe an der ‚Liebesgeschichte eines Paares‘ eigentlich bedeuten kann, wenn damit dezidiert nicht die Identifikation mit einer Figur, das heißt mit einer oder einem der dargestellten Liebenden gemeint ist, sondern der Bezug auf die Liebesgeschichte überhaupt samt ihrer affektiven Wertigkeit – ein Bezug, der also nicht nur Teilhabe, sondern auch Anteilnahme ist.

Mit Lauren Berlant wäre das auch als „interpretive shift from couple-oriented desire to the erotics of a scene of encounter with the fantasy“²¹⁹ zu bezeichnen und damit die Dramatisierung mit der Phantasietätigkeit im Begriff der Szene zu verknüpfen: *Oh, Romeo, yeah, you know I used to have a scene with him*. Auch das wäre noch im Anschluss an Kristeva zu verstehen, lässt sich doch die Dramatisierung des Liebeslebens beziehen auf das liebende Subjekt-im-Prozess, das in seiner Relation zur Kultur, im Rahmen realisierter Metaphorizität, in der metaphorischen Minimalszene immer ein inszeniertes ist – womit zugleich nur die eine Seite des heterogenen Prozesses der Produktion bezeichnet ist, dessen andere die Identifizierung ist. Auch der verknüpfende Begriff der Szene vermag also darauf hinzuweisen, dass die Phantasietätigkeit des Publikums sich im Verhältnis zu den Darstellungen der Liebe immer und konstitutiv auf das Junktim von Sprach- und psychischen Räumen bezieht.

Vor allem aber erscheint so wiederum Zeitlichkeit als ausschlaggebende Dimension der Darstellungen und der Verschränkung der Liebe mit diesen:

If we think of romance as a genre of action film, in which an intensity of the need to survive is played out by a series of dramatic pursuits, actions, and pacifications, then the romance plot's setting for fantasy can be seen as less merely conventional and more about the plotting of intensities that hold up a world that the unconscious deems worth living in.²²⁰

Es ist das aus der Darstellung sich ergebende dynamische ‚Plotten von Intensitäten‘, das an die Stelle von in der Darstellung statisch gegebenen Paaren tritt – die Zeitlichkeit der Dramatisierung, die Inszenierung von Zeitformen an die Stelle

am Main 1999, S. 211–223, hier: S. 214 – zum Begriff der Phantasietätigkeit und zum „Spiele der Phantasie“ als „Quelle der Lust“.

²¹⁹ Berlant: *Desire/Love*, S. 73.

²²⁰ Berlant: *Desire/Love*, S. 71–72.

jeder konventionellen Stellvertreterschaft. (So auch ließe sich Berlants Rede von *love stories* im Sinne der Zeitformen der Liebe verstehen.²²¹ Unberührt von diesem interpretativen Akzentwechsel bleibt allerdings ihre Ideologiekritik, die doch wieder am Plot – als Vergegenständlichung – gegenüber dem Plotten – als Prozess – ansetzt.²²² Aber auch die Szene wird immer dann als Vergegenständlichung erscheinen, wenn sie von der Prozessualität der Inszenierung losgelöst wird, mit allen Folgen repräsentationaler Logik.²²³) Nicht, dass es keine dargestellten Paare mehr gäbe; doch gibt es nun keinen Bezug mehr auf diese, der nicht durch die dramatische Zeitstrukturierung der ‚Strebungen, Handlungen und Befriedungen‘ hindurchgegangen wäre; ein analytischer Zugriff, der das nicht als seine und als die Voraussetzung der Rede von Figuren überhaupt berücksichtigt, würde zum Fehlgriff. Vor diesem Hintergrund ist auch noch einmal auf Luhmanns Rede von den ‚Personen des Romans‘, die ‚den Code verlebendigen‘, zurückzukommen: noch der Eindruck einer Person ist dann nämlich an die Prozessualität der Verlebendigung, nicht mehr an die Setzung einer von dieser Zeit unabhängigen, ihr vorgängigen Figur zu delegieren – es sind eben Personen *des* Romans, nicht *im* Roman, Figuren, die allein durch seine Verlebendigung hindurch greifbar werden, nicht griffbereit in ihm warten.

In dieser Logik entfalten Darstellungen die Zeitformen der Liebe gerade im In-Szene-Setzen, im Szenen-Schaffen ihrer Inszenierungen – als durch das Publikum zu schauende Zeit, als Zeit, an der das Publikum seinen (An-)Teil hat und nimmt. Genauer noch lässt sich mit Kappelhoff festhalten, dass damit die „Inszenierung eines ‚inneren‘ Prozesses“ angesprochen ist, „den der Zuschauer durchläuft, indem er die poetische Logik in der Bewegung seiner eigenen Phantasietätigkeit verwirklicht“²²⁴. Wohlgermerkt meint das nicht, dass, im Begriff der Szene oder der Inszenierung, die Dramatisierung des Liebeslebens mit der Darstellung der Liebe in eins oder in Analogie zu setzen ist – so wenig es eine Analogie einer oder einer Identität in einer der konkreten Inszenierungen behauptet, die sich auf beiden Seiten der Verschränkung der Liebe mit ihren Darstellungen finden. Stattdessen ist mit dem Produktiven, dem Generativen der Darstellungen in ihren Inszenierungen (sprich: mit der eigenen Rolle der Darstellungen) immer schon ein phantasietätiges Publikum aufgerufen, dem die Herstellung von Intimität durch Liebe, die Inszenierung also dieses Prozesses zum Problem und zu Problemen zu werden

²²¹ Vgl. Berlant: *Desire/Love*, S. 5–6, 71–72, 109.

²²² Vgl. Berlant: *Desire/Love*, S. 87–88.

²²³ Vgl. dazu etwa Tony Hughes-d'Aeth: Psychoanalysis and the Scene of Love: LARS AND THE REAL GIRL, IN THE MOOD FOR LOVE, and MULHOLLAND DRIVE. In: *Film & History* 43/2 (2013), S. 17–33, hier besonders: S. 17.

²²⁴ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 286.

vermag (aufgerufen also: die Relevanz eigenen Rechts der Darstellungen). Sind die Zeitformen der Liebe Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen, sind die Zuschauenden-als-potenziell-Liebende ‚Ort‘ dieser Zeitformen, dieser Verschränkung. – So ließe sich noch die Repositionierung lesen, die Berlant als Implikation des Akzentwechsels hin zur Szene ausmacht: das „desiring subject as a *spectator* as well as a participant in her scene of desire“²²⁵ (das aber natürlich nur, wenn die Szene als Emblem der Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen verstanden wird, nicht als ein und dieselbe).

Treffendste filmische Auseinandersetzung mit der Szene als Verschränkung bleibt wohl weiterhin *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (Friedrich Wilhelm Murnau, US 1927): Das ergreifende Schauspiel einer Eheschließung (das Brautpaar vor dem Altar – wie auf einer Bühne) wird dem zerstrittenen Ehepaar (in den Sitzreihen – als Publikumsraum) zum Katalysator der Versöhnung; eine Versöhnung, die es, als erneuertes Paar, die Welt als Liebesszenarie betreten lässt (eine kontinuierliche Bewegung durch den wild kreuzenden Straßenverkehr, hinein in eine paradiesisch anmutende Natur, die den Verkehr überblendet – als zweiseame Bewegung unaffiziert von der Umgebung, diese vielmehr transformierend); wovon die Welt nicht allzu viel halten muss (das Paar bremst in seinem Innehalten und Küssen die Bewegung der Welt aus – es wird zum Ärgernis im Straßenverkehr).

Keine Identität, etwa eines Modells, und keine Analogie, etwa vermittelt Modellbezügen, erklärt diesen Zusammenhang; vielmehr erklärt er noch die Möglichkeit einer jeden Identitäts- und Analogiebildung, als Möglichkeit wie immer flüchtiger oder hartnäckiger Vergegenständlichungen. In etwa so könnte wohl auch jene „fatale Identität des Liebenden“ sich herausbilden, seine (worauf schon ‚fatal‘ verweist) zeitliche Identität, auf die Barthes in ‚Erwartung‘ zu sprechen kommt – „*ich bin der, der wartet*“²²⁶. Vielleicht hat das liebende Ich die dramatische Zeit des Wartens einer Julia auf ihren Romeo, und damit die Julia dieses Wartens, in seiner Phantasietätigkeit verwirklicht ...

Der Akt des Zuschauens I:

Objekt und Nachvollzug, Potenzial und Vollzug

Mit der Darstellung findet sich im Verhältnis zum Denkreime der Repräsentation also insbesondere auch der „Bezug von Werk und Betrachter grundlegend transformiert“²²⁷. Eindrücklich hat Müllder-Bach dies, mit Blick auf Gotthold Ephraim

²²⁵ Berlant: *Desire/Love*, S. 73.

²²⁶ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 100.

²²⁷ Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 47.

Lessings Darstellungstheorie im *Laokoon*²²⁸, herausgearbeitet. Mit der Repräsentation sei demnach, ganz im Sinne des Kommunikationsmodells, ein rein äußerer Bezug angenommen:

Die Funktion des Betrachters beschränkt sich darauf, die Logik der Repräsentation nachzuvollziehen, also das Substitut in das Substituierte, das Zeichen in die bezeichneten Ideen zu übersetzen. Diese Übersetzung kann richtig oder falsch sein, hinzufügen kann sie dem Werk nichts.²²⁹

So lässt in diesem Rahmen sich auch gänzlich unbefangen von ‚Werk‘ sprechen – von einer abgeschlossenen, vorliegenden textuellen Objektivation. Gerade das, was Lessing als ‚fruchtbaren Augenblick‘ bezeichnet, zielt aber darauf, „daß das“, was deswegen „Bild“ heißt,

nicht allein mit ‚Bedeutungen‘ schwanger geht, die sich ‚sagen‘ ließen, mit Signifikaten eines sei's „natürlichen“, sei's „willkürlichen“ Signifikanten, sondern mit einem transsemantischen Darstellungspotential, das im Akt der Betrachtung entfesselt zu werden verlangt.²³⁰

Was also Darstellung heißt, ist nicht mehr zu lösen von einem Akt aufseiten des Publikums: der weder in der Rezeption eines vorhandenen, bloß aufzunehmenden (zu übersetzenden) Werks aufgeht, noch als arbiträres Verfügen der konkreten Inszenierung (ihrem transsemantischen Potenzial) entgeht; der insofern sich auch nur schlecht auf einer Skala der Passivität und Aktivität abbilden lässt, die Graden des Zwangs oder der Freiheit korrespondierte, auferlegt oder gelassen durch die Gestaltung; der stattdessen (weiter zu bestimmender, jedenfalls aber teilhabender und anteilnehmender) Teil der Darstellung ist.

Eben dafür steht, vor allen sonst dadurch aufgeworfenen Fragen, inbegrifflich das ‚Bild‘ ein. Kein durch Lesarten zu entzifferndes Objekt, sondern nur betrachtend zu entfaltendes Potenzial, nicht Nachvollzug der Logik der Repräsentation, und sei es zum Zwecke oppositioneller Umdeutung, sondern Vollzug der poetischen Logik der Darstellung, ohne den sie bedeutungslos bliebe: „Das Bild“, so Kappelhoff,

²²⁸ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*. Stuttgart 2012 – für die hier relevanten Punkte besonders: S. 25–26, 112, 121–123, 134–135.

²²⁹ Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 47.

²³⁰ Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 42. Lessing unterscheidet insbesondere zwischen dem bloßen Erblicken und dem Betrachten, an das sich der fruchtbare Augenblick richtet (vgl. Lessing: *Laokoon*, S. 25–36).

ist letztlich der Protagonist in einem Geschehen, das der Prozeß des Zuschauens selbst ist. [...] Das Bild verwirklicht sich im Kalkül des Gesehen-Werdens als Affekt, als Phantasie, als Wunsch des Publikums und bildet so den dunklen Raum von dessen Innerlichkeit.²³¹

Dann aber ist der Akt des Zuschauens Teil auch des Analysegegenstands; wie eben die Zeitformen der Liebe ihren Ort ‚im‘ Publikum, im Sinne dieses ‚dunklen Raums seiner Innerlichkeit‘, finden. Welcher Art ist die Zugänglichkeit eines solchen Gegenstands? Oder: Mit welchem Recht stellt sich diese Frage, auf welches beruft sie sich? Maßstab kann jedenfalls nicht wiederum die Modellkommunikation sein, wie groß und verständlich die Sehnsucht nach etwas Verbindlichem, Grundsätzlichem auch sein mag: was, von der textuellen Objektivation bis zur Selbigkeit des Modells, als solches sich anbietet, ist einfach zugänglich nur unter der Voraussetzung und den Setzungen des entsprechenden Regimes des Denkens. Das ist, fraglos, noch keine Antwort; es meint sie aber schon als Verantwortung.

Wenn ‚wir‘ nun in der Tat ‚in den Zwischenräumen unserer eigenen Liebschaften‘ zum Publikum von Liebesdarstellungen werden, dann auf diese Art und Weise, in jenem Akt, der im Bezug auf Bilder als ‚Prozess des Zuschauens‘ sich gestaltet und gestaltet wird – wie explikationsbedürftig er sonst hier auch bleibt. Dabei tut es nur wenig zur Sache, ob sich auch empirisch nachweisen lässt, dass ‚wir‘ vornehmlich in den Phasen zwischen ‚unseren‘ Liebschaften zum Publikum werden (und wären die Liebschaften und das Publikum werden gleichermaßen nachzuweisen?). Zumal sich, spekulativ, zwei weitere Lesarten von ‚Zwischenräume‘ (französisch noch deutlicher auf die Frage der Zeitlichkeit verweisend: *intervalles*²³²) anbieten. Zum einen ist an die Lücken in jeder einzelnen Liebschaft zu denken, zumindest dann, wenn die Herstellung von Intimität nicht als kontinuierlich gelingender Prozess angenommen wird, sondern als wesentlich problembezogene Verlaufsgeschichte. Zum anderen aber sollte, vor allem, jenes Zwischen der Liebe selbst nicht übersehen werden, ihre Differenz, die ihre Einheit in der immer in spezifische Zeitformen gesetzten Herstellung findet – die also der Entfaltung von Zeitformen durch Darstellungen, also auch des Akts des Zuschauens bedarf. Die Liebschaften: bedingt (nicht durch Intimität oder Liebe allein, sondern) durch den Zwischenraum. Das Zuschauen (nicht das passive oder aktive Rezipieren oder Verfügen): eine Bedingung der Liebe.

²³¹ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 238. Vgl. auch, zur Frage der „Bildlichkeit als ein ‚theoretischer Prozess‘“, der sein „poietisches Potential um der Betrachtung willen [entfaltet]“, Anne Eusterschulte / Wiebke-Marie Stock: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft 14 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 5–20, hier: S. 7–8.

²³² Vgl. Julia Kristeva: *Histoires d'amour*. Paris 1983, S. 252.

Wie auch das Verständnis der Entfaltung von Zeitformen (in den Inszenierungen der Darstellungen als ganze) erfordert das Verständnis jenes Akts (als Teil der Darstellungen) letztlich den Blick auf konkrete (Medialitäten, Mittel und Zwecke von) Darstellungen. Weitere Schritte in Richtung dieser Verständnisse sollen nun mit den filmanalytischen Betrachtungen zu *LA VIE D'ADÈLE (CHAPITRES 1 ET 2)* und *BLUE VALENTINE* gemacht werden. Das Problem der Bedeutung der medialen Differenz (für jene Entfaltung, für jenen Akt ...) wird, da mit den Bewegungsbildern dieser Filme selbst markiert, unausweichlich auftauchen, sich aber zugleich als eigens zu behandelnder Problemkomplex erweisen.

3.3 Vom Intim-Werden. Vom Nicht-Mehr-Intimsein

LA VIE D'ADÈLE (CHAPITRES 1 ET 2): ein Parcours der Anziehung

Adèle und Emma küssen sich – zunächst einmal nicht; oder vielmehr nicht *nicht*, sondern in einem durchaus bestimmten Sinne: *fast*.

Nachdem die ältere Kunststudentin mit ihren blaugefärbten Haaren in das titelgebende Leben der Schülerin getreten ist und noch bevor die beiden zu einem Paar werden, sitzen sie nebeneinander auf einer Parkbank. Eine Halbtotale situiert sie dort, am Wegesrand, vor den grünen Blättern umgebender Bäume, die Sonne im Rücken. Es folgen Großaufnahmen von Adèles Gesicht, Emmas Gesicht und einem zweiten Gesicht Adèles – jenem, das Emma gerade in ein Skizzenbuch zeichnet. Dann immer wieder im Wechsel: Adèles Gesicht in Großaufnahme, Emmas Gesicht in Großaufnahme, je mit der prinzipiellen Mobilität der filmenden Handkamera versehen, die auf die permanent sich bewegenden Köpfe reagiert. Das wortlose Zeichnen geht in ein angeregt geführtes Gespräch über, das sich in assoziativen Verkettungen entlang verschiedener Stationen bewegt: die Kunst Emmas; Adèles Schwierigkeiten, die Philosophie Jean-Paul Sartres zu verstehen; die Musik von Bob Marley; die Aussicht, dass Emma Adèle Nachhilfe in Philosophie geben könnte ... Die beiden diskutieren, lachen, verfallen in Schweigen, suchen und finden immer wieder den Blick der jeweils anderen. Einmal greift Emma, antizipiert durch einen kurzen Blick in die entsprechende Richtung, in Adèles Haare, um aus diesen etwas (eine Blüte, ein Blatt, einen Faden ... überhaupt *etwas?*) zu entfernen – und greift damit zugleich Adèles eigenen Griff in ihre Haare auf, mit dem diese selbst schon zuvor eine Blüte entfernte.

Eine Verabredung mit Sabine, ihrer gegenwärtigen Partnerin, bildet für Emma schließlich den Anlass zum Aufbruch. Im Zuge der Verabschiedung allerdings nehmen sich Adèle und Emma ihrerseits eine baldige Verabredung vor – Adèle gibt Emma ihre Nummer. Dann steht Emma auf, Adèle tut es ihr gleich. Nach einem

Schnitt, der diese Bewegungen begleitet, sind die Gesichter der beiden im Profil zu sehen: Emmas am rechten, Adèles am linken Bildrand, die Mitte des Bildfelds dominiert durch blendendes Sonnenlicht. Sie blicken einander an, harren eine Weile aus. Emma beginnt, ihr Gesicht so langsam wie zielstrebig auf Adèle zuzubewegen. Kurz bevor die Lippen der beiden sich treffen können, ändert jedoch Emma die Richtung, es erfolgt ein Schnitt weg von der Ansicht der Profile – und eine leicht versetzte Einstellung der Gesichter im Halbprofil (Adèles von vorn, Emmas von hinten) zeigt, wie Adèle einen Kuss auf die Wange bekommt. Emma geht davon, Adèle schaut ihr hinterher, die beiden winken sich noch einmal zu.

