

4 Die mediale Definition des Bewegungsbildes

Et la nature aussi est autre. Cet œil voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles, et l'amour d'écran contient ce qu'aucun amour n'avait jusqu'ici contenu, sa juste part d'ultra-violet.

...

*Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour.
Je regarde.*

– Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*

Aus dem Folgenden soll keine Definition des Mediums Bewegungsbild folgen. – Es mag eingewendet oder anderweitig angemerkt werden, dass solche Bescheidenheit auch gar nicht nötig sei, dass allzu offensichtlich Epstein selbst eine derartige Definition schon früh besorgt habe.¹ Und in der Tat, wie viele seiner kanonisierten Zeitgenossen² (aber wie auch viele seither, bis heute³) wusste Epstein von der Reinheit und Wahrheit eines Kinos zu sprechen, das mehr oder weniger ein Vierteljahrhun-

1 Vgl. Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* (1921). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes. Tome 1: 1921–1947*. Paris 1974, S. 71–104 – für die Zitate (S. 91, 93); sowie Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* [A]. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 28–36, hier: S. 33, 36: „Auch die Natur ist eine andere. Denken Sie nur, dieses Auge sieht Wellen, die für uns nicht wahrnehmbar sind, und auf der Leinwand enthält die Liebe nun etwas, was bislang keiner Liebe je zu eigen war: ihren legitimen Anteil am Ultraviolett. [...] Weißes Licht. Die Atmosphäre ist angereichert mit Liebe. Ich sehe.“ Leider geht mit dem eher unsinnigen ‚weißen Licht‘ die Anspielung auf den Stein der Weisen – *pierre philosophale* – verloren. In einer neueren Übersetzung, die die „Sammlung von Traktaten“ erstmals vollständig auf Deutsch zugänglich macht (Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* [B]. Eine Sammlung von Traktaten. In: Jörg Schweinitz / Margrit Tröhler (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin 2016, S. 269–342), findet sich dies zu „Licht der Weisen“ (S. 294) korrigiert; doch trifft die dortige Variante „ein Gutteil Ultraviolett“ (S. 291) kaum das Anrecht, das *juste part* nahelegt. Im Folgenden entscheidet die glücklichere (oder vorliegende) Übersetzung der Stellen über die zitierte Veröffentlichung.

2 Vgl. etwa Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt am Main 2001; Sergej M. Eisenstein: *Montage der Filmmatraktionen* (1924). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 15–40; Dziga Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes* [1922]. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 70–73.

3 Von Erwin Panofsky und André Bazin bis Josef Früchtel – vgl. Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures* [1934]. In: Daniel Talbot (Hg.): *Film. An Anthology*. Berkeley / Los Angeles 1969, S. 15–32; André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes* [1945]. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin 2009, S. 33–42; Josef Früchtel: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*. München 2013.

dert alt war.⁴ Von all jenen Dingen, zu denen es einerseits unbedingt berufen sei – die beweglichen Aspekte der Welt zu reproduzieren – und zu denen es sich andererseits überhaupt nicht eigne – Theater abzufotografieren.⁵ Davon, dass sich an dieses „realste Medium des Irrealen, des Über-Realen [...] die größten Hoffnungen“⁶ knüpfen. Von Essenz.⁷ Wahlweise ist es freilich schon bei Epstein die Substanz (und erst recht heute, da sie eine andere, digitale geworden zu sein scheint⁸) und nicht die Essenz, durch die das Medium sich bestimmt findet.⁹ Indem sich nämlich durch sie bestimmt findet, was seine Eigenschaften und Möglichkeiten sind (worin der Übergang, die Rückwendung zur Essenz dann halb schon wieder vollzogen ist).

Das Kino willkommen zu heißen und von ihm als Medium – oder zumindest als ‚Mittel‘, als *moyen*¹⁰ – zu sprechen, das eine ganz eigene „Mission“¹¹ hat – einen bestimmten Zweck erfüllt –, bedeutet für Epstein aber noch anderes. Es bleibt nicht bei der Festlegung auf die Kamera und ihr Objektiv einerseits (als ‚Apparat der Aufnahme von Ansichten‘ und „Auge [...], das mit analytischen außermenschlichen Fähigkeiten begabt ist“¹²) und auf das einschlägige Photogénie andererseits (als „kinematographische Eigentümlichkeit der Dinge“¹³, auf die das Kino die Kamera, will es kinematografisch werden, zu richten habe). Diese Festlegungen nämlich (der sanft tautologische Zug, den sie für sich angeführt annehmen, zeigt es bereits an) stehen im Dienste eines noch zu erlangenden Verständnisses des Neuen, im Dienste

4 Vgl. Jean Epstein: Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 43–54, hier: S. 50; Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 30, 35.

5 Vgl. Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 29; Epstein: Der Ätna, S. 52.

6 Epstein: Der Ätna, S. 54.

7 Vgl. Jean Epstein: *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes. Tome 1: 1921–1947*. Paris 1974, S. 131–152, hier: S. 137; sowie Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 36.

8 Vgl. besonders die Schriften Garrett Stewarts – Garrett Stewart: *Framed Time. Toward a Post-filmic Cinema*. Chicago / London 2007; Garrett Stewart: „Assertions in Technique“: Tracking the Medial „Thread“ in Cavell's Filmic Ontology. In: David LaRocca (Hg.): *The Thought of Stanley Cavell and Cinema. Turning Anew to the Ontology of Film a Half-Century after The World Viewed*. London 2020, S. 23–40.

9 Vgl. Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 32–33.

10 So der französische Text – vgl. Epstein: *Le Cinématographe vu de l'Etna*, S. 142.

11 Epstein: Der Ätna, S. 48.

12 Epstein: Der Ätna, S. 48. Vgl. außerdem Epstein: *Le Cinématographe vu de l'Etna*, S. 136: „L'objectif de l'appareil de prise de vues“. Dass sich diese Wendung als „Sinn und Zweck des Aufnahmeapparats“ (Epstein: Der Ätna, S. 48) übersetzt findet, obwohl *objectif* an dieser Stelle offensichtlich in seiner optischen, nicht in seiner Bedeutung als *but*, als ‚Ziel‘ oder ‚Zweck‘ verwendet ist („L'objectif [...] est un œil“), könnte auch – mit Blick auf den auszuführenden Gedanken der wesentlichen Verknüpfung von Mitteln und Zwecken – als glücklicher Unfall bezeichnet werden.