Kaum einen Zweifel lässt diese Szene, dieser Parcours der Anziehung daran, dass Intimität für *LA VIE D'ADÈLE* (CHAPITRES 1 ET 2) von zentraler Bedeutung ist. Gleiches ließe sich freilich über zahlreiche Szenen des Films sagen; nicht nur, aber auch über die mehrminütigen Sexszenen.²³³ Und es gilt mit Blick auf den Film als ganzen und seine Geschichte von Adèle, die sich nach einer ersten, aber enttäuschenden Liebelei mit einem Mitschüler in Emma verliebt, eine Beziehung mit ihr beginnt, mit ihr zusammenzieht, ihr fremdgeht und die anschließende schmerzhaft Trennung für lange Zeit nicht verkraftet. Die Emphase, mit der *LA VIE D'ADÈLE* in Teilen der Filmkritik die Inszenierung einer schlechthinnigen Liebe bescheinigt wurde, mag noch von dieser Offensichtlichkeit der Bedeutung von Intimität zeugen:

[T]here is no guarantee that either Adèle or Emma will ever find anything as good ever again. The notion that they can each go on to find a better or richer experience is illusory. This isn't young love or first love, it is love: as cataclysmic and destructive and sensual and unforgettable as the real thing must always be. To paraphrase Woody Allen, if it doesn't make the rest of your life look like a massive letdown then you're not doing it right. Here is Emma and Adèle's moment, the definitive blaze.²³⁴

Allgemeingültige Liebe

Die Charakteristika schlechthin der Liebe – ‚verheerend‘, ‚zerstörerisch‘, ... – sind die Maßstäbe, an denen sie sich zu messen hat und gelten als Maßstäbe: immer

²³³ Die in der Folge der Erstaufführung in Cannes verhältnismäßig berüchtigt geworden sind. Vgl. etwa Manohla Dargis: Jostling for Position in Last Lap at Cannes. *The New York Times* (Mai 2013). Online unter: <http://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/many-films-still-in-running-at-cannes-for-palme-dor.html> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

²³⁴ Peter Bradshaw: *BLUE IS THE WARMEST COLOUR* – review. *The Guardian* (November 2013). Online unter: <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/21/blue-is-the-warmest-colour-review> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

(und, so ließe sich wohl hinzufügen, für jede und jeden). *LA VIE D'ADÈLE* zeigt eine Liebe, die diesen Maßstäben gerecht wird, beglaubigt sie, propagiert sie: ihrer Allgemeingültigkeit angemessen (sodass wohl ein jeder und eine jede angesichts dessen zu dem Schluss kommen muss, es noch nie richtig gemacht zu haben). – Diese filmkritische Emphase kann ihrerseits gelesen werden als, mitunter auch vorausseilende, Reaktion auf die Vorwürfe einer problematischen Repräsentation lesbischer Liebe und Sexualität sowie weiblicher Körper, ob nun überhaupt oder der Körper der Schauspielerinnen Adèle Exarchopoulos und Léa Seydoux. Die Vorwürfe wiederum beruhen in letzter Konsequenz auf der Zuschreibung einer heterosexuell-männlichen Perspektive (in den meisten Fassungen die des Regisseurs), die sich als uninformiert oder schlicht desinteressiert erweist (hinsichtlich der Eigenheiten lesbischer oder weiblicher Realitäten) und in ihrer Ignoranz dem repräsentational zu Kommunizierenden weder gerecht werden kann noch will (und stattdessen sich ihren eigenen Phantasien hingibt).²³⁵ (Die wertungsfreie Alternative, die in *LA VIE D'ADÈLE* einfach eines der „Beispiele für die Thematisierung weiblicher homosexueller Liebespaare“ sieht – was zwar „wahrlich nicht neu“, aber doch Teil einer „inhaltlich ausgerichteten Wiederbelebung des Liebesgenres“²³⁶ sei, und zwar in Abgrenzung zur „Wiederbelebung [...] in überwiegend *formaler* [...] Hinsicht“²³⁷ –, ist freilich keine; sie ist lediglich die inkonsequentere Kontinuation der repräsentationalen Logik.) Wo es hingegen gar nicht um Spezifisches, sondern um Universelles geht, verlieren solche Einwände offensichtlich an Gewicht.

Wenn aber *LA VIE D'ADÈLE* tatsächlich alle Zweifel daran ausräumt, dass für ihn die Liebe zentral ist, indem er sie in all ihrem ursprünglichen Glanz vor Augen führt: ist damit dann noch etwas gesagt (oder zu sagen), das sich nicht auch unabhängig von *LA VIE D'ADÈLE* sagen ließe? Bestenfalls scheint sich damit doch eine allgemeine Bedeutung der Liebe, ihre damit einhergehende Stellung als bedeutendes filmisches Thema und die Bestätigung beider Bedeutsamkeiten durch Liebesfilme konstatieren zu lassen – wofür es wohl kaum noch eines dreistündigen Films aus dem Jahr 2013 bedürfte, so französisch er auch sein mag.²³⁸ Es liegt, in anderen Worten, mit der Behauptung von Allgemeingültigkeit auch das Allgemeinheitsver-

²³⁵ Vgl. Manohla Dargis: Seeing You Seeing Me. *The New York Times* (Oktober 2013). Online unter: <https://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/the-trouble-with-blue-is-the-warmest-color.html> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie Elaine Sciolino: Darling of Cannes Now at Center of Storm. *The New York Times* (Juli 2013). Online unter: <https://www.nytimes.com/2013/06/06/movies/julie-maro-h-author-of-blue-novel-criticizes-film.html> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

²³⁶ Orth: Der Liebesfilm, S. 394–395.

²³⁷ Orth: Der Liebesfilm, S. 388.

²³⁸ Vgl. zu diesem Komplex aus Selbstverständlichkeiten etwa Greis: *Drama Liebe*, S. 2; sowie Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011, S. 39–40.

dikt nahe, das Luhmann schon um 1968 gefällt hat (und das dann als vorausgesetzt schon mitschwingt, wo immer *Liebe als Passion* auf die zeitgenössische Lage der Liebe abhebt):

In den „seminars of the street“ (Aubert), den Latrinenwänden, Zeitungsständen, Filmen und im Gerede der Gleichaltrigen lernt man nicht viel mehr, als die Universalität des Interesses an Sexualität vorauszusetzen – was vor allem dem hilft, der Mut braucht.²³⁹

Der Einschätzung, dass „die Probleme des Lernens der Liebe“²⁴⁰ – oder auch die Probleme der Liebe überhaupt – unter solchen Vorzeichen kaum zu lösen sein dürften, ja, noch nicht einmal eine relevante Behandlung finden können, lässt sich wohl nicht ernsthaft widersprechen. Dass die Vorzeichen nicht auch anders identifiziert werden können – als durch Luhmann und die Filmkritik, überhaupt und im Falle von *LA VIE D'ADELE* –, ist allerdings alles andere als selbstverständlich. Die Unterstellung eines undifferenzierten oder universalistischen Impetus ist zwar, wie immer dieser bewertet sein mag, immer eine Möglichkeit; auch für Romeo und Julia lässt sich ja behaupten, dass sich alle jungen Leute der ganzen Welt mit ihnen identifizieren. Das aber sagt letztlich mehr aus über die Betrachtung und die Abgrenzungen, Trennungen und Aufteilungen, die sie vornimmt, als über (die Rolle und Relevanz bestimmter) Liebesdarstellungen.

Insbesondere bei Luhmann ist das auch eine Frage des ungeklärten Verhältnisses zur Frage medialer Differenz. Selbst wenn überall, an Zeitungsständen, in Filmen, im Gerede, tatsächlich nur das Gleiche zu lernen wäre, hieße das dann schon, dass die Rolle der Lehrinstanzen überall die gleiche ist?; dass ‚Lernen‘ überall das Gleiche heißt?; welchen Unterschied machen unterschiedliche Lehrinstanzen und Formen des Lernens für das Gelernte? (Damit soll also nicht Luhmann ein anders gelagertes Interesse vor-, sondern einfach die Frage der Differenz aufgeworfen werden.) Die Alternativen des filmkritischen Diskurses zu *LA VIE D'ADELE* sind nicht minder unbefriedigend: liegt doch die Setzung des Maßstabs allgemeingültiger Liebe noch auf derselben Linie repräsentationaler Logik, lediglich mit anderer Skalierung hinsichtlich des Modells, wie das Urteil der problematischen Repräsentation mit seinem unausweichlichen Appell an das Wesen, an die Selbige-

²³⁹ Niklas Luhmann: *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt am Main 2016, S. 73; bezieht sich auf Vilhelm Aubert: A Note on Love. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235, hier: S. 206. Die Annahme der Undifferenziertheit von Liebesdarstellungen lebt aber auch – wenn auch nicht immer mit gleich starkem Akzent auf der Sexualität – in filmwissenschaftlichen Untersuchungen fort. Vgl. Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 44.

²⁴⁰ Luhmann: *Liebe. Eine Übung*, S. 73.

keit des Kommunizierten.²⁴¹ In Anschlag zu bringen ist eine Alternative zu einer solchen Logik, zu ihren Beschränkungen (auf einen invariablen Inhalt, der gegenüber einer äußeren Form isolierbar ist, auf den Maßstab der Ähnlichkeit, auf die Instrumentalität, aus der sich Eignung und Angemessenheit ableiten): die Logik der Darstellung von Zeitformen der Liebe. (Dabei geht es nicht darum, Fehleinschätzungen der Filmkritik aufzudecken und Lesarten von Filmen zu korrigieren – auch nicht in jenem subtilen Sinne, der ob der filmkritischen Reaktionen auf *LA VIE D'ADÈLE* Defizite des feministischen Diskurses [aber doch: als Defizite in den Lesarten der Filmkritik] diagnostiziert.²⁴² Die Filmkritik kann vielmehr als hilfreicher Ausgangs- und Anhaltspunkt dienen, insofern sie einen eigenen Bezug auf die, oder auch einen eigenen Ausdruck der, Rolle und Relevanz von Filmen meint.)

Ist nun bestritten, dass es Filme (oder Serien) geben kann, die eine allgemeingültige Liebe inszenieren oder propagieren? – Es sei zumindest angezweifelt, dass abseits der Zeitformen, die in der Inszenierung einer solchen Liebe entfaltet und im Akt des Zuschauens verwirklicht sind, überhaupt zu verstehen ist, was mit ‚allgemeingültiger Liebe‘ gemeint sein kann. Ist bestritten, dass es eine allgemeine Bedeutung der Liebe gibt, die schon hinreicht, sie zu einem wiederkehrenden Thema auch für Filme machen? – Es sei bezweifelt, dass über die Bedeutsamkeit der Liebe als filmisches Thema und also auch darüber, was in diesem Zusammenhang überhaupt unter ‚Thema‘ zu verstehen ist, irgend anders zu entscheiden ist als im Hinblick auf diese oder jene Filme, auf die Zeitformen der Liebe, die mit ihnen als zu schauende Zeit zur Darstellung kommen. Keineswegs soll so das Spezielle dem Universellen als vorzuziehende Alternative gegenübergestellt werden; das Verhältnis der Liebe zum Speziellen *und* Universellen ist stattdessen selbst noch als Frage an den Nexus der Zeitformen der Liebe delegiert; und findet etwa in *LOVE STORY*, in der Zeit einer und der Liebe eine emblematische Antwort.

Wenn nun *LA VIE D'ADÈLE* tatsächlich eine gewisse Allgemeingültigkeit zugesprochen werden kann, dann weil der Film sich durch seine Zeitform der Liebe beziehen lässt auf eine zentrale Frage, auf ein unumgängliches Problem der Herstellung von Intimität – auf ihr Verhältnis zu Körperlichkeit. Genauer entfaltet er eine eigene Zeitform, in der unauflösbar zwei Seiten aufeinander bezogen sind.

²⁴¹ Vgl. für eine Kritik an einer solchen Logik mit Blick auf *LA VIE D'ADÈLE* Eugénie Brinkema: *On No Longer Being Loved: 11 Formal Problems Related to Method*. In: *The Cine-Files* 10 (2016). Online unter: <http://www.thecine-files.com/brinkema2016/> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024). Solche Zugriffe vereinnahmen „every text for a flattening and naïve demonstrationism of prior, stable categories of cultural knowledge“; sowie, hinsichtlich der Frage der Authentizität der Sexualitätsdarstellung von *LA VIE D'ADÈLE*, Linda Williams: *Cinema's Sex Acts*. In: *Film Quarterly* 67/4 (2014), S. 9–25, hier: S. 15.

²⁴² Vgl. Williams: *Cinema's Sex Acts*, S. 11.

Einerseits was es heißen kann, Körper zu sein im Verhältnis zum Eintreten in, zum Entstehen von Intimität, kurz, zum (im strengen Sinne) Intim-Werden; und andererseits Körper zu sein im Verhältnis zum Wieder-Ausgetretensein aus, zum Verlust von Intimität, zum Nicht-mehr-Intimsein: *die Form einer Divergenz der Zeit, die unterschiedliche Zeiten hervortreibt, indem sie diese eben divergieren lässt*. Durch nichts anderes wird LA VIE D'ADÈLE zur bewegungsbildlichen Liebesdarstellung.

Von Gesichter-Körpern und Körper-Konvergenzen

So unzweifelhaft der Fast-Kuss Adèles und Emmas auf der Parkbank die Bedeutung von Intimität also auch zu bezeugen vermag: die Szene ist noch einmal genauer zu befragen, daraufhin, worin der Parcours der Anziehung hier genau besteht, das heißt wie er entsteht und zu jenem *Fast* führt – worin also die Krux des Fast liegt, wodurch es zu einem so bestimmten wird. Der Parcours ließe sich an den einzelnen Phasen der Kommunikation und Interaktion von Adèle und Emma festmachen: das stumme Zeichnen, begleitet vom konzentrierten Wechsel von Emmas Blickrichtung zwischen Skizzenbuch und Adèle und der nervösen Wanderung von Adèles Blick zwischen Emma, der Zeichnung und der Umgebung, beendet durch die Frage Adèles, ob sie sich bewegen darf; das freie Assoziieren, durch das sich die Themen des Gesprächs ergeben und das mit Emmas Griff in Adèles Haare endet; das nahende Aufbrechen Emmas, aufgerufen dadurch, dass sie sich an ihre Verabredung erinnert, und aufgeschoben durch eine kurze Begutachtung der unfertigen Zeichnung sowie einen schnell abbrechenden Austausch über Emmas Beziehung zu Sabine; die vage Verabredung für einen späteren Zeitpunkt in der gleichen Woche samt der Weitergabe der Telefonnummer, bevor beide aufstehen; das lange Anblicken nach dem Aufstehen, das seinen Schlusspunkt im Kuss auf Adèles Wange findet. Das Fast ergäbe sich dann aus dem einfachen Umstand, dass, obwohl es eine Weile danach aussieht, obwohl eine Weile alles darauf hinzusteuern scheint, am Ende des gegenseitigen Anblickens eben doch kein Kuss der beiden steht – der Bruch der entsprechenden Erwartung.

Was aber im permanenten Wechsel der Einstellungen der Köpfe inszeniert wird, ist nicht lediglich die Abfolge von Handlungen zweier Frauen, die aufeinander reagieren, oder der Gesprächsverlauf von Thema zu Thema, wie er sich zwischen zwei Sprecherinnen entspinnt. Die Gesichter nämlich tauchen in den Großaufnahmen weniger als jene Teile oder Fortsetzungen agierender Körper auf, mit denen eben gesprochen wird. Vielmehr erscheinen sie als der Inbegriff einer Körperlichkeit, die den eigentlichen Stoff, die eigene Stofflichkeit aller Interaktion und Kommunikation bildet: Mit derjenigen Insistenz, mit der die Handkamera bei den bewegten Köpfen bleibt, fängt sie auch die wiederholt offenen Münder von

Adèle und Emma ein, ebenso Emmas Lippenbeißen, ihr Lächeln und Nägelkauen sowie die wilden, ins Gesicht fallenden Haare Adèles, ihr Schniefen und Schmatzen. Auch das Sprechen und das Lachen, rhythmisch eingelassen in dieses Geflecht aus Mimik und Gestik, treffen sich im Prinzip körperlicher Expressivität. Und noch das wiederkehrende Verfallen in Schweigen, das je mit einer Beruhigung, einem Innehalten der sonst so intensiven Bewegungen in den Gesichtern und der Gesichter einhergeht, wird zum Moment dieses Prinzips, zum Modus dieser Stofflichkeit. Es ist die Körperlichkeit der Gesichter in Großaufnahme, es sind diese regelrechten Gesichter-Körper, in der und zwischen denen der Parcours der Anziehung entsteht und schließlich der Fast-Kuss sich abspielt. Erst aus der Strukturierung dieser Körperlichkeit – die stummen Blicke, das Brechen des Schweigens, das gemeinsame Sprechen, die erste Berührung und so weiter – treten noch die Phasen der Kommunikation und Interaktion hervor.

Der Parcours ist darin zu schauen als ein so allmähliches wie immer wieder verzögertes Konvergieren der beiden Körper. Sein Höhepunkt, die Krux des Fast, ist zweifelsohne erreicht kurz bevor sich alle Spannung plötzlich auflöst, kurz bevor also Emma ihre Bewegungsrichtung ändert und von den Profilen der beiden weggeschnitten wird: in der Zeitspanne, in der die Gesichter sich im Bild als Profile gegenüberstehen, in der die Augen auf dem Gesicht der jeweils anderen umherwandern, fast springen von den Augen zu den Lippen und zurück, und in der Emma (also ihr Gesicht) schließlich beginnt, sich langsam auf Adèles Gesicht zuzubewegen. Das blendende Sonnenlicht, vor dessen Hintergrund die Profile sich dabei abzeichnen, scheint als und ausgehend vom Zwischen der Gesichter mit einer Auflösung aller Gegenständlichkeit zu drohen, mit einem Verschlucken des Bildes selbst. Doch schafft es dies nie ganz – stattdessen behaupten sich die Gesichter-Körper gegen den Hintergrund und eröffnen im Ausharren ein Intervall, ein Zögern-als-Auskosten angesichts eines Moments der Unbestimmtheit. Eine weitere Wucherung der Shakespeare'schen Sonnenmetapher, ihre Loslösung von der Geliebten und Wanderung in ein Zwischen der Noch-nicht-Liebenden? Vor und mit dem Hintergrund der Sonne entsteht jedenfalls ein Bild davon, am Rande des sich Verliebens zu stehen, das mit der plötzlichen Veränderung von Emmas Richtung, dem eigentlichen Verlassen der Bahn der Konvergenz im Fast des Kusses mündet. Die Auflösung der Spannung, das Ende des sich Behauptens der einander zugewandten Profile gegen den blendenden Hintergrund, ist insofern kein Bruch der Situation, sondern die eine Seite der Einfassung des Intervalls. Erst so wird das Fast ein bestimmtes, nämlich konkretes zeitliches Verhältnis.