13 Epstein: Der Ätna, S. 50.

des Erlangens eines neuen Verständnisses – anstatt dieses selbst schon zu formulieren: „Lange Zeit verstanden wir nichts, nichts und nichts und noch mal nichts.“¹⁴ Was es für Epstein zu verstehen gilt, ist der Einschnitt, den das Kino meint, insofern dieser gerade nicht an das Kino als Mittel oder an des Kinos Zwecke allein zu delegieren ist. Denn nicht nur sind hier weder Mittel noch Zwecke einander vorgängig, die einen nicht bloß aus den anderen abgeleitet, in welche Richtung auch immer. Auch ist beides gerade nicht jenseits konkreter Äußerungen gedacht, die Erstere zu Letzteren verwenden, nicht allein also auf theoretische Erwägungen gegründet, sondern erschlossen durch bestimmte Filme, bestimmte Erfahrungen mit Filmen, zumindest aber durch die fiktive Bestimmtheit der bei Epstein wiederholt auftauchenden imaginierten Filmszenen.¹⁵

Die Mittel sind jene (die aufgenommenen Ansichten des Apparats solche) „der zeitlichen Perspektive“ – sie liefern „das zeitliche Relief“¹⁶, in dem, über die „räumlichen Dimensionen der Wirklichkeit“ hinaus, „eine andere Perspektive der Materie hervortritt“¹⁷. Damit sind die Mittel und die Zwecke aber bereits im Verhältnis zueinander verteilt, sind die Mittel bereits mit ihren Zwecken verknüpft (ist die Eigentümlichkeit des ‚Irrealen‘ und ‚Über-Realen‘ bereits aufgerufen) – Zwecke, die ihrerseits sich darin bündeln, eine Realität verschiedener „Geschwindigkeiten, Bewegungen und Schwingungen“¹⁸, die sich der menschlichen Wahrnehmung vormals entzog, mit der Kamera zu sehen und auf der Leinwand sehen zu lassen.¹⁹ Durch nichts anderes aber geschieht das (werden die Mittel zweckmäßig, werden die Zwecke vermittelt) als durch konkrete Äußerungen – durch die erst sich, als diese oder jene, als so und so „skandierte Bewegung“²⁰, die „raum-zeitlichen Cinegramme entworfen“²¹ finden, denen es zukommt, „die zeitliche Komponente der äußeren Erscheinungen experimentell zu verändern und andere, fabelhafte Gestalten der Welt für möglich [...] halten“²² zu lassen. Die Prozesse, die Epstein dem Kino zuschreibt und von ihm verlangt, die Prozesse der Entdeckung und der Eröffnung²³ jener ‚Realität über der Realität‘, können insofern weder in dieser als ‚photogener‘ noch in sich selbst als ‚kinematographischen‘ einen Halt,

14 Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 285.

15 Vgl. Epstein: *Der Ätna*, S. 51; Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 327–328.

16 Epstein: *Der Ätna*, S. 51–52.

17 Jean Epstein: *Photogénie des Unwägbaren*. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 75–79, hier: S. 75.

18 Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 290.

19 Vgl. Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 291.

20 Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 30.

21 Epstein: *Der Ätna*, S. 51.

22 Epstein: *Photogénie des Unwägbaren*, S. 76.

23 Vgl. Epstein: *Der Ätna*, S. 53.

einen festen Boden finden. Als Prozesse nämlich des Wahrnehmbarmachens (der ‚nicht-wahrnehmbaren Wellen‘, im eigenen ‚Entwerfen von Raum-Zeiten‘) sind sie nicht so sehr solche des Auffindens als vielmehr solche des Verwandelns (der ‚experimentellen Veränderung‘): was vormals nicht wahrnehmbar war, ist es nun—, die Natur ist eine andere‘, dank „der neuen, projizierten Welt“²⁴—die Wahrnehmung ist, durch die „Transformation“²⁵, die das Wahrnehmen der Kamera ist, transformiert—Lichtalchemie.

Das ist keine Schließung, sondern eine Öffnung, der Versuch zu einer Offenheit, wie kein Medienessenzialismus oder -substanzialismus sie zuließe. Für die Kinematografie zum einen, die dabei nicht einfach ihr Eigenes hat, sondern es sich erst „erschafft“ als „ihre verbotene Stadt, ihr ureigenes Gebiet – exklusiv, autonom, spezifisch“²⁶. Expansionen und Relokationen nicht ausgeschlossen: „Was das Kino allerdings in zehn Jahren sein wird, darüber wissen wir nichts.“²⁷ (Wissen ‚wir‘ es heute?) Und für das Photogénie zum anderen, das heißt für die erst noch wahrnehmbar zu machende, erst noch zu sehende Realität, die als solche unvorhersehbar ist. Das noch Imperzeptible ist das Imponderable: ‚Photogénie des Unwägbaren‘. Damit findet sich die Definition des Mediums letztlich aufgelöst: in die medialen Definitionen, die es in jeder seiner Äußerungen, die eine jede seiner Äußerungen vornimmt. Mit diesen erst (als Verteilungen und Verknüpfungen von Mitteln und Zwecken) ist der Einschnitt Kino vorgenommen: in raum-zeitlichen Experimenten mit Geschwindigkeiten, Bewegungen, Schwingungen, durch zeitliche Perspektivierungen. Und so schließlich wird auch die Liebe eine andere, zur (und durch die) ‚Liebe der Leinwand‘, zur wahrzunehmenden Liebe: „Ich sehe die Liebe.“²⁸ Eine andere Liebe, die nicht etwa endlich dem ultravioletten Teil der wahren Liebe gerecht, der Wahrheit über die Liebe gerechter wird, sondern das Anrecht der Liebe auf einen Anteil am Ultraviolett eröffnet, entdeckt (oder erklärt; oder enthüllt), als ihre Wahrheit – von nun an, bis auf Weiteres.²⁹

24 Epstein: Photogénie des Unwägbaren, S. 75.

25 Epstein: Bonjour Cinéma [A], S. 33.

26 Epstein: Der Ätna, S. 49.

27 Epstein: Der Ätna, S. 50.

28 Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 330.

29 Vgl. zu Epsteins Schriften zum Kino, unter stärkerer Berücksichtigung der theoretischen Entwicklung von den frühen zu den späteren Texten, Hanno Berger: *Film denkt Revolution. Zu audiovisuellen Inszenierungen politischen Wandels*. Berlin 2019, S. 54–65.