Dass es eine eigene Form von Körperlichkeit ist, die zeitliche Verhältnisse entfaltet, ist aber keine Eigenheit nur dieser Szene. Es betrifft *LA VIE D'ADÈLE* in Gänze. Sehr deutlich wird das mit einer ersten Rückkehr des Films zu der Parkbank, eine knappe halbe Stunde nach dem Fast-Kuss, die offensichtlich auf die erste Situation

antwortet, allerdings ohne eine kausale Verbindung zu ihr zu unterhalten. Ohne andere Situierung als durch eine zwischengeschnittene Halbtotale, die sich jener der ersten Parkbank-Szene annähert, findet der Film Adèle und Emma in Groß- und Nahaufnahmen ebendort wieder, nun als Paar. Nach der Halbtotale kehrt präzise die Einstellung der Profile vor dem blendenden Sonnenlicht wieder; doch mit einer schlagenden Veränderung, die sich über die Verhältnisse der Körper zueinander wie auch zwischen dem unterschiedlichen Auftauchen der (Verhältnisse der) Körper an diesem Ort ergibt. Nun, bei der Rückkehr zur Parkbank, zur Ansicht der Profile vor dem Sonnenlicht, küssen Adèle und Emma sich ähnlich ausdauernd und intensiv, wie sie einander zuvor ‚nur‘ angeschaut haben.

Es geht nicht mehr darum, sich gegen den Hintergrund zu behaupten; stattdessen erlaubt das schmatzende Küssen, das Spiel der Lippen, das Aufeinandertreffen und sich Trennen der Münder dem Sonnenlicht, immer wieder zu blenden, bevor es sogleich wieder verstellt wird. Die Körper haben den Bereich der Interaktion, der aufeinander reagierenden Handlungen verlassen und sind in einen gemeinsamen, aus sich heraus pulsierenden Zustand eingetreten. Auch handelt es sich nicht länger um ein Zögern oder um Unbestimmtheit; stattdessen ist die Prekarität der Gegenständlichkeit im anhaltenden Alternieren zwischen dem Ineinander der Gesichter und dem durchbrechenden Sonnenlicht zu einer spielerischen geworden. Die zwei Gesichter-Körper am Rande des Sich-Verliebens haben über die Distanz der zwei Situationen hinweg zueinander gefunden, sie konvergieren im spielerisch-prekären Zustand der Zärtlichkeit. Die Sonne als Verbindung der Liebenden, aber auch als Brücke zu diesen von den Noch-nicht-Liebenden.

Es gibt noch eine zweite Rückkehr zu der Parkbank, nach der Trennung Adèles und Emmas, mit der sich folgerichtig der Verlust als einer nicht nur der Beziehung, sondern ihres Verlaufs, ihrer Bahn der Körper-Konvergenz erweist. Adèles Gesicht ist in Großaufnahme vor dem Hintergrund der Blätter zu sehen, die Sonne lediglich als indirektes Licht, in dem Adèle sitzt; in einer folgenden Totale, die Adèle allein auf der Bank liegend zeigt, blendet die Sonne noch einmal, jedoch hoch über Adèles Körper, in der linken oberen Ecke des Bildes, als unbewegtes, gelblich-weißes Brandloch. Weder Drohung, gegen die sich zu behaupten ist, noch Prekarität, die umspielt wird – weder Unbestimmtheit noch Zärtlichkeit: stattdessen beharrendes Fehlen, Mangel dessen oder des Kontakts zu dem, was zuvor den Übergang vom einen Zustand zum anderen auszudrücken vermochte – Vereinzelung.²⁴³ Das

243 Eugénie Brinkema hat das pulsierende Sonnenlicht der Kuss-Szene im Sinne der „positive intensity“ eines aktiven negativen Raums beschrieben: „Light is what cleaves, but thereby activates negative space; kiss is what unifies but thereby works over the edge.“ (Brinkema: *On No Longer Being Loved*.) Die Wanderung der (Stellung der) Sonne zwischen den Szenen wäre damit auch als Wandlung der (Rolle der) Aktivität des negativen Raums beschreibbar.

Ende der Liebe, in welcher Gestalt es auch immer auftreten mag, in welches Verhältnis zu einer akuten Trennung es auch immer treten mag, beendet nicht einfach die Intimität zweier Menschen; es beendet den Prozess ihrer Herstellung.

Zeit(en) filmischer Körper

Mit dem Zusammenhang von Körperlichkeit und Zeitlichkeit drängt sich auch die Frage nach der medialen Differenz auf, die mit den Bewegungsbildern von LA VIE D'ADÈLE markiert ist. Ist doch gerade mit diesem Zusammenhang der prominent reflektierte Topos filmischer Körper angesprochen – nicht einfach nur die Frage von Körpern im Film, sondern von genuin filmischen Darstellungen des Körpers. Zu denken ist hier ebenso an Deleuzes Auseinandersetzung mit den Körpern der beiden Typen „des kinematographischen Bildes“²⁴⁴, des Bewegungs- und des Zeit-Bildes, wie an Linda Williams' einschlägigen Aufsatz über die „film body genres“²⁴⁵ Pornografie, Horror und Melodrama. So bezieht Williams „the gross display of the human body“²⁴⁶, das sich durch die Bilder der körperlichen Exzesse von Sex, Gewalt und Emotion ergebe, auf „the distinctive temporal structure of these particular genres“²⁴⁷. Oder genauer: auf verschiedene Zeitlichkeiten, die die Genres hinsichtlich solcher Aspekte wie unterstellter Gender-spezifischer Reize und aufgerufener Phantasien überhaupt erst organisieren.²⁴⁸ Deleuzes Diktum wiederum, „Kino reproduziert keine Körper, es produziert sie mit Körnern, die Zeitkörner sind“²⁴⁹, zielt einerseits auf „die Fähigkeit des Films, einen Körper zu geben, das heißt ihn zu machen“²⁵⁰, und andererseits auf „das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung“ als „die Verhaltensweisen des Körpers: seine Stellungen“²⁵¹. Und mit beidem also auf: die Darstellung von Zeit, von zeitlichen Verhältnissen und Ordnungen.

244 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 11 – das, was hier, die starke Kinoassoziation vermeidend, Bewegungsbild heißt. Vgl. Kapitel 4 dieses Buches, „Ein Bild, eine Modulation“.

245 Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2–13, hier: S. 3.

246 Williams: Film Bodies, S. 2–13, hier: S. 3.

247 Williams: Film Bodies, S. 10.

248 Vgl. Williams: Film Bodies, S. 7, 9.

249 Gilles Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt am Main 2005, S. 269–277, hier: S. 277.

250 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997, S. 247.

251 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 244.

Nun mag, auf der einen Seite, Williams ihre schematische und scheinbar starre Auf- als Gegenüberstellung der „Anatomy of Film Bodies“²⁵² vorgeworfen werden, samt der Begrenzung auf drei Genres (und eine Bedeutung für LA VIE D'ADÈLE entsprechend angezweifelt werden). (Schon die Begrenzung muss aber nicht als illegitime Verkürzung erscheinen, sondern kann auch als Aufgabe verstanden werden: Nicht umsonst wurden immer wieder überzeugende Versuche unternommen, auch andere Genres als ‚body genres‘ zu denken.²⁵³) Fraglos sind die Zeitlichkeiten der Genres und die jeweiligen Exzesse, Reize und Phantasien hier eineindeutig koordiniert: das „on time!“ oder „now!“ des geteilten Moments beidseitiger Lust in der Pornografie mit dem körperlichen Exzess Sex samt Ejakulation—einem sadistischen Reiz für Männer—der Phantasie der Verführung; das „too early!“ des Unerwarteten und Unvorbereiteten im Horrorfilm mit blutiger Gewalt—Sadomasochismus heranwachsender Jungen—Kastration; das „too late!“ des immer schon verlorenen Glücks im Melodrama mit Emotion und Tränen—Masochismus von Mädchen und Frauen—(unverfügbarem) Ursprung.²⁵⁴ Theoretischer Anker für diesen Schematismus wäre die Hypothese, dass es ein Verhältnis der Mimikry zwischen Körpern vor und auf der Leinwand gibt, gemäß dem die sicht- und hörbaren Empfindungen in den Reaktionen des Publikums nachgeahmt werden (Orgasmus, Erschauern, Weinen). Ausgehend davon erklärten sich Gender-spezifische Reize und Mobilisierungen verschiedener Phantasien wie von selbst.²⁵⁵

Jedoch kompliziert Williams im Laufe ihres Texts diese Setzungen Stück für Stück und lässt sie so als bloße Provisorien hervortreten, die neu zu befragen sind (was nicht heißen soll, dass auch alle Antworten bei ihr zu finden wären). (Oft übersehen – oder nicht ernst genug genommen – wird in jedem Fall Williams gezielter Einsatz von Vokabeln der Zuschreibung, insbesondere wenn es um die Mimikry-These geht.²⁵⁶) Kern der Komplizierung ist dabei nichts anderes als der Bezug zwischen ‚krasser Zurschaustellung des menschlichen Körpers‘ und ‚charakteristischer Zeitstruktur‘. In Williams' Beschreibungen nämlich sind die gezeigten, exzessiven Körper und die unterschiedlichen Zeitlichkeiten gerade nicht voneinander

252 Williams: *Film Bodies*, S. 9.

253 Vgl. für den Film noir Thomas Elsaesser: „Zu spät, zu früh“. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger / Ursula von Keitz / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005, S. 415–439; sowie für den Kriegsfilm Michael Wedel: Körper, Tod und Technik. WINDTALKERS und der postklassische Hollywood-Kriegsfilm. In: David Gaertner / Hermann Kappelhoff / Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 122–143.

254 Williams: *Film Bodies*, S. 9, 11.

255 Williams: *Film Bodies*, S. 4–5.

256 Etwa: „the perception that [...]“, „it seems to be the case that [...]“ und „presumably“ (Williams: *Film Bodies*, S. 4, 6).

abzulösen, nichts, das grundsätzlich auch für sich zugänglich wäre und im gemeinsamen Auftauchen lediglich additiven, wie immer streng abgestimmten, Charakter hätte – als trete etwa das „Zu Früh“ im Horrorfilm zur Gewalt und zum Opferkörper lediglich, wie immer verlässlich, hinzu. Stattdessen sind eigene Bildformen angesprochen, Formen filmischer Körper-Bilder, in denen die exzessive Körperlichkeit sich allein in zeitlicher und als zeitliche Strukturierung entfaltet – erst im Unerwarteten und Unvorbereiteten gibt es überhaupt so etwas wie den Exzess der Gewalt und den Opferkörper, im unerwarteten Treffen und unvorbereiteten Getroffenwerden (deren Kehrseite die Dauer des Ausblutens und Ausblutenlassens ist, mit der wiederum sich eine Ausdifferenzierung von Gewaltdarstellungen ankündigt). Williams' Interesse gilt eben nicht Körpern im Allgemeinen und dem, was mit ihnen im Besonderen im Film geschieht; es gilt den ‚Filmkörpern‘ (sie spricht auch nicht einfach nur von ‚Körpergenres‘, sondern von ‚Filmkörpergenres‘!), die nur in Körper-Bildern gegeben sind. Angesichts dessen kann es nicht überraschen, dass die Mimikry-These schließlich explizit infrage gestellt wird: „[W]e may be wrong in our assumption that the bodies of spectators simply reproduce the sensations exhibited by bodies on the screen.“²⁵⁷ Denn: einen einfachen, als solchen einfach zugänglichen Körper auf der Leinwand – isolierbarer Inhalt einer Repräsentation –, der durch – analoge – Körper vor der Leinwand nachzuahmen wäre, gibt es hier nicht. Worauf allein eine Mimikry sich richten könnte, sind die filmischen Bilder selbst in ihrem Ineinander von Zeitlichkeit und Körperlichkeit.

(Eine Variante dieser Vorstellung findet sich in Steven Shaviros aggressiver Abkehr von psychoanalytischer Filmtheorie:

When I am caught up in watching a film I do not really ‚identify‘ in a psychoanalytic sense with the activity of the (male) protagonist, or with the protagonist's gaze, or even with what theorists have called the ‚omnivoyeuristic‘ look of the camera. It is more the case that I am brought into intimate contact with the images on the screen by a process of *mimesis* or *contagion*.²⁵⁸

Es ist unter anderem die Art seiner Abkehr, insbesondere von der Setzung einer „active mastery of the gaze“²⁵⁹, die Shaviro dabei aber zur einseitigen Gegen-Bestimmung von Wahrnehmung als radikal passiv, als Erleiden der Gewalt des Audio-visuellen veranlasst²⁶⁰ – anstatt im ‚Prozess der Mimesis oder Ansteckung‘ den Akt des Zuschauens als Teil der Darstellung selbst auszumachen und damit alle aktiv/passiv-Aufteilungen des Verhältnisses von Publikum und Film zu vermeiden.)

²⁵⁷ Williams: *Film Bodies*, S. 12. Vgl. auch Elsaesser: „Zu spät, zu früh“, S. 427.

²⁵⁸ Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. London / Minneapolis 1993, S. 52.

²⁵⁹ Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 43.

²⁶⁰ Vgl. Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 51.

Mimikry meinte dann zuallererst den Vollzug der poetischen Logik der Darstellung durch das Publikum, die Entfaltung der zeitlichen Strukturierungen der Körper-Bilder als Bewegung seiner Phantasietätigkeit. Unterlaufen ist damit schon eine jede Setzung stabiler Subjektpositionen und Geschlechterverhältnisse, zumal einer ungebrochen zwischen Film und Publikum verlaufenden Linie solcher Positionen und Verhältnisse.²⁶¹ Ohne diese Setzung lässt sich aber auch die Behauptung eines umfassenden Schematismus der von Williams betrachteten Genres nicht mehr aufrechterhalten. Es sind nun – mit den filmischen Körpern – die jeweiligen Bildformen in ihrem Gesehen- und Gehörtwerden, an die alle Positionen und Verhältnisse delegiert sind; und zwar als überhaupt erst (und immer neu – und im Zweifel: immer neu gleich) zu entwerfende. Unterschiede sind dann keine Frage mehr der starren Gegenüberstellung für sich bestehender, an sich zu charakterisierender Genres und ihrer Zuschauerinnen und Zuschauer; sie werden zum Problem der Spezifizierung und Differenzierung von Zeitlichkeiten – und also ihrer Relationen – in Prozessen des Zuschauens.²⁶² (Auch die schematische, von Williams auch nur mit Vorsicht gebrauchte Gegenüberstellung der Filmkörpergenres und ihrer „non-linear spectacles“²⁶³ mit dem klassischen Hollywood-Kino und seiner vermeintlichen Linearität wäre angesichts dessen kritisch zu hinterfragen. Es bliebe die Frage, ob und unter welchen Bedingungen der Begriff des Exzesses dann noch zu halten wäre, der doch immer auf eine an-, gar hingenommene vorgängige Norm – und im Falle des Films häufig auf die Norm einer effizienten, linearen Erzählung – verweist.)

Auf der anderen Seite, mit Blick auf Deleuze, ließe sich einwenden, dass der Körper erst mit dem, was als Zeit-Bild gegenüber dem Bewegungs-Bild bestimmt ist, eigens ins Spiel kommt – und dass entsprechend auch nur im Rahmen dieses Bildtypus der Zusammenhang zwischen filmischen Körpern und Zeitlichkeit eine irgend eigene Rolle spielt (was dann die Frage aufwürfe, ob *LA VIE D'ADÈLE* sinnvoll dem Zeit-Bild zugeordnet werden kann). Sicherlich: Das ‚Kino des Körpers‘ im engeren Sinne, dem das Körper-Geben und die Verhaltensweisen des Körpers so zentral sind, taucht bei Deleuze als eine Spielart des Zeit-Bildes auf – jene „direkte Präsentation der Zeit“, die „das Unterordnungsverhältnis, das diese an die normale Bewegung bindet, umkehrt“²⁶⁴. Zudem grenzt Deleuze das Kino des Körpers explizit vom

²⁶¹ Vgl. Williams: *Film Bodies*, S. 8.

²⁶² Vgl. Williams: *Film Bodies*, S. 6, 12. Vgl. zur Notwendigkeit der Analyse auch einzelner Genres „als Elemente eines genrepoetischen Systems“ in seinen „historischen Wandlungen“ Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 85–86.

²⁶³ Williams: *Film Bodies*, S. 3.

²⁶⁴ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

„Kino der Aktion“ ab, das seinen Inbegriff eben nicht im Körper-Bild findet, sondern im einschlägigen Aktions-Bild – jene durch den US-amerikanischen Film perfektionierte Spielart des Bewegungs-Bildes, die in einheitlichen Ensembles Hindernisse, Mittel und Ziele als großen Zusammenhang verteilt.²⁶⁵ (Entgegen der Schreibweise in den deutschen Ausgaben, wo etwa „Aktionsbild“ zu lesen ist, soll hier auch für die Spielarten der Typen Bewegungs- und Zeit-Bild die Bindestrich-Schreibweise verwendet werden – wie sie sich für Typen *und* Spielarten in den französischen Ausgaben findet.²⁶⁶ Unter anderem verweist die geteilte Schreibweise der Begriffsschöpfungen darauf, dass beide zu *einem* Prozess, zur Herausbildung von Bildern gehören.)

Ganz abgesehen davon aber, dass es kaum ein uninteressanteres, erkenntnisärmeres und dem Stellenwert der Deleuze'schen Klassifizierung der Bilder stärker zuwiderlaufendes Vorgehen gibt als die stupide Zuordnung immer weiterer Filmbilder zu diesem oder jenem Bildtypus, dieser oder jener Spielart – ganz abgesehen davon also ist durch die scheinbar klaren Grenzziehungen zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild, Kino der Aktion und Kino des Körpers leicht zu übersehen, welche subtilen Beziehungen diese zueinander unterhalten. So ist weder für das Zeit-Bild die Bewegung noch für das Bewegungs-Bild die Zeit unerheblich: Bezeichnet sind mit beiden unterschiedliche Register des Verhältnisses von Bewegung und Zeit.²⁶⁷ Während das Bewegungs-Bild sich in einem Register bewegt, in dem die „normale Bewegung sich die Zeit unterordnet“ und damit ihre „indirekte Repräsentation“ liefert, „zeugt die abweichende Bewegung“ im Zeit-Bild „von einer Vorgängigkeit der Zeit“, sofern diese „direkt präsentiert“²⁶⁸ wird. (Es ist fraglos wieder das Fehlen eines geeigneten französischen Ausdrucks, der „Darstellung“ anders als auf Umwegen zu treffen vermöchte, das nun Deleuze dazu bringt, das Doppel ‚Re-/Präsentation‘ zu verwenden; das allerdings auch nur in der sardonischen Übererfüllung durch ‚in-/direkt‘.) Und so wie Bewegungs- und Zeit-Bild also Register meinen, in denen Zeit und Bewegung unterschiedliche Stellungen zueinander einnehmen, so meint der Unterschied zwischen dem Kino der Aktion und dem Kino des Körpers eigene Stellungen des Körpers für und durch das Bild und so auch zu Bewegung und Zeit.