Es wäre eine eigene lohnende Aufgabe, den Komplex des Photogénie des Unwägbaren in Beziehung zu setzen zur Frage der „Epiphanie“ als „In-Erscheinung-Treten des Ineffablen“, sofern dieses, ästhetisch gewendet, ein „je medialisiertes Zur-Erscheinung-Kommen“ meint (Anne Eusterschulte: *Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno*. In: dies. / Wiebke-Marie Stock [Hg.]: *Zur Erschei-*

Einmal mehr also ist nichts mehr „dasselbe geblieben“, einmal mehr wird jenes „eine Wort Liebe, das wir so zeitlos hören“, die Veränderungen der Liebe im Verhältnis zu den Medien ihrer Darstellung „nicht überbrücken und nicht verdecken“³⁰ können. Die Emphase, mit der Epstein dafür optiert, mag nun verschiedentlich eingefangen und kunsthistorisch oder medientheoretisch auf ein handhabbares Maß zurechtgestutzt werden. Indem darin etwa eine Erneuerung der, oder ein Anschluss an die, „Idee der Ästhetik [...] als spezifische historische Ordnung des Denkens der Künste“³¹ erkannt wird, wie sie sich in der Romantik (und gegen die Theorie „der repräsentativen Verfassung der Kunst“³²) finde und die Historizität des Films (und so auch Epsteins Theorie des Kinos³³) bestimme. Oder indem Epsteins Überlegungen (insbesondere diejenigen zum Photogénie) auf „the distance and alienation inherent to modernity“³⁴ geflüchtet werden, deren Überwindung das Kino (durch Einübung in eine neue Form der Aufmerksamkeit) möglich mache. Wie in der Tat das Kino überhaupt auf solche Weisen verortet sein will, soll an ihm eine Spezifik hervortreten, die nicht doch wieder auf Essenz oder Substanz zu reduzieren, letztlich also ontologisch auszuweisen ist: soll also an ihm, in poetologischer Perspektive, Paradigmatisches hervortreten. In diesem Sinne ließe es sich weiter noch befragen, etwa hinsichtlich der Emergenz einer eigenen kinematografischen (durch das Kino gedachten) Zeit als Komplex der Moderne und Ausdruck ihrer Bemühungen, Zeit neu zu denken,³⁵ wie auch hinsichtlich der Zeitlichkeit seiner Liebesdarstellungen, was sich dann als Frage nach der Neukonzeption von

nung kommen. *Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft 14 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 223–256, hier: S. 242).

30 Friedrich A. Kittler: Autorschaft und Liebe. In: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. München et al. 1980, S. 142–173, hier: S. 145. Friedrich A. Kittler hat damit – mit den „andere[n] Körper[n] mit anderen Gebärden, anderen Organen und anderen Abenteuern, die zu verschiedenen Zeiten zueinander kommen“ (S. 145) – den Medienumbruch der Herausbildung der Funktion Autorschaft um 1800 im Blick (der sich auf die Kopplung der „zwei Diskurspraktiken Lesen und Schreiben“ in der Folge „der Alphabetisierung Mitteleuropas“ [S. 152] gestützt habe).

31 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. 238–239.

32 Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 239.

33 Vgl. Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 236–239; vgl. auch Jacques Rancière: Prologue. A Thwarted Fable. In: ders.: *Film Fables*. New York / Oxford 2006, S. 1–20, hier: S. 5–11.

34 Kristi McKim: *Love in the Time of Cinema*. Houndmills (Basingstoke) / New York 2012, S. 116.

35 Vgl. Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge (Massachusetts) / London 2002, etwa S. 1–32.

Liebe angesichts der modernen (oder durch die moderne) Erfahrung kinematografischer Zeit stellen lässt.³⁶

Doch ist Epsteins Emphase auch Ausdruck (der Tiefe) dieses Einschnitts ‚Kino‘ und verdient es schon deswegen, ein Stück weit bewahrt zu werden – und sei es nur in einer zitativen Hingabe an seine Sprache. Mehr noch kann diese Emphase aber, kann ihr Implikationsreichtum hier als Ausgangspunkt dienen, um nach der (paradigmatischen Bedeutung der) medialen Differenz bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen zu fragen. Ist es doch ebenjener Konnex von Zeit und Wahrnehmung, den Epstein beschwört – und für die ‚Liebe der Leinwand‘ beschwört –, der mit gutem Recht Bewegungsbild heißen kann. Und ist es doch das Bewegungsbild als dieser Konnex, das den Blick auf die Zeitformen zu lenken vermag, die sich genau und nur im Vollzug der poetischen Logiken von Darstellungen durch den Akt des Zuschauens entfalten. Paradigmatisches Medium der Liebesdarstellung wäre das Bewegungsbild dann, weil es auf diese Weise zum Denken der Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen in den Zeitformen der Liebe herausfordert (ohne auf die Zeitformen in der Folge einen exklusiven Anspruch erheben zu können oder zu müssen). (Umgekehrt müsste es einigen Verdacht auf sich ziehen, das Bewegungsbild als das [neue] paradigmatische Medium allein von Liebesdarstellungen zu behaupten: wäre damit doch eine [wie immer sonst geartete] exklusive Affinität des Bewegungsbildes zur Liebe nahegelegt, die sich eher auf den Feldern des Essenzialismus oder Substanzialismus plausibilisieren ließe, weniger auf jenem der Paradigmatik. Tatsächlich finden sich zahlreiche [und auch ihres Zahlenreichtums wegen] überzeugende Vorschläge, das Bewegungsbild als Paradigma zu begreifen – hinsichtlich der unterschiedlichsten soziokulturellen Fragen.³⁷)

Offensichtlich ist das nicht schon die Antwort auf die, sondern zunächst nur eine Erneuerung der Frage nach der medialen Differenz – nach dem Unterschied, den die Medialität um die Darstellungen, also um jene Entfaltungen, jene Logiken, jenen Akt macht. Es ist dies ein Unterschied ums Ganze der Darstellungen – der doch nur mit diesen, das heißt mit den medialen Äußerungen gemacht wird. Angesprochen sind damit der Zusammenhang von Bewegungsbild und Bewegungsbildern, das Verhältnis zwischen dem Medium und den Poetiken seiner Äußerungen; auch ließe sich sagen: bewegungsbildliche Medienpoetiken. Dieser Zusammenhang, dieses Verhältnis, diese Medienpoetiken erlauben erst zu erklären, worin genau das (sich unterscheidende) Ganze, sein Unterschied (also seine Spezifik) und das Machen dieses Unterschieds (und dabei des Ganzen selbst) bestehen.

³⁶ Vgl. McKim: *Love in the Time of Cinema*, S. 6, 10.

³⁷ Etwa Berger: *Film denkt Revolution*, passim.