²⁶⁵ Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 262; sowie Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 52, 193–216.

²⁶⁶ Vgl. Gilles Deleuze: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris 1983; Gilles Deleuze: *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris 1985.

²⁶⁷ Anders Josef Früchtls Deleuze-Lesart, die Bewegungs-Bild gegen Zeit-Bild, Bewegung gegen Zeit stellt – um schließlich ‚gegen‘ Deleuze für Bewegung als ausschlaggebendes Moment der Definition von Film als Medium zu optieren. Vgl. Josef Früchtl: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*. München 2013, S. 43–47, 161–163.

²⁶⁸ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

Im Kino der Aktion ist der Körper Teil des sensomotorischen Schemas, eines umfassenderen Ordnungsprinzips, das sich in Bildern der gerichteten Transformation von Situationen entfaltet (und so den Zusammenhang von Hindernis, Mittel und Ziel stiftet).²⁶⁹ Zugrunde liegt dem der Bezug zwischen „Milieus und Verhaltensweisen: das Milieu aktualisiert, und das Verhalten verkörpert“; ein Bezug, der hier gerade Bild wird: „Das Aktionsbild ist die Beziehung zwischen beiden in allen ihren möglichen Variationen.“²⁷⁰ Teil ist der Körper also in dem strengen Sinne, dass das Ordnungsprinzip nicht unabhängig vom ihm besteht – in seinen Beziehungen zu umgebenden Milieus und den darin wirkenden Kräften hat er Anteil an der sensomotorischen Entfaltung: Jene

krümmen sich und wirken auf den Protagonisten, fordern ihn heraus und stellen die Situation her, die ihn ganz vereinnahmt. Der Protagonist reagiert seinerseits (das Handeln im eigentlichen Sinne), antwortet auf die Situation und verändert dadurch das Milieu oder seine Beziehung zum Milieu, zur Situation oder zu anderen Personen.²⁷¹

Auf diese Weise führt auch das Aktions-Bild zu einem „Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt“²⁷². Im Kino des Körpers hingegen nimmt dieser einen Raum ein, „in dem die unterschiedlichen Ensembles sich überlagern und miteinander rivalisieren, ohne sich nach sensomotorischen Schemata ordnen zu können“²⁷³. Dieser dem Körper eigene Raum ist also zunächst „vor der Aktion“ – in ihm gibt es keine klare Zuordnung bestimmter Körper und bestimmter Milieus, keine Ordnung eines Handlungsschemas:

Das Hindernis lässt sich nicht wie im Aktionsbild durch den Bezug auf die Ziele und Mittel bestimmen, die die Einheit des Ensembles stifteten, sondern teilt sich auf in „eine Pluralität von Weisen des In-der-Welt-Seins“, des Zugehörens zu Ensembles, die alle unversöhnlich sind, aber dennoch miteinander koexistieren.²⁷⁴

Die Ordnung des Bildes leitet sich damit ‚direkt‘ ab aus, besteht aus Stellungen und Verhaltensweisen des Körpers oder auch aus den Prozessen, in denen er gegeben wird – worin sich zugleich die multiplen Verhältnisse des Körpers zur Welt entfalten, die filmische Welt selbst sich entfaltet.

(Wenn Klassifizierungen für Deleuze allein dort, wo sie im strengen Sinne produktiv sind, nur solange also, bis sie zu Systemen der Zu- oder Einordnung gerinnen, überhaupt eine Berechtigung haben, dann gewinnen sie ihre Berechtigung immer

²⁶⁹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 194, 212.

²⁷⁰ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 193.

²⁷¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 194.

²⁷² Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 211.

²⁷³ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 262.

²⁷⁴ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 262.

nur ausgehend von, nie vor, über oder unter den zu klassifizierenden Gegenständen. Hier hieße das genauer: nicht ausgehend von schon vergegenständlichten – nämlich einem System gemäßen – Bildern, sondern von ihren Entfaltungen, von den Bildern als Entfaltungen.²⁷⁵⁾

Bei aller Unterschiedlichkeit der theoretischen Anlagen und Ansprüche treffen sich Deleuze und Williams also darin, dass filmische keine Körper sind, die eben im Film repräsentiert werden – die entsprechend und umstandslos auch andernorts repräsentiert werden könnten (und etwa zu literarischen Körpern würden). Filmische Körper sind selbst Markierungen der medialen Differenz des Bewegungsbildes, als regelrechte genetische Elemente oder generative Momente jener Bilder, mit denen sie nur gegeben sind: der filmischen Körper-Bilder, die gerade dieser Rolle der Körper wegen als solche zu bezeichnen sind. Insofern dabei, sowohl für Deleuze als auch für Williams, filmische Körper immer ihre Zeit oder Zeiten haben, durch das Bild immer zeitlich strukturiert sind und das Bild zeitlich strukturieren, verweisen sie auch auf den Akt des Zuschauens als medial spezifischen, der doch selbst, nämlich vollziehender Teil dieser Strukturierungen ist. Die verschiedenen Bildformen, -typen und -spielarten – und mit ihnen etwaige Subjektpositionen und Geschlechterverhältnisse, Beziehungen von Körpern zu Milieus und zur Welt, Verhältnisse von Filmen und Publika – gehen daraus zuallererst hervor. – Der dynamische Zusammenhang, die Dynamik des Zusammenhangs von Bewegungsbild und spezifischen Bildern, in denen seine mediale Spezifik sich erweist, ein Zusammenhang, der sich auch als Frage des Verhältnisses zwischen Medium und Poetiken fassen lässt, ist damit aber offensichtlich noch nicht hinreichend geklärt, sondern bestenfalls angesprochen: die Bedeutung der medialen Differenz angekündigt. Als solcher Zusammenhang, als solches Verhältnis ist diese eigens zu klären; nur so letztlich sind die eigenen Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes zu verstehen.

Der Stoff der Welt

Eine eigene Form der Verknüpfung von Körperlichkeit und Zeitlichkeit, neben der körperlichen Kommunikation und Interaktion der Fast-Kuss- und Kuss-Szene, ist offensichtlich auch der Verlauf der ungeschickt beginnenden, dann ausdauernden

275 Vgl. Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 272: „Klassifizierungen sind [...] beweglich, wechseln ihre Kriterien je nach Abteilungen, sind retroaktiv und veränderbar, unbegrenzt. [...] Bei einer Klassifizierung geht es immer darum, scheinbar ganz verschiedene Dinge einander anzunähern und eng benachbarte voneinander zu trennen. Es ist die Bildung von Begriffen. [...] Eine Klassifizierung ist immer eine Symptomatologie, und was man klassifiziert, sind Zeichen, um ihnen einen Begriff zu entlocken, der sich als Ereignis darstellt und nicht als abstrakte Essenz.“

den – anstatt sich auf einen klaren Höhepunkt hin steigernden – und in Erschöpfung mündenden Lust der drei Sexszenen zwischen Adèle und Emma. Insbesondere die erste drängt sich hier, mit ihren circa sieben Minuten Laufzeit und ihrem Durchgang durch diverse Stellungen des An- und Ineinanders der Körper von Adèle und Emma, auf; ein Durchgang, der aus Sicht kausaler Handlungslogik oder handlungsräumlicher Orientierung zwar diskontinuierlich erscheinen mag, der aber im wiederkehrenden Wechsel zwischen Halbtotalen und Nah- und Großaufnahmen wie auch im Lauter-Leiser-Lauter des Stöhnens und Schneller-Langsam-Schneller der Bewegungen das Kontinuierliche einer Intensitätskurve ausbildet.

Der konkrete Verlauf der Lust ergibt sich allerdings mindestens so sehr im Verhältnis der drei Szenen wie mit jeder einzelnen. So kennt nur die erste der Szenen so etwas wie einen Anfang des Akts: Adèle und Emma stehen sich in der ersten Einstellung, wenn auch bereits nackt und aneinandergesprengt, die Hände schon den Körper der jeweils anderen abtastend, noch gegenüber (zu Beginn der dritten Szene hält Adèle Emma bereits den Mund zu, um ihr Stöhnen zu dämpfen). Nur die dritte kennt dagegen ein definitives Ende: Adèle und Emma rekapitulieren so augenzwinkernd wie zärtlich ihren letzten Akt, bevor sie beide schlafend gezeigt werden (am Ende der ersten Sexszene hört zumindest Adèle nicht auf, Emmas Körper zu liebkosten). Die zweite Szene wiederum beginnt und endet mit Schnitten zu beziehungsweise weg von einem andauernden Akt: zu und weg von Adèles lustverzerrtem Gesicht und dem begleitenden lustvollen Stöhnen der beiden. (Zudem heben sich dieser Verlauf und seine Szenen von der ersten Sexszene des Films ab, die Adèle und ihren Mitschüler Thomas zeigt – und die eine klare Strukturierung um seinen Orgasmus erkennen lässt, organisiert ist über ein Zulaufen auf diesen und ein klar markiertes Danach: samt der Suggestion eines Beginns der Penetration – Adèle positioniert sich auf Thomas, greift zwischen ihre Beine und beginnt, sich rhythmisch zu bewegen; einem Stellungswechsel – Adèle und Thomas rollen herum, sodass nun er, sich stoßend bewegend, auf ihr liegt; dem abrupten Ende aller Bewegungen – ein letzter akzentuierte Stoß; sowie dem anschließenden Daliegen und Thomas' Nachfrage: „C'était pas bien?“ – er hinter ihr, sie streichelnd, sie von ihm abgewendet, Blick ins Off.)

Zugleich steht der Sex dabei im Verhältnis auch zu all dem ausgiebigen, ja, ausgedehnten Essen, Weinen, Tanzen und Rauchen des Films, wie auch zu dem nicht gerade wenigen Sprechen zwischen Genuschel und Geplapper, Geflüster und Geschrei – im Unterricht, auf dem Pausenhof, nach dem Sex, bei Trennungen. (Auch der Umstand, dass diese Formen einen deutlich größeren Teil der Laufzeit des Films einnehmen als die vier Sexszenen – die sich zu dreizehn der einhundertachtzig Minuten summieren, die letzte endet zudem bei der Einhundert-Minuten-Marke –, macht die kritische Fokussierung und öffentlichkeitswirksame Skan-

dalisierung Letzterer suspekt.²⁷⁶) All diese Formen sind letztlich die zu schauenden Haltungen und Verhaltungen der Körper dieses Films, nicht in oder zu einer Welt, die dabei noch getrennt von ihnen zu betrachten wäre, sondern als der diverse Stoff der Welt, wie *LA VIE D'ADÈLE* sie inszeniert, und also als Stoff all ihrer Intimitäten wie auch aller Kollisionen unterschiedlicher Welten. Insofern ist der Film nicht auf eine Verortung im Frankreich der 2010er Jahre zu reduzieren; wenn auch eine mehr oder weniger klare Datierung möglich wird, wenn Adèle und ihr Mitschüler Thomas zu Beginn im Kino *ENTER THE VOID* (Gaspar Noé, FR / DE / IT 2009) schauen. Seine Welt ist nicht einfach nur eine, in der es Schulunterricht und Schüler*innenproteste, Pausenhof-Homophobie und Gay-Pride-Paraden, Klassenverwerfungen und Geschlechterverhältnisse gibt; so scheinbar selbstverständlich all dies in *LA VIE D'ADÈLE* auftaucht. Eine jede Möglichkeit eines solchen Auftauchens hängt hier vielmehr noch an der Zeit und den Zeiten der filmischen Körper, die als poetische Logik durch ein Publikum zu vollziehen sind.

Hier könnten nun zahllose weitere Szenen angeführt werden, an denen dies genauer zu rekonstruieren wäre. Für eine jede dieser Szenen würde gelten, dass ihre Pointe gerade in der Zeit liegt, die sie für die Körper sich nimmt und die sie über die Körper schafft. So in einer Reihe von Einstellungen, die Adèle und ihre Eltern zu einem frühen Zeitpunkt im Laufe des Films beim Essen von Spaghetti mit Sauce bolognese zeigen – im Off läuft ein Fernseher, auf den alle Augen gerichtet sind, Münder kauen, schmatzen, lecken Besteck ab, sind soßenverschmiert, das Besteck klappert auf Tellern. Die Zeit, die sich der Film für die zehn Einstellungen, die das Essen zeigen, nimmt, umfasst fast eine Minute: Großaufnahme folgt auf Großaufnahme, Gesicht auf Gesicht; als gemeinsame, gleichmäßige Bewegung setzt sich das Kauen zwischen den Einstellungswechseln fort; zwei kurze Schwenks verfolgen zwischen Gabel und Löffel baumelnde Nudeln und verknüpfen dabei in kontinuierlicher Bewegung Nachschlag verteilende Hände mit essenden Gesichtern. Die Zeit aber, die geschaffen wird, ist der geteilte, halbaufmerksame körperliche Rhythmus einer familiären Welt. Eine Welt, die Welt der Spaghetti, die sodann wiederkehren und Emma, bei einem Essen mit Adèle und ihren Eltern, als Fremdkörper erscheinen lassen kann; etwas, das noch sein Gegenstück findet, mit einem Essen bei Emmas Familie, in deren Welt Adèle fremd ist. Gerade zwischen Spaghetti- und Austernessen spannt sich dann der Abstand auf zwischen dem Rat, den Adèles Vater Emma gibt – zum handfesten Beruf, der finanzielles Auskommen

²⁷⁶ Vgl. die entsprechende Kritik bei Lukas Foerster: Entschieden unweise. *Perlentaucher*: Das Kulturmagazin (Dezember 2013). Online unter: <https://www.perlentaucher.de/im-kino/entschieden-unweise.html> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie bei Williams: Cinema's Sex Acts, S. 9, 13 (die sich aber damit begnügt, die ‚Explizitheit‘ der Sexszenen zu reevaluieren und *LA VIE D'ADÈLE* in dieser Hinsicht anders zu kategorisieren als im filmkritischen Diskurs geschehen).

auch jenseits prekärer künstlerischer Tätigkeit sichert –, und der Verwunderung, mit der Emmas Mutter Adèle begegnet – in deren Plänen, Lehrerin zu werden, für sie vornehmlich die Angst vor unsicheren Lebensverhältnissen anklingt.

Eine auffällige Abwesenheit

Angesichts dessen, angesichts des eigenen Stoffs der Welt von *LA VIE D'ADELE* fällt eigens auch eine gewisse Abwesenheit auf, erscheint selbst als charakteristisch für diese Welt dieses Films: Es kann noch als Teil der Darstellung gelten, dass digitale Technologien im Allgemeinen und neuere Kommunikationstechnologien im Besonderen – einschließlich, mit einer Ausnahme, des nicht ganz so neuen Mobiltelefons – hier fehlen. Diese Abwesenheit ist dann freilich nicht mehr gemäß einem repräsentationalen Verständnis an einer Soll-Gegenwart des Frankreichs der 2010er Jahre zu bemessen; damit aber stellt sich, genauer, die Frage, auf welche Weise sie eigentlich zu welcher Geltung kommt.

Bezugspunkt bleibt auch dafür die offensichtliche Rolle, die solche Technologien, besprochen unter dem Stichwort der ‚Konnektivität‘, in der und für die Herstellung von Intimität spielen.²⁷⁷ Mit den soziologisch informierten Medien- und Kommunikationswissenschaften ist davon auszugehen, dass sich mit der Art und Weise, auf die Menschen überhaupt in Kontakt treten, insbesondere auch die Kontakthanbahnungen und -haltungen des Liebeslebens verändern – und mit ihnen das Liebesleben selbst. Unterschiedlich kann dies dann als „redefinition of intimacy“²⁷⁸, als Herausbildung eines „regime of network intimacy“²⁷⁹ oder auch als „remediation of contemporary couple intimacies“²⁸⁰ gefasst werden; womit die Frage nach (Formen und Folgen) der Veränderung nur unterschiedlich gestellt, nicht schon beantwortet ist. – Doch muss das Fazit über die Abwesenheit eben nicht mehr formuliert werden als Vorwurf einer problematischen Ignoranz gegenüber diesen Bedingungen der Herstellung von Intimität.

²⁷⁷ Vgl. allgemein José van Dijck: *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. Oxford / New York 2013; sowie hinsichtlich des Problems der Intimität Elena Casado / Amparo Lasén: *Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy*. In: *Feminist Media Studies* 12/4 (2012), S. 550–559; John Tomlinson: *Globalization and Culture*. Chicago 1999, S. 150–171.

²⁷⁸ Tomlinson: *Globalization and Culture*, S. 165.

²⁷⁹ Ori Schwarz: *Who Moved My Conversation? Instant Messaging, Intertextuality and New Regimes of Intimacy and Truth*. In: *Media, Culture & Society* 33/1 (2011), S. 71–87, hier: S. 83.

²⁸⁰ Casado / Lasén: *Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy*, S. 551. Bezieht sich auf Jay David Bolter / Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts) / London 2000.

Durchaus könnte das Fazit nun aber darauf hinauslaufen, dass ein strategisches Auslassen zusammen mit der prominenten Körperlichkeit dazu dient, den Körper als Eigentliches zu verklären, als ‚wahren Stoff‘ der ‚wahren Liebe‘, *real stuff* des *real thing*²⁸¹ – gegenüber einem vermeintlich in der technologischen Vermittlung verlorengegangenen echten Kontakt. LA VIE D'ADÈLE bewegte sich dann auf der Linie jener medien- und kommunikationswissenschaftlichen Setzungen des Ideals einer auf unvermittelter Kopräsenz beruhenden Kommunikation, mit denen letztlich jede mediatisierte Intimität als zweitrangige, als Ersatz-Intimität zu charakterisieren ist.²⁸² Wenn dem zu misstrauen ist, dann vor allem wegen der Betonung, die auf ‚jede‘, das heißt auf dem Ideal liegt. Wann immer eine spezifisch mediatisierte Intimität eine andere einfach ersetzen soll, auf Grundlage welchen Realitätsdrucks auch immer, wird sie auch als zweitrangiger Ersatz erscheinen; und zweifelsohne ist es auch kein Leichtes, zu neuen Formen mediatisierter Intimität zu finden, sie zu finden oder zu erfinden – andernfalls gäbe es wohl kaum so viele Briefromane; doch würde umgekehrt das Sprechen in körperlicher Kopräsenz an der Sprache des Liebesbriefs gemessen – und streckte es sich, angesichts dessen, diese nachzuahmen –, würde auch seine Intimität wohl schnell genug, ob der Erwartungen an diejenige des Briefs, zur Enttäuschung (wer kann schon immerzu der Verlockung des Unterbrechens widerstehen?; wer schafft es schon, mit jeder Forderung nach einer Antwort zugleich Aufschub zu gewähren?; wer hält schon Stille über ein gewisses Maß hinaus aus, das durch keinerlei Notwendigkeit abgesichert ist?). – Auslassung und Verklärung sind aber kaum die einzige Möglichkeit einer Abwesenheit und ihrer Auffälligkeit.