Es sind allen voran die sogenannten filmphilosophischen Schriften Stanley Cavells und Gilles Deleuzes, die dafür im Weiteren mobilisiert werden sollen: Schriften, die nicht zufällig selbst nach einem Paradigmatischen fragen; die eben nicht nur philosophische Auseinandersetzung mit dem Film sind, sondern Auseinandersetzungen mit seinem eigenen philosophischen Potenzial; mit seiner eigenen Stellung zu oder in der (Geschichte der) Philosophie, sofern er Medium einer eigenen Form des Denkens ist. (Auch ließe sich sagen: Insofern das Bewegungsbild in dieser Hinsicht paradigmatischen Wert hat, kann es keine vorliegende [vor ihm liegende] Philosophie geben, die einfach nur noch auf es anzuwenden wäre. „Die Philosophie des Kinos muss erst erschaffen werden.“³⁸) Während die Verbindung von Epstein zu Deleuze offenkundig ist – ohne zwar sich in seinen *Kino*-Büchern ausführlich mit Epsteins Schriften auseinanderzusetzen, übernimmt Deleuze doch den zentralen Begriff der zeitlichen Perspektive und orientiert sich auch sonst, explizit wie implizit, wiederholt an Epsteins Behandlung filmischer Bewegung und Zeit³⁹ –, mag die Verbindung von Epstein zu Cavell – der jenen, soweit ersichtlich, an keiner Stelle zur Gewähr oder als Gegner anführt – ab- oder zumindest umwegig erscheinen. Was allerdings auch die Frage aufwirft, ob überhaupt derart intuitiv einsehbar ist, worin eine (nicht) ausreichend direkte Verbindung im Rahmen von Theoriebildung bestünde. Bedarf es der ausdrücklichen Referenz?; eines ausdrücklich geteilten Referenzpunkts?; oder zumindest des Referenzrahmens eines (inwiefern?) ähnlichen theoretischen Projekts? Oder reicht in diesem Fall Cavells Frage (nach der Frage) „What Becomes of Things on Film?“, um ihn in die Nähe zu Epsteins Frage nach der transformativen Kraft des Kinos zu rücken?; ist also die „general photogenesis of film“⁴⁰ des einen dem Photogénie des anderen hinreichend kompatibel (oder gar komplementär)?; etwa, weil jene Cavells Frage weniger beantwortet, als sie auf die Antworten hin zu öffnen, die allein konkrete Filme geben können, während dieses gerade das vor dem Kino Imperzeptible, Imponderable charakterisiert?

Keine einzelne Antwort kann hier befriedigen. Das eben kennzeichnet Theoriebildung: Der Wert (der [In-]Direktheit) theoretischer Verbindungen – vorgefundener wie erst zu knüpfender –, erweist sich am besten in dem Denken selbst, das sie ermöglichen, das sich in ihnen und durch sie erst entwickelt (was also nicht schon deckungsgleich ist mit der Behauptung, dass sich theoretische Projekte in Deckung bringen lassen). Alles das kann auch noch für die Verbindung von Cavell

³⁸ Epstein: *Bonjour Cinéma* [A], S. 32.

³⁹ Vgl. etwa Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 42–43; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997, S. 55, 236; Berger: *Film denkt Revolution*, S. 65.

⁴⁰ Stanley Cavell: *What Becomes of Things on Film?* In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 173–183, hier: S. 183.

und Deleuze gelten, deren Knüpfen, etwa als Nachholen eines verpassten Dialogs, inzwischen zwar keine außerordentliche Originalität mehr für sich beanspruchen kann,⁴¹ die aber alles andere als zu Ende geknüpft ist. Es sind nicht zuletzt die im Folgenden zu diskutierenden Hinsichten, in denen ihre Schriften sich weiterhin gegenseitig erhellen und zusammen produktiv sein können.

Im Anschluss an beide also, Cavell wie Deleuze – und so auch im Anschluss an Epstein –, soll das Bewegungsbild als paradigmatisches, einen Unterschied machendes Medium der Liebesdarstellung gedacht werden (in welchem Rahmen erst sich, zum Beispiel, das Verhältnis zu den Begriffen Kino und Film – und Serie – klären lässt). Dabei handelt es sich jedoch nur um den ersten zweier Schritte, mit denen die Frage nach den Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes beantwortet werden soll. Im zweiten Schritt wird es, im nächsten Kapitel, darum gehen, ebendiese Dar- als Herstellungen, nämlich der Zeitformen der Liebe zu denken. (Mit beiden Schritten finden sich auch die Wendungen von den Medien und ihren Mitteln und Zwecken, von der Selbst-Bestimmung wie von der Produktivität und Generativität der Darstellungen erneut aufgegriffen und neu – eben durch das dezidierte Fragen nach der Medialität der Darstellungen – perspektiviert.) Insofern es aber nicht um die Antwort einer Definition dieses Mediums vor seinen Äußerungen, sondern um die Frage der medialen Definition in seinen, durch seine Äußerungen geht, sind analytische Betrachtungen wiederum unerlässlich: an diesen gerade, im Wechsel mit ihnen wie im Vorlauf auf sie, hat die Frage sich zu orientieren. So sollen an *BEFORE SUNRISE* (Richard Linklater, US / AT / CH 1995), *BEFORE SUNSET* (Richard Linklater, US / FR 2004) und *BEFORE MIDNIGHT* (Richard Linklater, US / GR 2013) sowie an *HOW I MET YOUR MOTHER* (Carter Bays / Craig Thomas, US 2005–2014) unterschiedliche Modulationen einer Form des Erinnerns – als Möglichwerden, aber auch als notwendige Möglichkeit des Vergessenwerdens – der Liebe hervortreten. (In ihrer Gestalt entfernen sich diese, und alle weiteren, Analysen von jenen zu *LA VIE D'ADÈLE [CHAPITRES 1 ET 2]* (Abdellatif Kechiche, FR / BE / ES 2013) und *BLUE VALENTINE* (Derek Cianfrance, US 2010). Der Fokus aber ist hier so wenig wie dort der einzelne Film oder die einzelne Serie; der Fokus, durch den die Filme und Serien der Analysen nur in den Blick geraten, sind die Zeitformen der Liebe. Und diese stellen unterschiedliche Anforderungen an die Analyse; Anforderungen, die sich zudem unterschiedlich gut mit verschiedenen Weisen der Einbindung in und von Theoriebildung vertragen.)

41 Vgl. zuletzt Stewart: „Assertions in Technique“, passim.

4.1 Medienpoetiken

BEFORE SUNRISE / SUNSET / MIDNIGHT: eine Trilogie der Liebe

Der bloße Umstand, dass BEFORE SUNRISE, BEFORE SUNSET und BEFORE MIDNIGHT eine Trilogie bilden, deren jüngster Teil auf das Jahr 2013 datiert, kann die eingehende Betrachtung aller drei Filme in einer Untersuchung, die sich rezenten Liebesdarstellungen widmet, noch nicht rechtfertigen. Auch sind es nicht einfach die Unterbrechungen intimer Momente und Provokationen quasi-ehelicher Streite durch das Mobiltelefon (oder die Erwähnung von sozialen Netzwerken und Internet-Videotelefonie als Mittel, mit geliebten Menschen in Kontakt zu bleiben; oder die Spekulation über virtuelle Welten zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse), die BEFORE MIDNIGHT in den Einzugsbereich der Frage der Konnektivität stellen. Was es möglich und notwendig macht, hier alle Teile gleichermaßen ins Auge zu fassen (nicht etwa nur BEFORE MIDNIGHT; oder BEFORE SUNRISE und BEFORE SUNSET nur, in komplettistischem Ethos, von BEFORE MIDNIGHT aus), ist die Form, durch die erst es zur Bildung der Trilogie kommt – die Zeitform des Erinnerns (und Vergessens) der Liebe. Diese Zeitform ist es auch, gerade auch als eine mit anderen Filmen und Serien geteilte, worin der Bezug aller drei Filme zur Konnektivität als Problemlage der Liebe gründet und von wo aus erst jene Verweise auf neuere Technologien eine eigene Bedeutung, und eine andere als die bloßer Verweise, gewinnen. Ihre (Entfaltung dieser) Zeitform der Liebe sichert, in anderen Worten, den Filmen ihre spezifische Zusammengehörigkeit und Zeitgenossenschaft, bei aller Unterschiedlichkeit: von Celines und Jesses erstem, zufälligem Aufeinandertreffen in einem Zug durch Europa und der spontan in Wien miteinander verbrachten Nacht ihres Verliebense; über ihre zweite, nicht mehr ganz so zufällige Begegnung in Paris und dem anschließenden Nachmittag des erhofften Wiedersehens; bis zum Familien-, also zufallsbefreiten Urlaub im Süden der Peloponnes mit den gemeinsamen Zwillingstöchtern, die Celine und Jesse von einem befreundeten Paar abgenommen werden, für einen Abend seltener Zweisamkeit.⁴²

⁴² Vgl. *The Guardian*: „While BEFORE SUNRISE revelled in its fleeting ineffability, and BEFORE SUNSET tingled with will they/won't they? expectation, this third instalment is more melancholic.“ (Mark Kermode: BEFORE MIDNIGHT – review. *The Guardian* [Juni 2013]. Online unter: <https://www.theguardian.com/film/2013/jun/23/before-midnight-delpy-hawke-review> [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].) Sowie *The New York Times*: „BEFORE SUNRISE was a bittersweet romance about young people – Could we ever really have been that young? Are we really that old now? – with all the time in the world to savor regrets and learn from mistakes. BEFORE SUNSET was a comedy of second chances, zigzagging toward a long-deferred happy ending. BEFORE MIDNIGHT, however, is something rarer and riskier.“ (A. O. Scott: Nine Years Later, Once More. *The New York Times* [Mai 2013]. Online unter: <https://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/before-midnight-with-julie-delpy-and-ethan-hawke>.)

Dies- oder jenseits der Zeitform wäre bestenfalls noch gemäß einer Produktions- oder Vermarktungslogik überhaupt von einer Trilogie zu sprechen. Dann bliebe alles Eigentümliche, was der Verbindung der Filme zukommt, mehr oder weniger interessante Hintergrundinformation: die jeweils neun Jahre, die zwischen dem Erscheinen der Teile liegen und sich mit den neun Jahren decken, die jeweils zwischen den Geschehnissen um Celine und Jesse liegen; und ebenso das damit einhergehende synchrone Altern der Darstellerin Julie Delpy und des Darstellers Ethan Hawke mit ihren Figuren, die allesamt, also Delpy, Hawke, Celine und Jesse, mit Anfang zwanzig, dreißig und vierzig zu sehen sind (was noch auf das synchrone Altern des Publikums bezogen werden mag, das das Glück hatte, alle Filme bei Erscheinen zu sehen). Doch: „Die Trilogie von Linklater entnimmt dabei Proben aus einem Langzeitexperiment“, bei dem es sich, wie Bert Rebhandl bemerkt, um einen „Kreuzungspunkt verschiedener Formen des Umgangs mit Zeit“⁴³ handelt, der ein springender gerade ausgehend von der Liebe wird. Die Persona- oder Karrierenlogik nämlich, die sich ganz allgemein in der Rollenwahl der Darstellerin oder des Darstellers manifestiert, ist hier in die Logik der wiederkehrenden Rollen als Liebende hineingetragen und durch diese – in einem „Freiraum, den die Liebe schafft“⁴⁴ – grundlegend neu perspektiviert. Meint doch diese Rollenlogik nicht mehr nur eine logische Fortführung der (oder die individuelle Motivation zur) Rollenwahl. Sie meint deren immer tiefere Einfaltung in die und immer weitere Erschließung durch die Darstellung einer Liebe, die selbst schon ein umfassendes (mit jedem Film fortgesetztes) „Rollenspiel“ meint, „zu dem Beziehungen nötigen, in denen man sich vermittelt verhalten muss, wenn anders das Zusammensein nicht zu einem bloßen Nebeneinander verflachen soll“⁴⁵.

Das Nebeneinander Celines und Jesses – bei dem zuerst und nicht zu Unrecht an das ausführliche Nebeneinanderhergehen in den Straßen und auf den Wegen von Wien, Paris und der Peloponnes gedacht werden mag, auch wenn das Sitzen in und vor Bars, Cafés und Restaurants ebenso dazugehört –, dieses Nebeneinander also ist im Sinne jenes ‚Freiraums der Liebe‘ nicht vom Miteinander ihrer Gespräche, von ihrem Miteinander in einem anhaltenden (oder je Film wieder aufgenommenen)

html [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].) Aaron Cutler spricht diverse Genre-Vorbilder an: „classical Hollywood romances“ – BEFORE SUNRISE –, „French New Wave“ – BEFORE SUNSET – und „Italian neo-realism“ – BEFORE MIDNIGHT (Aaron Cutler: Love in Time. Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater’s BEFORE Films. In: *Cineaste* 38/4 [2013], S. 24–28, hier: S. 27–28). Noch solche Bezüge können (wie im Weiteren, an anderen Genres orientiert, angedeutet) als Fragen der (Modulation von) Zeitformen behandelt werden.

⁴³ Bert Rebhandl: *Ménage à trois*. In: *Cargo. Film/Medien/Kultur* 17 (2013), S. 78–79, hier: S. 78–79.

⁴⁴ Rebhandl: *Ménage à trois*, S. 79.

⁴⁵ Rebhandl: *Ménage à trois*, S. 79.