Das Mobiltelefon nämlich taucht eben doch einmal auf, spielt eine eigene Rolle, ebenso wie andere, ältere Technologie: Adèle wird zuhause, dem Fast-Kuss folgend, von Emma angerufen; Emmas Stimme erklingt verzerrt durch das altmodische Schnurtelefon, zu Großaufnahmen der antwortenden, aber auch zu Ansichten der schreibenden, schon nicht mehr telefonierenden Adèle – Nachhall der Unbestimmtheit, erster Schritt auf der Bahn der Konvergenz. Sehr viel später im Verlauf des Films, das Ende der Intimität zwischen Adèle und Emma ist schon greifbar,

²⁸¹ Wo dem Film ein Abzielen auf das ‚Leben selbst‘ zugute-/entgegengehalten wird, mag Ähnliches wirken. Vgl. Till Kadritzke: BLAU IST EINE WARME FARBE – Kritik. *critic.de* (Mai 2013). Online unter: <https://www.critic.de/film/blue-is-the-warmest-color-5551/> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); Foerster: Entschieden unweise.

²⁸² Vgl. Michael T. Braun / B. Bradford Brown / Chia-chen Yang: From Facebook to Cell Calls: Layers of Electronic Intimacy in College Students' Interpersonal Relationships. In: *New Media & Society* 16/1 (2014), S. 5–23; Jeffrey T. Hancock / L. Crystal Jiang: Absence Makes the Communication Grow Fonder: Geographic Separation, Interpersonal Media, and Intimacy in Dating Relationships. In: *Journal of Communication* 63/3 (2013), S. 556–577; sowie die Kritik John Tomlinsons an einer solchen Vorstellung – Tomlinson: *Globalization and Culture*, S. 163.

kommt Adèle nachhause, in die inzwischen gemeinsame, im Dunkeln liegende Wohnung, und findet anstelle Emmas lediglich eine Nachricht dieser auf dem Anrufbeantworter vor; ohne Möglichkeit zu antworten oder dem abrupten Ende der Nachricht entgegenzuwirken, verschmilzt sie in ihrer schwarzen Kleidung mit der Umgebung – in ihrer Vereinzelung in Auflösung begriffen, der einzige Kontakt ein einseitiges Fehlen. So punktuell es sein mag, so gewichtig ist dieses Auftauchen; und auch auf dasjenige des Mobiltelefons wird die Sprache noch kommen – wie auch auf sein Verhältnis zur Körperlichkeit. – Auf dem Spiel steht für *LA VIE D'ADELE* gerade darin, mit dieser Rolle dieser Technologie, das Verhalten zu seiner Gegenwart. Überhaupt gestellt, nicht schon beantwortet, ist damit die Frage seiner Zeitgenossenschaft.

Auch bedeutet die sonstige Abwesenheit technologischer Vermittlung keineswegs eine einfache Vermittlungslosigkeit oder einfach eine Präsenz des Körpers. Die Körperlichkeit dieses Films vermittelt doch selbst, insofern sie seine diverse Welt entfaltet. Als diverser Stoff dieser Welt ist sie, in anderen Worten, nichts Eigentliches irgendeiner Wahrheit (über die Liebe; über die Sexualität), sondern Potenzial der Entfaltung unterschiedlicher Zeitlichkeiten. Zudem wird sie selbst noch vermittelt, bleibt im Verlauf des Films nicht unberührt von zahlreichen, nicht minder diversen Instanzen ihrer Mediatisierung: etwa von dem auf verschiedene Schülerinnen und Schüler verteilten Vorlesen von Passagen aus *La Vie de Marianne, ou les aventures de Madame la comtesse de ****, die um Blicke und Lust – und im Vorlesen durch das Klassenzimmer – kreisen; oder auch vom Schauen von *ENTER THE VOID*, dessen kinetische Darstellungen radikal körpergebundener wie -entbundener Wahrnehmung zusammen mit der Leinwand des Kinos im Off bleiben – gegenüber den frontal zu sehenden Gesichtern von Adèle und Thomas, dessen Annäherung zum Kuss sie wegen ihrer (in der Bildkomposition wie im Kinosessel) fixierten Position nicht entgehen kann; vom Betrachten von Statuen und Gemälden weiblicher Körper durch Adèle und Emma, deren Blicke während ihrer Bewegungen durch den Museumsraum wie diejenigen der Kamera an den zahllosen Rundungen entlanggleiten, um immer wieder selbst den Kamerablick auf sich zu ziehen; und natürlich vom Zeichnen von Adèles Gesicht durch Emma ... – Legen diese Vermittlungen aber nicht doch wieder das repräsentationale Modell der Kommunikation von Modellen nahe (es bleibt immer möglich)? Es ist eben die Aufgabe, noch solche Vermittlungen im Hinblick auf die Entfaltung einer Zeitform zu denken – hin auf die Zeit und Zeiten filmischer Körper, die zeitliche Strukturierung (in) der Darstellung, den Prozess des Zuschauens. Dann wird noch an den Mediatisierungen ein Verlauf greifbar, der sich von einer diffusen, frei zirkulierenden Ansprache intimer Körper über sich kreuzende Dissoziationen unterschiedlicher Körpererfahrungen bis zum gemeinsamen Bezug auf (als Möglichkeit einer geteilten) Körperlichkeit erstreckt.

Auffällig ist die Abwesenheit also (nicht aufgrund einer gesetzten Analogie oder nach einem vorzunehmenden Abgleich, sondern) als unablässbare Kehrseite des Stoffs der im Zuschauen zu verwirklichenden Welt dieses Films, als Kehrseite der Haltungen und Verhaltungen seiner Körper. Auch ließe sich sagen: als gezielte und gerade darin die Zeitgenossenschaft von *LA VIE D'ADELE* bekundende Einkreisung der ihrem Ausgang nach offenen Vermittlungen von Körpern – zu denen insbesondere das Verhältnis von Körperlichkeit und Intimität zählt.

Öffnung(en) intimer Körper (von der postalischen zur elektronischen Epoche)

Auch nämlich ist die Rolle des Körpers in der oder für die Herstellung von Intimität keineswegs eine immer schon gesicherte, keine, die immer schon feststeht, und keine, die er immer schon auf dieselbe Art und Weise einnimmt. Damit sei die Unerlässlichkeit von Körperlichkeit, die Unumgänglichkeit, mit der sie zur Dimension von Intimität wird, nicht geleugnet – auch Luhmann kann, bei aller Konzentration auf symbolische Generalisierung, nicht umhin, den „Bezug zur organischen Faktizität des Zusammenlebens“²⁸³ als eine Notwendigkeit anzuerkennen. Doch ist durchaus noch einmal unterstrichen, dass Körperlichkeit in ihrer Bedeutsamkeit für herzustellende oder hergestellte Intimität nicht durch schon gesetzte Bedeutungen (sprich: Modelle) des Körpers beschränkt ist; was gerade Bedingung ihrer eigenen Bedeutung ist.

„Der“ Körper ist insbesondere nicht – oder jedenfalls nicht immer schon und nur, auch als ‚organische Faktizität‘ nicht – der Organismus. Es gibt insistierende körperliche als „nicht geformte, nicht stratifizierte Materie, eine intensive Matrix“²⁸⁴, die sich „jener Organisation der Organe, die man Organismus nennt“²⁸⁵, versperrt, ihr widerstrebt. In diesem Sinne einer Körperlichkeit nicht gegen die Organe, sondern den Organismus als deren starre Organisation sprechen Deleuze und Félix Guattari vom organlosen Körper, einem Körper als Grenze: die nie zu erreichen ist (Grenzwert) und doch, ja, dabei den Geltungsbereich des Organismus einschränkt (Begrenzung).²⁸⁶ Als Grenze meint der organlose Körper also eine Öffnung, eine Offenheit, und zwar entgegen jedem

²⁸³ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.

²⁸⁴ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 210.

²⁸⁵ Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 218

²⁸⁶ Vgl. auch Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 206, 212.

Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktionen, Verbindungen [sic!] dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt [...].²⁸⁷

Er meint die Möglichkeit, sich „für Konnexionen zu öffnen“, auf andere „Kreisläufe, Konjunktionen, Abstufungen und Schwellen“²⁸⁸ hin: in Vermittlungen einzutreten. Gerade als diese insistierende Öffnung einer Materie oder Matrix, nicht als schlicht existente Organisation, ist das Körperliche aber auch unerlässlich, unumgänglich, selbst Bedingung:

Wie auch immer, ihr habt einen (oder mehrere), und zwar in erster Linie nicht, weil er schon vorher oder schon fertig da wäre (auch wenn er in gewisser Hinsicht präexistent ist); auf jeden Fall schafft ihr euch einen, ihr könnt nicht begehren, ohne einen zu schaffen; und er erwartet euch, er ist eine Übung oder ein unvermeidliches Experiment [...].²⁸⁹

Auch die Liebe, nicht nur das Begehren, kennt diese Insistenz – und bedeutet zugleich eine jener Konnexionen, auf die der Körper sich öffnet: die herstellende Liebe bedeutet (symbolische, figürliche, metaphorische) ‚Kreisläufe und Konjunktionen‘, die hergestellte Intimität (interpenetrative, diskursive, exzentrisch-innerliche) ‚Abstufungen und Schwellen‘.²⁹⁰

Erst mit beiden Aspekten, der Insistenz und der Konnexion, werden intime Körper denkbar, die mehr als bloß okkasionelle Ableitungen aus räumlichen Näheverhältnissen oder sexuellem Kontakt sind; erst in ihrer insistierenden Öffnung auf die Konnexion der differenziellen Liebe werden Körper intim. Der organlose Körper, etwa (nicht das Gesicht als Teil der organischen Organisation des Körpers, sondern) der Gesichter-Körper, ist die Möglichkeit, der Notwendigkeit des Körperlichen in der oder für die Intimität zu begegnen. Etwas, das dann noch, wie sich bei Monika Rinck nachlesen lässt, in Bezug auf das Nicht-mehr-Intimsein gilt:

Außerdem müsse irgendetwas mit ihren Organen passiert sein. Sie wisse nicht mehr, wo die seien. Wo ist die Lunge zum Beispiel? (Aber Veronika, die Lunge hast du doch markiert. Ja eben, aber das muss ja nichts heißen.) Wie sich der Körper umbaute. Als habe man ihr ein Loch in die Mitte geschlagen und das befüllt mit irgendwas, das nur beinahe das gleiche Volumen hatte. Wie sich die Materialien austauschen und alles Schritt für Schritt ins Anorganische hinüberwolle. Das nicht aushalten zu können. Ob das hier noch Fleisch sei? Ist das Fleisch, ist das Haut, sind das Organe und Knochen? Ich weiß es nicht, sag du es mir.²⁹¹

²⁸⁷ Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 218.

²⁸⁸ Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 219.

²⁸⁹ Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 206.

²⁹⁰ Vgl. dazu auch Gagnon / Simon: Wie funktionieren sexuelle Skripte?, S. 84, 90 – wo Sexualität, unter Verweis auch auf den organlosen Körper, als wesentlich metaphorisch gefasst ist.

²⁹¹ Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 127.

Womit aber außerdem schon darauf verwiesen ist, dass hier ganz unterschiedliche Öffnungen – auf unterschiedliche Rollen von Körperlichkeit, also unterschiedliche Körper – denkbar werden.

Etwa seine „Mitsymbolisierung“²⁹² zum Zwecke des „Unterlaufens und Ergänzens der Sprache“ in der „Kommunikation der körperlichen Berührung“²⁹³, die an die Stelle des ungeschickt oder falsch Gesagten, an die Stelle des gerade oder überhaupt Nicht-Sagbaren eine Konkretion anderer Art setzt. Eine Konkretion, die einen eigenen Horizont eröffnet, auch wo sie, was freilich immer geschehen kann, zurückgewiesen (die Unterstellung einer gemeinsamen Körperlichkeit war doch nur das: Unterstellung) oder falsch verstanden wird (der Griff galt tatsächlich nur dem losen Faden). – *Der Körper als Korrektiv, als eigene Ebene und eigener Modus des Liebeskontakts.*

Auch aber der Bezug der Figur ‚Berührung‘ „auf jenen inneren Diskurs, der durch den flüchtigen Kontakt mit dem Körper [...] des begehrten Wesens angeregt wird“²⁹⁴, ein Diskurs, der sich als Sinngeschehen also überhaupt erst ausgehend von der Berührung verzweigt. Nicht aber, ohne dabei von der noch so flüchtigen, noch so bedeutungslosen Berührung eine Unterordnung unter sein Maß, seine Maßlosigkeit zu fordern (was nicht schon heißt: auch zu erfahren; was wiederum gerade nicht heißt: es zu lassen): „[I]ch werde dem unerforschlichen Körper des Andern wehtun, ihn zwingen [...], in das Spiel des Sinnes einzutreten: ich werde *ihn zum Sprechen bringen*.“²⁹⁵ – *Der Körper als Provokation, auf die das Liebesverlangen zurückgeht und -greift.*

Und, nicht zuletzt, der derart ungezügelter Eingang des Körpers in das bodenlose metaphorische Geschehen, dass er nicht mehr nur als Ausgangspunkt oder Zielrichtung diene, sondern auch Erzeugtes, Produziertes würde, beides zugleich, an jenem Punkt, an jenem Ziel, an dem schließlich „die Inkarnation eine Metapher darstellte“²⁹⁶. Dort nämlich, wo die Verhältnisse der Arten menschlicher Bezüge kollabieren müssten (alle?), wo „[d]as Sensitive und das Signifikative, der Körper und der Name [...] auf eine Ebene gestellt“ werden und „verschmelzen in derselben Logik der unentscheidbaren Verunendlichkeit und der semantischen Polyvalenzen, die der Zustand der Liebe [...] hervortreibt“²⁹⁷ (unzählbar!). – *Der Körper als Transitiv, schon in Auflösung, im Liebestaumel begriffen.*

²⁹² Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.

²⁹³ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 33.

²⁹⁴ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 59.

²⁹⁵ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 60.

²⁹⁶ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 96.

²⁹⁷ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 92.

Auf Abstand zu halten ist damit offensichtlich auch das Ideal einer körperlichen Kopräsenz, die jede ‚echte‘ Intimität fundiert, ein Ideal, das also insbesondere das Urteil rechtfertigt, dass es unter den Bedingungen der Konnektivität nur mehr Verfallsformen von Intimität geben kann. Wo immer ein solches Urteil sich (angedeutet) findet, liegt nicht zuletzt die, wie Sigrid Weigel treffend festhält, „fundamentale Verkenntung des Ausgangs- und Kontraspunktes [...] als sogenannte reale Körperpräsenz“ vor; nicht mit einer solchen sollte Konnektivität verglichen werden, sondern mit „ihren Vorgängern, den postalischen Medien“²⁹⁸. Ist es doch kein eigentlich neues Phänomen, dass (auch) intime Körper auf die eine oder andere Art und Weise der Mediatisierung unterliegen, angewiesen nicht nur auf Medien der Darstellung, sondern auch auf Mittel der Kommunikation – oder zumindest unfähig, diese als (Ver-)Mittler dauerhaft zu umgehen.²⁹⁹ Mehr noch, gerade das Medium Brief war es, „das das emotionale Register des ‚bürgerlichen Subjekts‘, das die Konzepte von Intimität und Individualität, von Anrede und Erwartung am stärksten geprägt hat“³⁰⁰. In diesem Sinne war für „[d]ie vor-elektronische, postalische Epoche“ eben keineswegs körperliche Kopräsenz der Maßstab, sondern eine „Figur der Abwesenheit“, die sich, anstatt negativ bestimmt zu sein, durch eine eigene Zeitlichkeit auszeichnet:

Die Spur der Abwesenheit im Liebesbrief referiert nämlich nicht auf den Mangel einer erfüllten Anwesenheit oder körperlichen Präsenz, sondern bereits auf den imaginierten Abdruck eines Gewesen-sein-werdens leiblicher Berührung.³⁰¹

Angesichts dessen muss denn auch mit neuen ‚Prägungen‘ (Redefinitionen, ‚Umformungen‘, ‚Remediationen‘) des unvermeidlichen wie variablen Verhältnisses von Körperlichkeit und Intimität durch neue Mediatisierungen gerechnet werden, gerade auch als Frage neuer Zeitlichkeiten (ungeachtet Weigels eigener, gelegentlich aufscheinender Tendenz, den Brief kulturpessimistisch als alternati-

²⁹⁸ Sigrid Weigel: Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche‘ und post-postalischen Medien. In: Sigrid Schade / Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 80–93, hier: S. 85.

²⁹⁹ Vgl. dagegen Michael Andreas / Dawid Kasprowicz / Stefan Rieger: Technik|Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15/2 (2016), S. 10–17 – wo von einer grundsätzlichen Unvermitteltheit von Intimität ausgegangen wird (vgl. auch S. 10), die eine „Intimisierung mit dem und durch das Mediale(n)“ (S. 13) als neue Entwicklung beobachtbar mache.

³⁰⁰ Weigel: Spuren der Abwesenheit, S. 80.

³⁰¹ Weigel: Spuren der Abwesenheit, S. 85. Vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 302: „Viel leicht entspringt das Liebesbriefe-Schreiben gar nicht der Entsagung eines ursprünglichen, lebendigen Begehrens [...]; vielleicht ist es selbst eine originäre Aktivität. [...] Wird doch im Akt des liebenden Schreibens die Zeit der Abwesenheit des geliebten Wesens zum Modus der Vergewärtigung seiner Präsenz in der Innerlichkeit des Selbstempfindens.“

ves Ideal zu setzen und „die Loslösung von jedem leiblich-materiellen Aspekt der Sprache“³⁰² zu beklagen). Die Konnektivität der ‚elektronischen Epoche‘ wäre also im Sinne von Bedingungen für die Herstellung von Intimität anzusprechen, die zwar für sich noch keine ‚prägende‘ Macht ausüben mögen, in den Zeitformen der Liebesdarstellungen aber ihre Behandlung finden, zu Problemen der Liebe werden können, mit denen umzugehen ist.