Gespräch zu trennen, das eben sie die unterschiedlichsten Rollen einnehmen lässt. Zusammen sind sie insofern gerade, wo sich zwischen ihnen während des Gehens und Sitzens ein Gedankenexperiment über Zeitreisen entspinnt und sie dieses später als Zeitreisender und als aus der Zukunft Besuchte fortführen; wo sie sich selbst als Fiktionen entwerfen – eine alte Frau auf ihrem Sterbebett zu sein, in deren Erinnerung an ihr Leben sich das eigene nur abspiele, oder ein dreizehnjähriger Junge, der nur vorgibt, das Leben eines Erwachsenen zu leben, um auf dieses vorbereitet zu sein, sobald es tatsächlich beginnt; wo sie Was-wäre-wenn-Szenarien entwerfen, etwa den letzten Tag auf Erden zu erleben oder sich mit Anfang vierzig das erste Mal zu sehen, um über ihr Verhalten unter den veränderten Umständen zu spekulieren; wo sie Telefonate mit der besten Freundin und dem besten Freund simulieren, um füreinander über einander zu berichten; wo Celine sich als leicht zu beeindruckendes Dummchen und Jesse sich als haariger griechischer Liebhaber ausgibt, um die Gründe und Grenzen der gegenseitigen Anziehung zu befragen ...⁴⁶

Wenn aber anders die Folge der Gespräche und Rollenspiele zwischen Celine und Jesse nicht zum bloßen Nacheinander verflachen soll, müssen sich die Teile auch zueinander verhalten. So erst können die Gespräche (im wieder aufgenommenen) zum anhaltenden Gespräch werden, so nur werden die Rollenspiele (im fortgesetzten) zum umfassenden Rollenspiel. Es ist die Aufgabe, und die Möglichkeit des Aufgebens, des Erinnerns der Liebe, durch die sich dies vollzieht.

Unter dem Eindruck der begrenzten Zeit ‚vor Sonnenaufgang‘, zu dem sich die Wege Celines und Jesses wegen dessen Rückflug in die USA wieder trennen müssen, machen beide sich in Wien daran, eine gemeinsame Erfahrung zu machen, die sie zwar wieder vergessen können, deren Verpassen allerdings sie nur bereuen könnten. Das Erleben in der Gegenwart ist darin schon auf die Zukunft geflüchtet, es ist das Erinnerbare, das ausgehend vom Punkt eines möglichen späteren Erinnerns Erlebte – wobei es eben die zeitliche Begrenzung ist, die in der Gegenwart ausgeschlossene Chance auf eine gemeinsame Zukunft, die dem Erleben schon die Form einer distinkten zukünftigen Vergangenheit, eines potenziell Erinnernten gibt. In Paris läuft die Zeit erneut von Beginn an ab, bis ‚vor Sonnenuntergang‘, wenn Jesse wiederum einen Flieger nehmen muss, bleibt ihm und Celine, um zu eruieren, ob die ausgeschlossene Chance nicht vielmehr als eine verpasste aufgefasst werden muss und somit eine zweite zulässt. Das gemeinsame Erinnern an die Erlebnisse der Nacht in Wien, an das Verlieben ist nun Gegenwart und hat sich gegen die Möglichkeit des Vergessens zu behaupten – soll der zeitliche Hiatus zur Vergangenheit

⁴⁶ Vgl. ähnlich auch Cutler: *Love in Time*, S. 24: „[V]iewers [...] watch both the actors and characters role-playing the members of a couple throughout the different stages of their relationship. By merging the distinctions between the two pairs, the films make a more universal point: Love is a fiction willed into reality through mutual belief.“

rechtzeitig überbrückt werden, um doch noch eine Zukunft an diese anzuschließen. Schließlich ist die Zeit ‚vor Mitternacht‘ auf der Peloponnes zwar nicht durch einen Flug Jesses begrenzt, doch läuft sie auch hier ab, auf ein mögliches Ende nämlich der als Beziehung gelebten zweiten Chance zu, das nicht nur Celine früh zur Disposition stellt, sondern das außerdem fast unausweichlich scheint, angesichts der eskalierenden Konflikte über das Alltag gewordene gemeinsame Leben und die unterschiedlichen Vorstellungen vom jeweiligen zukünftigen. Noch das Erinnern ist alltäglich, Teil der ausgedehnten Gegenwart des Alltags geworden, als Herausforderung und Leistung gegenüber dem Vergessen also abhandengekommen – gerade so aber verlieren die Vergangenheiten des Verliebenseins und Wiedersehens ihre Kraft, eine gemeinsame Zukunft zu begründen.

Ihre Zeitform der Liebe entfalten die Filme also so sehr zwischen sich wie ein jeder einzelne sie entfaltet; die Entfaltung zwischen ihnen verleiht, mehr noch, der Entfaltung durch jeden einzelnen erst Bestimmtheit, während die Entfaltung durch jeden einzelnen die Entfaltung zwischen ihnen zugleich fordert. Die BEFORE-Trilogie ist eine der Liebe. (Und doch meint immer irgendwer, die eigentliche Wahrheit über die Liebe kennen zu können, nämlich schon im Voraus, und also auf den Jargon des Realistischen zurückgreifen zu müssen. Woher aber kommt das Meinen, außerdem noch aus dieser Wahrheit das Verklärte und Verklärende der Liebe selbst heraushalten zu müssen, zu können? Worin auch immer eine „bewusst nicht-verklärende Darstellung der Beziehung“ bestünde, woran auch immer sich bemäße, dass sie „tendenziell realistisch“ ist, und wie auch immer sie schon in „der Form der Langzeitfiktion“ gründen sollte, „die Betonung der Herausforderungen einer langen Beziehung“⁴⁷ ist hier ganz eine der Zeitform der Liebe, ist ganz Gespräch, Rollenspiel – Trilogie.)

Gespräch und Ehe, Ehe und Erinnerung

Durch die Darstellung der Beziehung von Celine und Jesse findet sich aber auch präzisiert, was sich als die allgemeine Gesprächigkeit der Liebenden bezeichnen lässt, das ziellose Weitersprechen als Affirmation des bloßen Sagens, die immer neue Kontaktaufnahme durch Sprache. Mit Cavell ließe sich Celines und Jesses Gespräch,

⁴⁷ 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. 392. Und weiter, die unvermeidliche Authentizität auf- oder anrufend: „Gefördert wird dieser Realismus durch die gesteigerte Authentizität, die mit dem gleichzeitigen Altern der Figuren auf der einen Seite und der sie verkörpernden Schauspielerinnen und Schauspieler andererseits einhergeht.“ (S. 392.)

ihre „conversation“ oder ihr „talking together“ ganz grundsätzlich als „a mode of association, a form of life“⁴⁸ bestimmen, als ihr „essential way of being together“⁴⁹ – als Art und Weise ihres Zusammenseins im Nebeneinander. Das Gespräch ist dann nichts, was ihre gemeinsamen Bewegungen durch die europäischen Städte und auf der griechischen Halbinsel begleitet. Sondern etwas, das (nicht anders als das schlendernde Gehen und das einander sich Zu- und voneinander sich Abwenden) selbst zur Form dieser Bewegung gehört, sie erst zur gemeinsamen macht; etwas, das sich (wie die bewegten Körper durch die langen Kamerafahrten im Zentrum des Bildes gehalten) selbst durch die Räume bewegt und sie so erst als geteilte auch erschließt.