Das ist an dieser Stelle noch nicht weiter zu explizieren. Mit *LA VIE D'ADÈLE* lässt sich zunächst nur ein Teilaspekt ansprechen, der sich aus der poetischen Logik der auffälligen Abwesenheit als Kehrseite zeitlicher Strukturierungen von Körperlichkeiten erschließt. So sehr die Konnektivität damit aber der Befragung des Körpers Platz zu machen scheint – auf die Diversität seiner offenen Vermittlungen hin, auf sein Verhältnis zur Intimität hin –, so wenig ist das doch einzuordnen ohne die Berücksichtigung anderer Teilaspekte, also anderer Liebesdarstellungen und anderer Zeitformen unter dem Eindruck der (Bedingungen der) Konnektivität. Solche werden noch eine eigene konnektive Intimität denken lassen – und sogar eine intime Konnektivität ...

Divergente Zeiten

Die Analyse von *LA VIE D'ADÈLE* kann sich nun sicher nicht damit begnügen, einfach immer weitere Szenen anzuführen, die Körperlichkeit inszenieren – als begnügte sich *LA VIE D'ADÈLE* selbst damit, solche Szenen mehr oder weniger ungeformt aneinanderzureihen.³⁰³ Die Körperlichkeiten sind, im Gegenteil, miteinander verwoben, als Stoff seiner Welt sind sie das Gewebe des Films, verwoben im Prozess des Zuschauens. Wie Fäden ziehen einzelne Formen von Körperlichkeit sich durch den Film: An den Sexszenen und ihren Verhältnissen zueinander zeigt sich dies ebenso wie an den Parkbank-Szenen; an den wiederkehrenden Spaghetti mit Sauce bolognese – auch diese tauchen noch ein drittes Mal auf, gekocht von Adèle für eine Party zu Ehren Emmas – ebenso wie an den Szenen des Essens überhaupt, von Kebab, Süßigkeiten, Schinken ... Das aber lässt bereits übergehen zum Ineinander dieser Formen, dieser Fäden in ihrer Diversität: Nicht nur nämlich ist, zum Beispiel, das Essen selbst ein diverses, auch ist es immer wieder geknüpft an Bilder der körperlichen Nähe; Kauen und Schmatzen wird zu Küssen und Sex. Auf Adèles und Thomas' gemeinsames Kebabessen folgt der erste Kuss der beiden im Kino, auf ein

³⁰² Weigel: Spuren der Abwesenheit, S. 84.

³⁰³ In diese Richtung gehen etwa die Einschätzungen von Ekkehard Knörer: Treffen sich zwei. In: *der Freitag* 51 (2013). Online unter: <https://www.freitag.de/autoren/ekkehard-knoerer/treffen-sich-zwei> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie Kadritzke: BLAU IST EINE WARME FARBE – Kritik.

Picknick von Adèle und Emma folgt ihr erster Sex. Die weiteren Sexszenen schließen sich an die jeweiligen Besuche zum Abendessen bei den Familien von Adèle und Emma an, auch aber weist Emma im Anschluss an ihre Party Adèles Avancen im gemeinsamen Bett zurück, unter Verweis auf ihre Regelblutung.

Mit diesem Gewebe gerade entfaltet der Film seine eigene Zeit, seine eigenen Zeiten: ein Intim-Werden und ein Nicht-mehr-Intimsein. Kein Vor und Nach der Trennung Adèles und Emmas, sondern, damit keineswegs deckungsgleich – die Trennung nach Adèles eingestandener Untreue vielmehr schon aufseiten des Nicht-mehr-Intimseins, schon Teil seiner Inszenierung, nicht sein Ausgangspunkt –, zwei Seiten des Körperseins, zwei Verhältnisse des Körpers zu Intimität: eine Divergenz der Zeit und Zeiten. Darin gründet noch die Einteilung des Films in die zwei Kapitel von Adèles Leben, die sein französischer Titel annouciert; anders etwa als sein englischer, *BLUE IS THE WARMEST COLOR*, und deutscher, *BLAU IST EINE WARME FARBE*.

(Über das warme Blau dieser Titel [die auf den Titel der Graphic Novel zurückgehen, von der der Film sich laut Abspann hat frei inspirieren lassen: *Le bleu est une couleur chaude*] ließe sich eine eigene Analyse schreiben, angefangen bei der Frage, welches Blau eigentlich gemeint ist [oder bei der Frage, wann und wie welches Blau überhaupt zu einem warmen wird; oder bei der Frage, ob ein warmes Blau auch immer ein solches bleibt]. Emmas Haare jedenfalls liefern keineswegs das erste oder einzige Blau des Films: Zwischen der ersten Einstellung – ein blauer Briefkasten vor Adèles Elternhaus, aus dessen Tür diese tritt – und der letzten Einstellung – Adèle, die in einem blauen Kleid in die Tiefe des Bildes davongeht – finden sich die unterschiedlichsten Blautöne, in unterschiedlichsten Verhältnissen zu den Körpern des Films – als Hintergründe, Kleidungsstücke, Nebel, Licht ... Diese Dynamik, die Zirkulation [und das Warm-Werden] des Blaus, lässt sich dabei durchaus zur Divergenz der Zeit[en] ins Verhältnis setzen.³⁰⁴)

Die Kapiteleinteilung ist also keine äußere Trennung, die dem Film auferlegt ist (etwa durch eine Benennung, die sich in der Bewerbung des Films materialisiert), sondern wird als Teilung durch seine Inszenierung erst hervorgetrieben, durch den Vollzug seines Publikums erst prozessiert (sodass es nur konsequent ist, dass der Titel des Films erst vor dem Abspann und nach seinen letzten Bildern erscheint). Zu rechnen ist so zunächst mit einem sehr unterschiedlichen Vergehen von Zeit, mit unterschiedlichen Zeitrechnungen der beiden Seiten-als-Kapitel. Da

304 Vgl. Brinkema: *On No Longer Being Loved*. Was Joseph Vogl mit Blick auf die Farben von *LE MÉPRIS* (Jean-Luc Godard, FR / IT 1963) festhält, lässt sich insofern auch auf die blaue Farbe von *LA VIE D'ADÈLE* beziehen – „als Qualität bleibt sie bloße Möglichkeit [...]. Sie ist kein Merkmal von Gegenständen, sondern eher eine virtuelle Verbindung von Gegenständen, deren sie sich bemächtigt“ (Joseph Vogl: *Schöne gelbe Farbe*. Godard mit Deleuze. In: Friedrich Balke / Joseph Vogl [Hg.]: *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 252–265, hier: S. 254).

ist die (Un-)Eindeutigkeit und Länge der Zeiträume, die die Kapitel umfassen: Adèle erwähnt zu Beginn, dass sie in der vorletzten Klasse des *lycée* sei, also sechzehn oder siebzehn Jahre alt, und feiert kurz vor Ende des ersten Kapitels ihren achtzehnten Geburtstag. Dem zweiten Kapitel dagegen fehlen derartig klare Markierungen bis zwanzig Minuten vor Schluss, erst dann kommt die Sprache auf das Kind der neuen Partnerin Emmas, das zu Beginn des zweiten Kapitels noch nicht geboren, inzwischen aber drei Jahre alt ist. (Wie viel Zeit zwischen den Kapiteln vergeht, bleibt gänzlich offen; allein, dass das Blau zum Beginn des zweiten aus Emmas Haaren verschwunden ist, bietet einen – doch gerade kaum hilfreichen – Anhaltspunkt.)

Da ist aber auch und mehr noch das unterschiedliche Vergehen von Zeit, wie es die Kapitel selbst strukturieren. Das erste scheint eine willkürliche Abfolge unterschiedlicher Szenentypen zu sein – Adèle im Schulunterricht, ihre Zeit unter Freundinnen und Freunden, im Kreis ihrer Familie und allein, die unterschiedlichen Stufen ihres Liebeslebens –, für die sich bereits in den ersten zehn Minuten des Films je ein Vertreter findet. Willkürlich ist diese Ab- aber höchstens als Reihenfolge. Sie bildet zahlreiche innere Korrespondenzen aus, in denen zugleich Variationen der Szenentypen, vor allem als gegenseitige Annäherungen oder Durchdringungen der unterschiedlichen Bereiche von Adèles Leben, zutage treten – Schülerprotest (dort ist sie mit: *Freundinnen und Freunden*) und Gay-Pride-Parade (wo sie mit Emma ist: *Liebesleben*), Emma zu Gast bei Adèles Familie und vice versa (*Familie* oder *Liebesleben*?), der Unterricht als emotionaler Resonanzraum für Adèle, in dem sie sich nach einer homophoben Attacke durch Freundinnen aufgelöst zeigt (*Schulunterricht*, *Freundinnen und Freunde* sowie *Liebesleben*). Durch diese Korrespondenzbildungen konzentriert die Binnenstruktur Adèles Leben immer mehr auf Emma, kein Lebensbereich ist am Ende nicht mehr auf diese bezogen, von ihr durchzogen.

Das zweite Kapitel wiederum lässt mit Adèles Berufs- und Privatleben zwei Bereiche streng alternieren – und dabei auch Entwicklung und Stillstand, wie um Letzteren zu akzentuieren, die Unveränderlichkeit, Unbeweglichkeit festzuschreiben. Während Adèle vor ihren Schülerinnen und Schülern zur immer strengeren Lehrerin wird, findet sie sich, ohne Emma, in Vereinzelung wieder; Mal um Mal als Körper auf sich gestellt (vor wie nach der eigentlichen Trennung): Adèle allein im Dunkel der Wohnung stehend, mit diesem verschmelzend; Adèle allein im blauen Meer treibend, die Einstellungen allen räumlichen Bezügen ihres Körpers entsagend; Adèle allein frühstückend, gegenüber Emma, die ins Mobiltelefon streitet, und diese immer wieder, trotz ausbleibender Reaktion, ansprechend, die beiden verteilt auf eigene Einstellungen, deren Distanz sich auch in die folgenden gemeinsamen einträgt – Emma reagiert auch nach ihrem Telefonat nicht auf Adèle, sondern lässt ihrem Ärger freien Lauf –, um in einer abschließenden Großaufnahme Adèles zu münden.

Was auf der einen Seite in achtzig Minuten mehr als drei, auf der anderen in einhundert Minuten weniger als zwei Jahre sein sollen, sind also zuvorderst eigene Rhythmen des Lebens von Adèle, als Zeitrechnungen unvereinbar in ihren unterschiedlichen Prinzipien: Die divergenten Zeiten des Intim-Werdens und des Nicht-mehr-Intimseins haben kein gemeinsames Maß.

Inversion, Imbalance

In einem bemerkenswerten Text hat Eugénie Brinkema diese zeitliche Struktur und ihre einzelnen Elemente aufgeschlüsselt und als „one-to-one negation“ gedeutet, die Kapitel entsprechend ausgemacht als „partible divisions that cancel each other out; one gains freedom at the other's direct loss: zero-sum“ – worin der Film sich um eine „affective separation“ organisiere, und kreise um „the sensation of no longer being loved“³⁰⁵. Besonders überzeugend ist dieser Vorschlag angesichts der Symmetrien, oder vielmehr symmetrischen Inversionen, zwischen den Kapiteln: Adèle wird von einer Schülerin zur Lehrerin, Sex findet sichtbar statt und fehlt ebenso sichtbar; Adèle isst und kocht Spaghetti mit Sauce bolognese ... Am auffälligsten aber sind hier zwei Wiederauftritte Emmas.

Im ersten Kapitel (Adèle ist ihr schon einmal auf der Straße über den Weg gelaufen, Blicke wurden ausgetauscht) taucht Emma aus dem Dunkel eines Barraums hinter Adèle auf. Bis dahin war die Kamera der sich zögerlich durch die Bar bewegenden Adèle und ihren Blicken auf sich küssende, miteinander tanzende und sich unterhaltende Frauen gefolgt. Nach einem Schnitt aber findet sich Adèle vor einem schwarzen Hintergrund wieder, auf dem sich der Schriftzug „Water Closet“ andeutet. Im unscharfen Vordergrund bewegen sich noch Frauen nach links durch das Bild, bevor sich plötzlich der Schriftzug aus seiner Position löst und im Rücken Adèles nach rechts bewegt, während sich links hinter ihrem Kopf unscharf ein blauer Schopf ins Bild schiebt. Eine eigene Bewegung Adèles in diese Richtung, und zugleich in Richtung des vorderen Unschärfebereichs des Bildes, verdeckt den Schopf kurzzeitig wieder, aber nur, um ihn auf der anderen Seite wieder auftauchen zu lassen, woraufhin er sich langsam vor in den Schärfebereich des Bildes schiebt und schließlich, nachdem Adèle das Bildfeld in Richtung linkes Off verlassen hat, als Teil von Emmas Kopf erkennbar wird. Vor einer finalen gemeinsamen Bewegung mit ihr nach links verharret die Kamera auf Emma, wie sie vom rechten Bildrand aus Adèle unbeobachtet hinterherschaut. Mit der bildlichen Links-Rechts-Pendelbewegung und der antizipierenden Wirkung des Blaus

305 Brinkema: On No Longer Being Loved.

findet sich also nicht nur Emmas Wiederauftritt visuell choreografiert, auch ist ein Schwanken der bildorganisierenden Blicke und Körper inszeniert – der noch unbemerkte Eintritt einer neuen Perspektive in Adèles Leben. (Oder, in der Logik der Farbe Blau und ihrer Dramaturgie, der Zirkulation: der Eintritt einer neuen Farbe – oder einer neuen, noch unverstandenen Bedeutung dieser Farbe, die in der Folge alle Farbsystematik reorganisiert, zumindest aber jedes Blau seine vermeintliche Unschuld verlieren lässt.)

Im zweiten Kapitel (Adèle und Emma sind getrennt und treffen sich scheinbar das erste Mal wieder) taucht Emma, die Haare schon länger blond, im verwinkelten Raum eines Restaurants vor der wartenden Adèle auf. Zunächst zeigt eine Großaufnahme Adèles Gesicht, die Augen ins Nichts gerichtet, bevor sie ihren Kopf seufzend nach links wendet und ihr Blick, zum Klang von Schritten, von etwas gebannt wird. Ein Schnitt knüpft eine gerahmte Ansicht an diesen Blick: In der rechten Bildhälfte gibt nun ein Durchgang durch die im unscharfen Vordergrund liegenden Wände des von warmen Brauntönen dominierten Restaurants den Blick frei auf einen sich in die Bildtiefe ziehenden Tresen, auf darüber gestapeltes Geschirr und besonders auf einen in blauem Licht liegenden, scharfen Bereich dahinter, von dem aus Fenster die Sicht auf die Straße vor dem Restaurant freigeben. Zu den weiter erklingenden Schritten schiebt sich von links hinter dem Geschirr hervor Emma ins Bild, hinein in die Rahmung und das blaue Licht zugleich, flüchtig als bläuliche Gestalt selbst gerahmt, nur um durch einen Richtungswechsel nach links wieder hinter dem Geschirr zu verschwinden. Nach einer weiteren Einstellung der blickenden Adèle taucht Emma von rechts in einem weiteren, den Blau/Braun-Kontrast erneuernden Durchgang in der linken Bildhälfte auf. In seinem Rahmen hält sie inne, halb noch in blaues Licht getaucht, und erwidert Adèles Blick, bevor sie nach rechts, auf diese zu, das Blau gänzlich verlässt. Der wiederholte Wiederauftritt ist also auch Wiederholung der bildlichen Pendelbewegung und des antizipierenden Blaus. Doch steht die Wiederholung im Dienste eines Auftauchens aus den Tiefen einer Vergangenheit, die in der Gegenwart verloren, die mit dieser unvereinbar ist, eine Vergangenheit, die nicht einmal als Vergangenheit dieser Gegenwart erscheint – Emma bringt aus der Bildtiefe keine eigene Perspektive mehr mit, ist keine mehr in Adèles Leben, ihre Erscheinung ist blau nur noch auf Leihbasis, die Farbe loslösbar von ihrem Körper, ihr Auftritt für den Blick Adèles gerahmt, auf deren wartenden Körper hin organisiert. – ‚Eins-zu-eins Negation‘, um ‚das Gefühl des Nicht-länger-geliebt-Werdens‘ darzustellen ...

Brinkemas Vorschlag vernachlässigt allerdings, dass die Kapitel trotz solcher Inversionen keineswegs deckungsgleich oder gleichgewichtig sind, sich das zweite keineswegs symmetrisch aus dem heraus-, in was das erste sich hinein-

bewegt.³⁰⁶ Die Bezüge zwischen den unterschiedlichen Binnenstrukturen der Kapitel müssen schon wegen des sehr unterschiedlichen Vergehens von Zeit – in Ermangelung eines gemeinsamen Maßes der Rhythmen von Adèles Leben – als solche einer Unwucht erscheinen. Vor allem aber lässt sich diese wesentliche Imbalance im Verhältnis der Kapitel mit Blick auf den Anfang und das Ende des Films feststellen; beziehungsweise, denn gerade das steht der Balance einer symmetrischen Bewegung entgegen: mit Blick auf die zwei Anfänge und das eine Ende des Films.

Adèle tritt auf, tritt ein in eine Welt, die auf sie gewartet zu haben scheint – wird aus einer schemenhaften Gestalt hinter den milchigen Scheiben in der Haustür ihres Elternhauses zum bildstrukturierenden Körper. Sie öffnet, genauer, die zentral ins Bild gesetzte Tür, die Kamera heftet sich mit einem Schwenk an ihre Bewegung, nach links vom Haus weg und dann die Straße hinunter in die Bildtiefe, mit leicht x-beinigem Gang, die Hose rutscht und muss in Position gebracht werden, dann ein Losrennen, weil der Bus abzufahren droht ... Und Adèle tritt noch einmal auf, nachdem alle Szenentypen des ersten Kapitels sich einmal zeigen konnten – heraus durch das Gartentor vor dem Haus, und wieder schwenkt die Kamera mit ihrer Bewegung nach links mit und lässt sie x-beinig mit rutschen der Hose in die Bildtiefe gehen. Nun aber schwillt Musik an, ohne dass, zunächst, eine Quelle auszumachen wäre, die markanten, rhythmisch-sanften Klänge eines Handpanspiels, das erst in der nächsten Einstellung einem Straßenmusiker zugewiesen wird. Ebendiese Einstellung findet Adèle sodann nicht mehr auf der Straße vor ihrem Zuhause, sondern auf ihrem Weg über einen trubeligen Platz wieder: wo sie in einer Schuss-Gegenschuss-Montage das erste Mal, selbst noch ungesehen, die blauhaarige Emma sieht, den Arm um eine andere Frau; woraufhin sie, zudem, in einer ersten gemeinsamen Einstellung der beiden von Emma gesehen wird, in einem Blickwechsel gegenläufig sich bewogender, einander passierender Körper, die Kamera Adèle von links nach rechts folgend, Emma das Bild von rechts nach links durchschreitend; woran sich Adèles erstes Date mit Thomas anschließt.

Es ist hier unerheblich, ob die Zeit zwischen diesen zwei Anfängen eher als ein im Titel des Films nicht geführter Prolog verstanden wird, als notwendiger An- oder Vorlauf für die erste Begegnung Adèles mit Emma oder gar als Barthes' „mehr oder weniger lange Zeitspanne, in der ich meine Umgebung, ohne es mir anmerken zu lassen, mit den Augen nach jemandem absuche, den ich lieben kann“³⁰⁷. Erheblich ist, die zwei Anfänge als ebensolche zu verstehen, als Anfänge zudem, von denen

³⁰⁶ Vgl. Brinkema: *On No Longer Being Loved*: „The second chapter symmetrically moves outwards, quoting and citing the constituent elements of the first chapter in order to effect this one-to-one negation, moving back towards the opening of the film [...]“

³⁰⁷ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 130.

eher der zweite eine Entsprechung am Ende des Films, ein entsprechendes Ende hat, das ihn als Anfang dessen auszeichnet, was im zweiten Kapitel bereits beendet ist und bleibt. Adèle besucht (es ist die letzte Szene des Films) die Eröffnung einer Ausstellung von Emmas Gemälden. Nach Gesprächen mit Emma, der neuen Partnerin Lise und einer männlichen Bekanntschaft von Emmas Party findet Adèle sich einmal mehr vereinzelt wieder, in den Bildhintergrund gerückt und doch durch die Farbe ihres Kleids, ein tiefes Blau, herausgehoben aus der schwarz-weißen Umgebung der Galerie; den Blick richtet sie wiederholt unbeobachtet auf Emma und Lise, die sich in Umarmung im rechten Bildvordergrund finden. (Im linken Vordergrund, im Rücken Emmas und Lises: blaue Farbtupfer auf einem Gemälde; rechts hinter Adèle an der Wand: das herausstechende Blau eines Kleids auf einem sonst in Brauntönen gehaltenen Gemälde. Ein virtueller Bogen verläuft zwischen diesen Punkten, über Adèle, von rechts hinten nach links vorn – um Emma und Lise herum, sie in einem Raum jenseits des Blaus aussondernd.³⁰⁸) Wenige Einstellungen später verlässt Adèle die Ausstellung. Die Kamera bewegt sich mit ihr von rechts nach links an einer Hauswand entlang und hält, sobald Adèle die Hausecke erreicht hat und abbiegt, ihre Position, um den Gang in die Tiefe des Bildes zu zeigen. Erneut erklingt, dieses Mal ganz ohne Zuweisung, das Handpanspiel. Wechsel zu Schwarz, der Titel des Films wird eingeblendet. Abspann.

Das Intim-Werden kennt ein Zuvor, es beginnt, indem sein Anfang sich von einem anderen abhebt; das Nicht-mehr-Intimsein kennt kein Danach, es endet auch nicht, unfähig, sich gegenüber etwas anderem als dem Anfang des Intim-Werdens abzuheben. Imbalance statt Inversion. Oder: Inversion nur auf dem Boden irreduzibler Imbalance. Das Blau, Emma in Umarmung mit einer anderen Frau, die Handpanklänge schließen den Kreis des Films – fast. Die Inversionen sind nur Teil, nur spezifischer Ausdruck des unauflösbaren Bezugs der zwei Seiten der Divergenz der Zeit, der divergierenden Zeiten. Diese streichen einander als divergente gerade nicht aus, weisen keiner der Seiten größeres Gewicht zu. In ihrem Nacheinander, das nicht etwa die Divergenz organisiert, sondern selbst durch diese organisiert ist, lassen sie sich nicht auf ein ‚Nicht länger‘ reduzieren. Wenn es hier eine ‚affektive Trennung‘ gibt, so ist diese nicht auf den Zustand des Nicht-mehr-Intimseins zuzuspitzen, sondern muss die Divergenz der Zeit selbst meinen, und die Trennung von Intim-Werden und Nicht-mehr-Intimsein, unvereinbar, aufrechterhalten.

308 „One way to describe what no longer being loved does: it rearranges light.“ (Brinkema: On No Longer Being Loved.)

BLUE VALENTINE, zum Vergleich (die unüberbrückbare Lücke)

Dass die Divergenz der Zeit das Nacheinander der Kapitel organisiert – und nicht etwa umgekehrt –, verweist auch darauf, dass es für die Zeitformen der Liebe keinen selbstverständlichen Verlauf der Zeit gibt, dem sie sich fügen müssten, keine sei es physikalische, sei es kalendarische Zeit, die sich nicht eigens durch sie geformt fände. Und es verweist darauf, dass sich das Bewegungsbild als Medium nicht einfach durch eine technologische Zeit – etwa die hinreichend schnelle Folge unbewegter Einzelbilder – oder eine chronometrische Zeit – etwa die messbare Laufzeit von Filmen oder Serien – bestimmen lässt (von einer wie auch immer linearen Zeit ganz zu schweigen). Offen muss hier noch bleiben, wie es stattdessen zu bestimmen ist, sodass der technologische und chronometrische Zeitaspekt nicht geleugnet werden muss, sobald Zeitformen denkbar werden sollen. Kaum noch überraschen kann zudem, dass die Zeitform der Divergenz der Zeit und Zeiten auch andere Ordnungen als ein Nacheinander zu organisieren vermag. Angesprochen sind damit letztlich ihre Modulationen durch unterschiedliche Darstellungen, in unterschiedlichen Inszenierungen – als deren Mittel durchaus auch andere als jene Art der Verknüpfung von Körperlichkeit und Zeitlichkeit infrage kommen, wie sie für die poetische Logik von *LA VIE D'ADÈLE* zentral ist. Dazu sei ein kurzer Seitenblick geworfen, auf andere Zeiten des Intim-Werdens und Nicht-mehr-Intimseins.

In strengem Wechsel lässt *BLUE VALENTINE* nicht einfach Szenen der Vergangenheit und der Gegenwart der Beziehung zwischen Cindy und Dean aufeinanderfolgen (auch wenn es gute Gründe für eine solche Qualifizierung gibt), sondern diese als Zeit ihres Kennenlernens und Verliebenseins bis hin zur Hochzeit und Zeit ihres Ehe- und Familienlebens bis hin zur Trennung (worin erst sich bestimmt, was hier mit Vergangenheit und Gegenwart überhaupt gemeint sein kann). Wie auch im Falle von *LA VIE D'ADÈLE* geht es dabei nicht um die Umkehrung einer Bewegung in die Intimität hinein zu einer aus ihr heraus; wie auch mit *LA VIE D'ADÈLE* divergieren hier stattdessen Zeiten.

Den Anfang machen Szenen des Familienlebens: Die Tochter Frankie sucht den verschwundenen Familienhund, Dean hilft ihr; gemeinsam wecken sie Cindy, die Frankie daraufhin Frühstück macht; Dean albert mit Frankie herum, Cindy zeigt sich genervt davon; und so weiter. Von Beginn an gibt es jedoch kein unproblematisches Zusammensein von Cindy und Dean – nicht, dass die beiden nicht die gleichen Räume einnehmen, doch findet sich der Raum ihrer Interaktion wieder und wieder gespalten, durch Schuss-Gegenschuss-Montagen, durch Glasscheiben vor und zwischen ihnen, besonders aber durch die Verortung der beiden in unterschiedlichen Schärfebereichen des Bildes, deren Verhältnis sich wiederholt vertauscht. Das heißt aber auch: Die Trennung der beiden, mit der der Film vor seinem Abspann

schließt – sie gehen auf dem Gehweg vor Cindys Elternhaus auseinander, entlang der Tiefenachse des Bildes, Dean in Richtung Hintergrund, Cindy mit Frankie auf dem Arm gen Vordergrund, zweimal ändert sich der Fokus, von Dean zu Cindy und Frankie und wieder zurück –, diese Trennung also ist vom Beginn des Films an vorgezeichnet, ist am Ende nicht mehr als eine Erfüllung seiner inszenatorischen Logik.

Es ist unter anderem diese Rahmung, die hier die Gegenwart als Gegenwart ausweist, als Ausgangs- und Endpunkt, als Zeit, die lediglich wiederholt unterbrochen oder durchstoßen scheint von dem, was dann nur noch als Vergangenheit erscheinen kann. Außerdem wird die Trennung von Cindy und Dean zum äußersten Gegenwartspunkt, wenn von ihr aus die gemeinsame Zeit nur mehr in vergangenen Bildern rekapitulierbar scheint – der Abspann setzt zu unbewegten Momentaufnahmen der beiden als Paar ein. Nicht zuletzt bildet sich im Wechsel der Zeiten eine regelrechte Frage-Antwort-Struktur heraus, die der Zeit des Intim-Werdens die Aufgabe zuweist, Begründungen, Erklärungen oder Klarstellungen für Situationen der Zeit des Nicht-mehr-Intimseins zu liefern; eine Struktur, die das Intim-Werden also zu jener Vergangenheit macht, die zur Gegenwart des Nicht-mehr-Intimseins gehört: Dean reagiert gereizt auf ein zufälliges Aufeinandertreffen Cindys und eines gewissen Bobbys/Bobby stellt sich als ehemaliger Partner Cindys heraus, der Dean, nachdem er für diesen von Cindy verlassen wurde, verprügelt; Dean spielt auf einem Ausflug mit Cindy das Lied „You and Me“ von Penny & The Quarters³⁰⁹, was in einen langsamen Tanz der beiden, in einen der wenigen zärtlichen Momente zwischen ihnen als Ehepaar mündet/Cindy bekommt von Dean eine CD geschenkt, auf der sich der ‚eigene Song‘ des Paares finde, „You and Me“ von Penny & The Quarters; während eines Versuchs, mit ihr zu schlafen, den sie zunächst vehement abwehrt, fragt Dean Cindy: „Do you wanna have another baby with me?“/Cindy erzählt Dean, dass sie (wie sich zeigen wird: mit Frankie) schwanger ist, muss aber eingestehen, dass das Kind vermutlich nicht von ihm ist (eine vorherige Szene legt Bobby als Vater nahe).

Gleichwohl ist die Vergangenheit nicht nur einfacher Vorlauf einer Gegenwart – sie behält ein Eigengewicht, erhält sich eine eigene Geltung. Der Abspann etwa setzt sich zur Wiederholung der Tonspur einer Szene der Vergangenheit fort, die Cindy zu Gesang und Ukulelenspiel von Dean tanzen ließ, lässt die Tonspur aber über den Punkt hinaus laufen, an dem die Szene zuvor endete. Auch haben andere während des Abspanns zurückblickende Momentaufnahmen keine direkte Entsprechung in den Szenen des Films. Vor allem aber sorgen die insgesamt zwanzig Übergänge zwischen Gegenwart und Vergangenheit dafür, dass die Divergenz der

³⁰⁹ Nach dem Film auf der *Penny & The Quarters EP* (Penny & The Quarters, US 2011) veröffentlicht.

Zeit intakt bleibt, dass die Gegenwart und ihre Vergangenheit gerade als solche divergieren, sich als eigene Zeiten abwechseln. In unterschiedlichen Modi – Spiegelungen, Fortführungen, Kontrastierungen – knüpft sich Vergangenheit an Gegenwart und Gegenwart an Vergangenheit, ohne dass eine Privilegierung einer der Seiten zu erkennen wäre ...

Rauchend lehnt der Dean der Gegenwart mit dem Rücken an einem Auto und blickt ins rechte Off, woraufhin der Dean der Vergangenheit, in die entgegengesetzte Richtung blickend, den Sitz seiner Haare in der Seitenscheibe eines Autos überprüft; der Dean der Vergangenheit wird auf seinem Weg aus einem Zimmer eines Altenheims durch einen im Off bleibenden Anblick gestoppt – wie sich später zeigen wird, erblickt er in diesem Moment zum ersten Mal Cindy –, es folgt eine Großaufnahme der Cindy der Gegenwart, die ihren Blick ebenfalls auf etwas im Off richtet – die nächste Einstellung zeigt Dean, wie er den toten Familienhund vergräbt; außer Atem lehnt die Cindy der Gegenwart nach einem Streit mit Dean mit dem Rücken an einem Baum, danach eine Einstellung der Cindy der Vergangenheit, die in einem Rollstuhl über den Hof eines Campus fährt; um nur die ersten drei Übergänge zu erwähnen. Diese Logik der Konvergenz bei gleichzeitig aufrechterhaltener Distanz spitzt sich mit den letzten acht Übergängen noch zu; die sich in schneller Folge, verklammert durch den Song „Shift (Alternate Version)“ von Grizzly Bear³¹⁰, über die Annäherung und Trennung der Körper Cindys und Deans vollziehen. Schließlich verschwinden beide, nach ihrer Eheschließung, als Paar nach links durch eine Tür in gleißendem Licht, bevor Dean allein von links aus dem Dunkel vor Cindys Elternhaus auf den Gehweg tritt.

Die Vergangenheit einer Gegenwart, beharrend in ihrer Befragbarkeit wie (oder wegen) ihrer Unwiederbringlichkeit – sodass die Lücke zwischen beiden unüberbrückbar bleibt. Eine Divergenz der Zeit und Zeiten, die das Nicht-mehr-Intimsein zum unausweichlichen Endpunkt macht – und so zum Ausgangspunkt für die Unversöhnlichkeit des Blicks zurück, auf das Intim-Werden. Womit BLUE VALENTINE bereits in die Nähe einer anderen Zeitform der Liebe rückt, die Zeitform des Erinnerns und Vergessens ...

Kann es überraschen, dass die unüberbrückbare Lücke und die Unversöhnlichkeit des Blicks zurück sich zur Phantasie der Zeitreise stilisiert (und also zur Überbrückung des Unüberbrückbaren, zur Versöhnung des Unversöhnlichen paradoxiert) finden? So jedenfalls mit den vier Episoden von *IL ÉTAIT UNE SECONDE FOIS* (Nathalie Leuthreau / Guillaume Nicloux, FR 2019), die die serialisierten Zeitreisen zwischen Gegenwart und Vergangenheit als Durchgang durch einen (der Titel zeigt es an: quasi einem Märchen entsprungenen) Holzwürfel zeigen – und die Divergenz der Zeiten des Intim-Werdens und des Nicht-Mehr-Intimseins entsprechend als Diskrepanz der Bildformate, zwi-

³¹⁰ Vgl. *Friend EP* (Grizzly Bear, UK 2007).

schen Widescreen und Quadrat, zwischen Verengung und Weitung. Genau in dem Maße jedoch, wie Vincent mit seiner Reise zurück das Nicht-Mehr-Intimsein schon in sein neuerliches Intim-Werden mit Louise hineinträgt, stellt sich die Frage einer anderen angrenzenden Zeitform, die Frage nämlich (wiederum: der Titel!) der Wiederholung, also die Frage der Veränderung entgegen der Wiederholung und der Wiederholung als Veränderung: auf dass sich das Ende des Intim-Werdens nicht wiederhole und die Vergangenheit sich nicht zum Nicht-Mehr-Intimsein verändere, das Quadrat nicht zum Widescreen werde und die Verengung der Liebe sich nicht wieder weite ... Einerseits bleibt aber die Paradoxie – das Format des Quadrats ist doch immer nur die Vergangenheit des Nicht-Mehr-Intimseins, immer nur von ihm aus zugänglich; andererseits kann die Verengung alles außer der Liebe vielleicht an die Ränder drängen, wird es deswegen aber noch nicht los – sodass alle Andeutungen von Verschwörungen und Terrorismus sich am Ende doch noch in den Weg dessen stellen, was an Intimität hätte gerettet werden, also gerettet gewesen sein können.

Ende der Liebe: Zeit als Unterschied

Anders die Divergenz, wie sie in den zeitlichen Strukturierungen der Körperlichkeit von *LA VIE D'ADÈLE* zur Darstellung kommt (sich in der Inszenierung entfaltet; im Akt des Zuschauens vollzogen sein will). Zurückverfolgen lässt sie sich bis zur Grenze der zwei Kapitel: zu jener Stelle nach etwa einhundert Minuten, aus der die Teilung der Kapitel hervorgetrieben und von der aus sie prozessiert wird. Weder als „abrupt temporal ellipsis“³¹¹ noch als „temporal leap“³¹² ist diese Stelle insofern hinreichend beschrieben. Durchaus geht es zwar um eine zeitliche Lücke, einen zeitlichen Unterschied, allerdings um den Unterschied, den die divergierende Zeit selbst macht, um Zeit selbst als Unterschied – oder auch: um das Differenzielle und Differenzierende, das Eigentümliche des Endes, also Anfangs, der Liebe.³¹³ Das ist denn auch nicht nur an einer veränderten Haarfarbe, nur als ein Verlust („the loss of blue“³¹⁴, „Emma loses her blue hair“³¹⁵) festzumachen; die Juxtaposition der beiden Szenen dies- und jenseits der Grenze, auf der und von der aus der Unterschied sich ausbreitet, ist viel weitreichender.

³¹¹ Williams: *Cinema's Sex Acts*, S. 13.

³¹² Brinkema: *On No Longer Being Loved*.

³¹³ Auch ließe sich sagen, um eine Wendung Anne Eusterschultes aus einem anderen Zusammenhang anzueignen: es geht um „Zeit als geradezu körperliche Verletzung oder Wundmal einer Trennung“ (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. 57).

³¹⁴ Brinkema: *On No Longer Being Loved*.

³¹⁵ Williams: *Cinema's Sex Acts*, S. 13.

Hier liegen Adèle und Emma gemeinsam in Adèles Bett, nackt, am Ende der dritten Sexszene, und scherzen zunächst, bevor sie schließlich zu schlafen scheinen, über den Umstand, dass Adèles Eltern nicht um die Art der Beziehung der beiden wissen und stattdessen denken, dass Emma Adèle Nachhilfe in Philosophie gibt (im Vokabular des Nachhilfeunterrichts sprechen sie über den Akt, spielerisch, begehrtlich). Dort liegt die nackte Adèle auf einem Sofa, unbewegt, ungeschützt, in Pose mit gespreizten Beinen und Zigarette im Mund, während ihr gegenüber, hinter einer Staffelei, Emma steht, den konzentrierten Blick abwechselnd auf Adèle und auf eine Kohlezeichnung von dieser gerichtet, die sie vornehmlich mit bloßen Händen bearbeitet (keine Worte werden gewechselt, die Stille laut ob der kratzenden Geräusche auf dem Zeichenpapier).