Damit wäre die BEFORE-Trilogie auch in ein Verhältnis zu den *screwball comedies* der 1930er und 1940er Jahre gesetzt, die Cavell wegen einer solchen besonderen Stellung des Gesprächs als „investigations of (parts of conversations about) ideas of conversation“⁵¹ bezeichnet – die Filme des von ihm so genannten Genres der *comedy of remarriage*. Die Pointe dieser Komödien zunächst sich trennender oder schon geschiedener oder von Scheidung just bedrohter und dann sich wiederfindender (Quasi-)Ehepaare liegt dabei aber nicht einfach nur in der Erneuerung der Ehe. Die Möglichkeit der Scheidung stellt vielmehr die Frage nach Wert und

Auch mit Deleuze ließe sich hier von einem besonderen „Gespräch“ sprechen; ein solches nämlich „bring“ für diesen gerade die „Interaktionen hervor, die die Bindungen zwischen den Individuen festigen oder lockern, die sie dazu bringen, die Rolle des Siegers oder Besiegten anzunehmen, ihre Standpunkte zu ändern oder gar umzukehren“; sodass es letztlich die „Erregung im Interaktionspiel“ ist, „die über die [...] amourösen Inhalte bestimmt – und nicht umgekehrt“⁵⁰. Es ist nicht so, als würde über nichts gesprochen – doch aber, als würde anders nichts je amourös (und warum dann noch sprechen?).

Auch Deleuze stellt seine Überlegungen zum Gespräch, zum eigenen „Schwachsinn des Gesprächs“, also zu dessen Bezug auf das Problem des Sinns, anhand „der amerikanischen *comedy*“ dieser Zeit an – und versteht deren Inszenierungen von „Formen der Geselligkeit“ dabei gerade als Weise, „um die Interaktionen, ihre Mißstimmigkeiten und Umschläge sichtbar zu machen“⁵².

48 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London, (England) 1981, S. 88.

49 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 146.

50 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 297.

51 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 7.

52 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 297–298.

Gültigkeit, nach Legitimation und Legitimität der Ehe, stellt sie ins Zentrum.⁵³ Eine Frage, die ihre Antwort in jenem *re-* findet, in der Ein- oder Aussicht, dass Ehe nur als beständige Erneuerung Bestand haben kann: „[T]he validity of marriage takes a willingness for repetition, the willingness for remarriage. [...] Put a bit more meta-physically: only those can genuinely marry who are already married.“⁵⁴

Dass diese Zentralität der Frage nach der Ehe auf das Gespräch als inszenatorisches Prinzip trifft, muss nicht überraschen. Jedenfalls dann nicht, wenn dem Gespräch – wie etwa Roland Barthes es in der Figur ‚Szene‘ der *Fragmente einer Sprache der Liebe* tut – ein mehr als nur akzidentiell Verhältniss zur Ehe zugesprochen wird. Barthes’ Beschreibung gemahnt denn auch an den sprachlichen Schlagabtausch, der die *screwball comedy* auszeichnet:

Wenn sich zwei Subjekte im Sinne eines geregelten Austausches von Erwidierungen und in der Absicht, das „letzte Wort“ zu behalten, befehlen, so sind sie *bereits* verheiratet: die Szene ist für sie die Wahrnehmung eines Rechtes, der praktische Umgang mit einer Sprache, deren Miteigentümer sie sind; *immer der Reihe nach*, sagt die Szene, und das soll heißen: *du nie ohne mich* und umgekehrt.⁵⁵

Ein solches Gespräch ist eines der Ehe. (Ein anderes solches Gespräch ist das *verbal volleyball* Jennys und Olivers aus LOVE STORY [Arthur Hiller, US 1970]. Heißt das, dass die beiden schon vor der Hochzeitsszene verheiratet sind? Es verlangt nach [dem Nachholen] der Hochzeit, die keines weiteren Grundes bedarf, und sich also in die Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit der Liebe der beiden fügt: „You wanna marry me?“ – „Yeah.“ – „Why?“ – „Because.“ – „That’s a good reason.“)

Das ist nun nicht der Vorschlag, eine ungebrochene generische Linie von der *screwball comedy* oder *comedy of remarriage* zu Celine und Jesse zu ziehen.⁵⁶ Die Inszenierungsweisen der Komödie finden sich zeitgleich, jedenfalls was BEFORE SUNRISE und SUNSET betrifft, sehr viel deutlicher wieder in den einschlägigen *romantic comedies* von SLEEPLESS IN SEATTLE (Nora Ephron, US 1993) bis HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS (Donald Petrie, US / DE 2003). Doch zeichnet diese Filme auch eine weitgehende Abwesenheit der Frage der Ehe aus – was auch erklären mag, warum die leichtzüngige Rasan, die Brillanz des Schlagabtauschs des Paares im Gegensatz zu anderen komödischen Elementen hier eher in den Hintergrund

⁵³ Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 20, 53, 193.

⁵⁴ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 126–127. Vgl. auch S. 142.

⁵⁵ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 207.

⁵⁶ Vgl. zur *screwball comedy* als Genre Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin / Boston 2020, besonders S. 250–296.

tritt.⁵⁷ Freilich gibt es Hochzeiten; noch bis in die Filmtitel dringen diese vor: von MY BEST FRIEND'S WEDDING (Paul John Hogan, US 1997) über THE WEDDING PLANNER (Adam Shankman, US / DE 2001) bis hin zu WEDDING CRASHERS (David Dobkin, US 2005). Allerdings spielen die Hochzeiten und Hochzeitsvorbereitungen, wo sie auftauchen, eine Rolle eher insofern, als sie die Öffnung und Schließung des Intervalls voller Widrigkeiten und Missverständnisse erlauben, als welches die *romantic comedy* sich entfaltet, um eine Zeitform des Anfangs zu entfalten (und fraglos ist eine Hochzeit einer der besten Anlässe für Widrigkeiten und Missverständnisse). Wohingegen die Ehe-Frage die BEFORE-Trilogie von Beginn an wieder und wieder orientiert.