Hier reihen sich dunkle, warme Groß- und Nahaufnahmen von Gesichter-Körpern aneinander, bevor die letzte, nahezu unbewegte Einstellung die verschlungenen, sanft atmenden, im Halbschatten liegenden Körper für etwas mehr als zehn Sekunden aus einem flachen Winkel in diagonalen Flucht zeigt: Adèle liegt auf dem Bauch, Emma daneben auf der Seite; Adèles Gesäß bildet das Zentrum des Bildes, Emmas rechter Arm ruht knapp darüber auf Adèles Rücken; Adèles linker Arm legt sich abgewinkelt über Emmas Arm hinweg auf deren Rücken und verdeckt, bis auf eine Ahnung der blauen Haare, Emmas Kopf; über Adèles linkem Bein und neben Emmas rechtem, das auf Adèles Oberschenkel liegt, ist tiefer im Bild Emmas rechte Flanke zu sehen, unter Emmas Knie im unscharfen Vordergrund etwas, das ein Fuß sein und zu beiden Körpern gehören könnte. Dort fährt, ja, tastet die helle erste Einstellung Adèles Körper, der sich vom kühlen Blau einer Decke auf dem Sofa abhebt, in einer langsamen, kontinuierlichen Bewegung ab, der Länge nach, von ihrem rechten Fuß bis zu ihrem Gesicht, um dann in einer Art Gegenschuss von hinter dem Sofa an die Position Emmas geknüpft zu werden, die, nun im Bildhintergrund, hinter ihrer Staffelei zu sehen ist, während im Vordergrund noch Adèles Kopf sichtbar bleibt.

Hier füllen die Körper das Bild, berühren sich nicht nur, sondern verschmelzen nahezu im Sich-Halten, Küssen, Aneinanderpressen, im sich fügenden Flüstern, Seufzen, gedämpften Lachen, bevor sie, verschlungen, zu einer einzigen, regungslosen, vielgliedrigen Form werden, zu einer nicht mehr von den Trennlinien der zwei Körper im Schatten, sondern dem Ineinander ihrer Linien und Schattenwürfe geprägten Skulptur.³¹⁶ Dort bleiben die einzigen Berührungen diejenigen, mit denen Emma die Zeichnung Adèles bearbeitet, bleibt die einzige räumliche Verbin-

316 Auch lässt sich das als Zu-sich-selbst-Kommen dessen denken, als was der Sex zuvor inszeniert ist (als das, was ihn rückwirkend dazu macht?): „[S]ex [...] is a form of sculpture, a way bodies take up and use space, a question of ornament, line, color, figure, ground, expansion, cry, weight, collapse. The two women suck and stir and writhe and grasp – but the question is: what geometric shapes are thereby privileged?“ (Brinkema: *On No Longer Being Loved.*)

dung zwischen den Körpern der Gegenschuss, und das auch nur als prononcierte Trennung: Obwohl der Gegenschuss nämlich die Kamerafahrt aufseiten Emmas positioniert, indem er diese und Adèle im Verhältnis des Gegenübers zueinander positioniert, lässt sich der Kamerablick nicht ohne Weiteres als Emmas Blick, als ihre Verbindung zu ihrem Modell identifizieren; mit dem Gegenschuss folgt nach der Großaufnahme von Adèles Gesicht, auf der die Kamerafahrt endet, zunächst ein weiteres Blicken dieser, die im Vordergrund scharf ins Bild gesetzt wird, während im unscharfen Hintergrund allein der Umriss eines anderen Menschen zu erkennen ist; erst durch einen Tausch der Schärfebereiche wird dieser Umriss zu Emma, und erst im Laufe der Einstellung richtet diese den Blick auf Adèle, examinierend, nicht aber abtastend, sodass der Kamerablick endgültig freigestellt scheint, eine fixierende Objektivierung Adèles zwischen Emma und dieser, nicht anders als die Zeichnung.

(Es wird, hier, kaum noch eine simple Identifizierung der Bilder des Films mit der Perspektive des Regisseurs vorzunehmen sein. Ebenso wenig wie, dort, von einer bloßen Verschiebung hin zur Perspektive Emmas zu sprechen ist.³¹⁷ Eher wäre ein Eintritt [der Körper] in die [zeitliche] Perspektive des Skulpturalen anzunehmen. Und die Kamerafahrt vielleicht als Adèles Projektion des Angeschautwerdens durch Emma anzusprechen, als projektiver, mit Emmas Position sich identifizierender Blick Adèles auf sich selbst [der Gegenschuss bleibt zunächst auf ihrem Blick], das heißt als die eine Seite der Objektivierung [deren andere die Zeichnung bleibt], die zwischen Emma und Adèle steht und Letztere stillstellt, die Objektivierung aus Sicht Adèles.)

Hier also: Limes der Konvergenz der Körper in der Intimität, des Körperseins im Verhältnis zum Intim-Werden. Dort: Stasis der Vereinzelung des Körpers außerhalb der Intimität, des Körperseins im Verhältnis zum Nicht-mehr-Intimsein. Mit einem Schnitt von der geteilten Form, von den verschmolzenen Körpern zur strengen Aufteilung der Rollen, zur Trennung der Körper: In der Juxtaposition der beiden Szenen lassen die filmischen Körper die Zeit divergieren.

Nicht nur die Zeitform des Erinnerns und Vergessens grenzt hier an, sich also von der Divergenz ab: Wo das Nicht-mehr-Intimsein inszenatorisch von vornherein ohne Intim-Werden auskommen muss, vermag es selbst zur Frage zu werden, ob überhaupt jemals Intimität da war, ob es also schon ein Nicht-Mehr und nicht vielmehr noch ein Noch-immer-Nicht ist (TU MÉRITES UN AMOUR [Hafsia

³¹⁷ Vgl. aber Williams: *Cinema's Sex Acts*, S. 12: „Indeed, if there is such a thing as a male gaze in this film, it is not that of the director; it is, rather, that of Emma, whose paintings cast Adele [sic!] in the role of erotic muse and which are, in fact, terrible if measured by their ability to ‚get‘ Adèle. Like Emma they seem to want to freeze her young lover in the static role of muse.“

Herzi, FR 2019)); zur Frage auch, ob die Intimität tatsächlich je endete, anstatt nur ihren Platz im gemeinsamen Leben zu verlieren – oder das gemeinsame Leben seinen Platz in der Intimität –, ob es sich also letztlich nicht doch um ein Nicht-mehr-Intimsein-Können handelt, das das Problem der Intimität und des gemeinsamen Lebens gerade nicht löst (MARRIAGE STORY [Noah Baumbach, UK / US 2019]); oder aber zur Frage, ob es nicht jederzeit ein Wieder (das heißt auch: das Wieder-Nicht) der einstigen Intimität geben könnte, geboren aus Gewohnheit, Rollenspiel oder Ermüdung, ob es also einen eigentlichen Unterschied des Nicht-Mehr gibt oder es Anfang und Ende nicht ohnehin nur im Uneigentlichen geben kann (ATLANTA [Donald Glover, US 2016–2022]).

Keine Rede von der Darstellung einer allgemeingültigen, schlechthinnigen Liebe, eines *real thing*, wie es zu sein hat, vermag dem sich zu nähern, so wenig wie die Rede von problematischer Repräsentation. Doch nimmt LA VIE D'ADÈLE gerade so seine eigene Rolle als Liebesdarstellung ein, begründet seine Relevanz eigenen Rechts: in seiner poetischen Logik der Verknüpfung von Körperlichkeit und Zeitlichkeit, in der Inszenierung der Vermittlungen des Körpers, in der Entfaltung einer Zeitform, die das Verhältnis von Intimität und Körperlichkeit behandelt ... – Das Ende der Liebe ist eingetreten, und was immer passiert sein mag, Zeit ist nicht nur vergangen, sondern zu zwei unvereinbaren Zeiten geworden:

Intim-Werden) (*Nicht-mehr-Intimsein*

Ausgehend von der zeitlichen Lücke, vom Unterschied Zeit, spannen sich die beiden Kapitel des Films in ihrer irreduziblen Imbalance auf. Die Divergenz der Zeiten verwandelt das zweite so sehr in eine (noch) nicht denk- oder vorstellbare Zukunft des ersten, wie sie das erste in eine (nunmehr) unzugängliche, unwiederbringliche Vergangenheit des zweiten verwandelt. Als gäbe es alle Liebenden zweimal, oder für alle zwei Körper.

3.4 Die Liebe und das Neue

Die Liebe endet. Das heißt aber auch: dass sie einmal von Neuem begonnen hat. Und also: wieder von Neuem beginnen kann – der Aspekt begründeter Hoffnung. Auch beginnt sie freilich immer mit und beruht die Hoffnung immer auch auf einem Körper: „Der andere Körper. Wenn er ganz neu ist und so überdeutlich darin. Und der tickende Reiz, der in dem Informationsüberschuss besteht, der der neue Körper des Anderen ist.“³¹⁸ Es stellt sich mithin die Frage nach der genauen Beziehung – oder genauer: den Beziehungen – der Liebe zum (Problem des) Neuen.

³¹⁸ Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 45.

Es bedarf des Neuen in der Liebe, soll sie nicht *bloß* beginnen und enden. Es bedarf, anders gesagt, der „Reproduktion von Sinnüberschüssen, denen man entnehmen kann, daß die Liebe kontiniert“³¹⁹. Maßstab dieses Neuen ist dann die Intimität selbst, deren Herstellung andauern, die nicht nur zustande kommen, sondern auch standhalten soll: „Das In-der-Welt-des-anderen-Vorkommen-und-daraufhin-handeln-Können muß fortlaufend reaktualisiert werden.“³²⁰ Wofür sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten, in unterschiedlichen Phasen des Liebesverlaufs ganz Unterschiedliches als dienlich, oder auch: überhaupt nur möglich, erweist – es gibt nur einen ersten Kuss und Jahrestage können erst gefeiert werden, wenn sie erreicht sind. Das Neue in der Liebe ist also ein ganz und gar relatives, relativ zur Herstellung von Intimität durch Liebe.

Dieses relativ Neue beruht aber auf einem absolut Neuen.³²¹ Nur – wie Barthes mehr zu explizieren als zu ergänzen wäre – „was ich ein erstes Mal bejaht habe, kann ich von neuem bejahen“; erst das absolut Neue, die erste Affirmation, „die erste Begegnung in ihrer Differenz“ erlaubt jede weitere (relative) Affirmation, ist schon Bedingung des „*Beginnen wir von neuem*“³²². Sei nun das absolut Neue, die Liebe als Neues, als „Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt“³²³, als „Erneuerung“ und „Wiedergeburt“³²⁴ oder auch als „Abdrift des Unzeitgemäßen“³²⁵ gefasst, immer ist damit ein radikales Heraustreten aus dem Vorherigen oder Sonstigen gemeint: ein Herstellungszusammenhang. Ein Heraustreten, das in Freundschaften dann übel genommen werden oder unter dem die Arbeit leiden mag ... Weder Vorheriges noch Sonstiges – oder auch strategisch schon Anvisiertes, gar Avisiertes (all die Lebensentwürfe, für die die richtige [kompatible] Begleitung gesucht wird) – lässt sich dabei als Maßstab der Liebe bemühen. Ohne Frage lassen sie sich in den Dienst der Herstellung von Intimität stellen, nehmen dann aber schon herstellenden Charakter an, finden sich im Einzugsbereich des Prozesses wieder, der schon das Neue ist, verlieren also die Stellung, die sie als Bestehendes hatten. Während es also stimmen mag, dass es kein Neues ohne das Alte geben kann, ist Letzteres eben doch nicht nur das, womit sich Hinzukommendes von Vorhandenem unterscheiden lässt – das wäre noch der Ausweis des relativ Neuen;

³¹⁹ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43.

³²⁰ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43–44.

³²¹ Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 177; sowie zum Zusammenhang ihrer beiden Seiten in der Liebe, anhand der Frage der Dauer, Badiou: *Lob der Liebe*, S. 35.

³²² Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 57.

³²³ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 18.

³²⁴ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 24.

³²⁵ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 13.

das Alte ist auch dasjenige, dessen Maßstäbe angesichts des absolut Neuen versagen – der Maßstab dieses Neuen sind die immer scheiternden, ist das Scheitern der Maßstäbe des Alten.³²⁶

Doch auch die Möglichkeit der Liebe als Neues ist nicht bedingungslos, oder zumindest nicht unbedingt: auch sie hängt noch an anderem, anderem Neuen. Sofern nämlich die Herstellung von Intimität durch Liebe immer mit historisch spezifischen Bedingungen konfrontiert ist, entlang derer sich die Probleme der Herstellung als Probleme der Liebe verzweigen, bedarf es auch des Neuen für die Liebe, der Neuerung der Liebe (eine Frage der Historizität der Liebe). Durchaus muss dabei der herstellenden Liebe, etwa dem Code des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums ‚etwas Neues hinzugefügt‘ werden können; andernfalls müsste sie doch wieder als unveränderliche Tiefenstruktur, als allgemein-normierendes System erscheinen. Gleichwohl lässt sich das Neue für die Liebe darauf aber nicht reduzieren – und insbesondere lässt es sich nicht über die Reduktion auf ein Hinzufügen von noch nicht vorhandenen Symbolen (oder Figuren; oder Metaphern) erklären, ob es dazu nun durch Darstellungen oder auf anderem Wege kommen soll. Das führte zurück zur Vorstellung der sich in ihrer Selbigkeit durchhaltenden Modelle, vor deren Hintergrund sich das Neue nur als „der große und seltene Wurf“³²⁷, der die Liebe verändert, abhob: als ein neues Modell nämlich, das sich dann in die Reihe der vorhandenen einordnete.³²⁸

Luhmanns eigene Ausführungen zu den „Veränderungen des Ideenguts der Semantik“ deuten die stattdessen zu berücksichtigende Komplexität bereits an: dabei „mögen Wortkleider, Floskeln, Weisheiten und Erfahrungssätze durchtradiert werden“ – nicht aber, ohne doch „ihren Sinn, ihre Selektivität, ihre Fähigkeit,

³²⁶ Vgl. Andreas Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg 2001, S. 260 – zur Frage „radikaler Neuheit“ und ihrer Angewiesenheit auf „eine ursprüngliche, vorbildlose Produktivität, die auf kein Regelsystem abgebildet werden kann“. Was noch nicht heißen muss: unabhängig ist von allem Vorausgesetzten oder Gegebenen. Dabei hingegen, für den Fall der Liebe, gerade stehenbleibend: Jean-Luc Nancy: Ereignis der Liebe. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 21–36, hier: S. 35–36.

³²⁷ Jäger: Liebe als Medienrealität, S. 61.

³²⁸ Vgl. auch Orth: Der Liebesfilm – wo, gut repräsentational gedacht, die „neue Liebeskonzeption“ als der Inhalt gilt, der gegenwärtig in „oftmals innovativen neuen Darstellungsformen“ noch fehle – stattdessen lebe dort „die romantische Liebessemantik“ (S. 393–394) fort. In ‚inhaltlich ausgerichteten Wiederbelebungen des Liebesgenres‘ finde diese sich aber zumindest „immer wieder auch in Frage gestellt“, bis hin zum „Grundbaustein“ einer, gut repräsentational gedacht, „Mensch/Technik-Liebessemantik“ in HER (Spike Jonze, US 2013) – „verliebt sich“ der Protagonist hier doch „in die künstliche Intelligenz seines Smartphone-Betriebssystems“ (S. 398–399).

Erfahrungen zu packen und neue Perspektiven zu eröffnen³²⁹, zu ändern. Verwiesen ist damit auch die Neuerung der Liebe an deren Differenz und Probleme, an das Verhältnis, angesichts der Problemlage der Liebe, zwischen den Formationen in der herstellenden Liebe und den Aspekten der spezifischen hergestellten Intimität. Problembezogen, und damit Ort des notwendigen Neuen, sind eben nicht allein die Symbole der Liebe als Formen der Generalisierung, sondern auch die Sensibilitäten der Intimität, die durch diese Symbole gesteuert werden – „letztlich hat es die Ausarbeitung einer ernsthaften, bewahrenswerten Semantik mit den gleichen Problemen zu tun wie das tägliche Leben, sonst könnte sie nicht überzeugen“³³⁰. Verwiesen ist die Neuerung der Liebe letztlich also an die Zeitformen der Liebe, in die die Herstellung, in der die Einheit der Differenz nur sich einstellt, je sich gesetzt findet (die Frage der Historizität der Zeitformen der Liebe).

Gerade insofern können Darstellungen Neues für die Liebe bedeuten – als Vermittlerinnen des Prozesses, in dem sich Liebe und Intimität wechselseitig bestimmen. Nicht durch das Hinzufügen neuer Symbole, sondern in der Entfaltung von Zeitformen als Behandlungen der Bedingungen der Herstellung, als Umgänge mit den Problemen der Liebe: in ihrem Produktiven, Generativen, das ein Publikum potenziell Liebender hat. Darin erweist sich die Rolle und Relevanz von – nicht nur, aber insbesondere auch: bewegungsbildlichen – Liebesdarstellungen (als Frage ihrer Historizität).³³¹ Es ist die grundsätzliche Reflexivität solcher Darstellungen, das heißt ihre Pluralität und Relationalität, in der die Zeitformen der Liebe sich in diesem Sinne im Verhältnis zu wechselnden Problemlagen moduliert finden, das heißt differenziert und spezifiziert. Das bedeutet nicht, dass diese oder jene Zeitform der Liebe allein sich dieser oder jener Problemlage der Liebe zuordnen ließe – geschweige denn diese oder jene spezifische Darstellung. Eine gegebene Zeitform oder Darstellung ist weder allein damit noch darin, weder als einzige noch nur für sich mit einem Problem befasst. Auch hier gilt die ursprüngliche Pluralität, die unumgängliche Relationalität von Liebesdarstellungen. (Es wäre irreführend, diese Pluralität und Relationalität angesichts einer Problemlage als historischem Plateau von der reflexiven Pluralität und Relationalität in historischer Tiefe scheiden zu wollen – jedes Unterscheiden zweier Achsen ist hier, angesichts der Frage der Historizität, allenfalls heuristischer Natur.³³²) – Und so ist mit der Zeitform der

329 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 9. Vgl. auch S. 47.

330 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 426.

331 Vgl. zur Verortung der Historizität von Darstellungen in ihren „verschiedenen virulenten Zeitlichkeiten“ auch Wedel: *Ort und Zeit*, S. 129 und passim.

332 Vgl. dazu auch Kapitel 6 dieses Buches, „*Poiësis* und der Akt des Zuschauens III (und Kristeva IV)“.

Divergenz der Zeit und Zeiten von *LA VIE D'ADÈLE* nur, aber immerhin ein Teilaspekt der (Behandlung der) Problemlage Konnektivität anzusprechen ...

Ein jedes Verständnis, das davon zu gewinnen ist, bleibt allerdings auf ein Verständnis des Verhältnisses zwischen Medium und Poetiken, des Zusammenhangs von Bewegungsbild und spezifischen Bildern angewiesen. Es gilt nun also, sich der Bedeutung medialer Differenz als Teil des eigenen Komplexes der Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes zuzuwenden.