Noch ehe BEFORE SUNRISE Celine oder Jesse ins Bild fasst, ruft er mit dem bitteren Streit eines Paares mittleren Alters die Register (oder Klischees) der gegenseitigen Überdrüssigkeit und außerordentlichen Fähigkeit zur gegenseitigen Verletzung auf, wie nur die (Vertrautheit der) Ehe sie erlaubt. Es ist dieser Streit, der erst Celine von ihrem benachbarten Platz im Zuge vertreibt, sie in Jesses Nähe sich wieder hinsetzen lässt und diesem sodann zum Anlass wird, Celine anzusprechen. Schon das Kennenlernen der beiden findet sich also nur initiiert unter dem – oder gar durch den – Eindruck jenes allzu bekannten, ernüchternden Ausgangs intimer Wagnisse. BEFORE SUNSET lässt dann den inzwischen verheirateten, entsprechend ernüchterten Jesse auf die unverheiratete, von ihrem Liebesleben enttäuschte Celine treffen. Wenn das Gespräch nach zwei Dritteln des Films auf seine Ehe kommt, klagt Jesse, dass er das Eheleben mit seiner Frau bloß vortäusche, zuliebe des gemeinsamen Sohns Hank, woraufhin Celine sich erregt, dass ihre vergangenen Partner inzwischen alle verheiratet seien und ihr nie auch nur ein Heiratsantrag gemacht wurde, wiewohl sie in allen Fällen abgelehnt hätte. Hier ist die (oder ein bestimmtes Bild der) Ehe keine Drohung der Zukunft mehr, die die Gegenwart der beiden unter ihre Vorzeichen stellt, sondern, bis in ihre Abwesenheit, ein Faktum der Gegenwart, das beide trennt – es ist nicht ihre Ehe – und doch eint – im Gefühl des Ungenügens. Mit BEFORE MIDNIGHT wird die Ehe schließlich selbst zu einem Rollenspiel, das nicht nur eine Lüge der Vergangenheit perpetuiert, sondern durchaus infrage stellt, was demgegenüber die Wahrheit wäre, welchen Unterschied sie für die Beziehung von Celine und Jesse machen würde. Einerseits stellt sich heraus, dass die beiden ihren Töchtern gegenüber die – falsche – Behauptung aufrechterhalten, dass sie verheiratet seien. Andererseits stehen ihre immer schärfer geführten Auseinandersetzungen um Alltägliches und Grundsätzliches des gemeinsamen Lebens dem, was die Vorgängerkfilme als (Ernüchterung der) Ehe entwerfen, in nichts nach.

57 Vgl. auch Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls*, S. 295 (wo zudem klar zwischen *screwball comedy* und *romantic comedy* unterschieden wird).

Auch die BEFORE-Trilogie ist eine ‚Untersuchung des Gesprächs‘, indem sie eine des Gesprächs der Ehe ist. Doch steht sie dabei nicht im Zeichen der eigenen Zeitform der Ehe, die, im Sinne Cavells und der *comedies of remarriage*, aber auch darüber hinaus, eine der Wiederholung und Affirmation ist, der beständigen und beständig gewollten Erneuerung, des Neuanfangs als immer schon gemachten Anfangs (worin sich das Verhältnis der Zeitform der Ehe zu der des Anfangs der *romantic comedy* ankündigt, ein Verhältnis, dessen eindrucklichster Nachweis sicherlich die *comedies of remarriage* selbst sind). Das Gespräch Celines und Jesses ist ein anderes als das der Paare der *screwball comedy*, die Frage der Ehe hat hier eine andere Relevanz als im Falle der Zeitform der Ehe. Noch die Wandlungen der Bedeutung der Ehe im Laufe der Trilogie, die zugleich ein Verhältnis der Teile zueinander ausdrücken, zeigen an, dass die Orientierung an der Ehe-Frage selbst schon durch die Zeitform der Trilogie orientiert ist, durch die Zeitform, durch die sie nur zur Trilogie wird. Gespräch und Ehe: keine Probleme der Wiederholung, des *re-*, sondern solche der Erinnerung, der *Form des Erinnerns der Liebe als ihr Möglichwerden, das aber noch von der Möglichkeit ihres Vergessenwerdens abhängt*. (Darin kündigt gleichwohl sich das Verhältnis zur Zeitform der Ehe an, dann zumindest, wenn das Verhältnis von intimer „Wiederholung und Erinnerung“ mit Sören Kierkegaard als eines der Inversion verstanden wird: Denn „woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist“⁵⁸; was auch für Kierkegaard aber nicht ausschließt, „sich gleich an einem der ersten Tage seiner Liebe zu erinnern“ und so schon an ihren „Schluß“ zu stellen; sondern solches „potenzierte Erinnern“ als den „ewige[n] Ausdruck der Liebe am Anfang“⁵⁹ geradezu einfordert – nur könne es dabei eben nicht bleiben, und so bleibe die Wiederholung, also Ehe, notwendig). – Für und mit Celine und Jesse also ist die Ehe das, was als gemeinsame Zukunft droht und doch ausgeschlossen ist, sodass das Verlieben initiiert und als das Erinnerbare erlebt werden kann; was als gegenwärtiges Faktum in der erinnernden Überbrückung zur Vergangenheit überwunden sein will, wenn das Wiedersehen eine andere Zukunft anschließen soll; und was als perpetuiertes, das ernüchternde Bild der Ehe bestätigendes Rollenspiel die Gegenwart so weit ausdehnt, dass die Zweisamkeit sich nicht mehr auf eine begründende Kraft der Vergangenheit stützen kann.

58 Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. Ein Versuch in der Experimentalpsychologie von Constantin Constantius. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 327–440, hier: 329.

59 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 335–336.

Eigenschaften und Möglichkeiten

Das Gewicht der Zeitform der Liebe der BEFORE-Trilogie, als Gewicht, das sich auch aus dem Verhältnis zu anderen Zeitformen der Liebe ergibt und so auf die ursprüngliche Pluralität, auf die unumgängliche Relationalität der Darstellungen der Liebe verweist, soll als weiteres Indiz ausreichen: dafür, dass die so pauschalen wie weitverbreiteten, so schnell gefällten wie hartnäckig sich haltenden Urteile, die bewegungsbildliche Liebesdarstellungen „einer Flut von idealisierenden massenmedialen Bilderproduktionen (wie den Hollywoodfilmen)“⁶⁰ zurechnen oder in ihnen „industriell erzeugte Illusionen“ erkennen, „die in mehr oder weniger deutliche Diskrepanz zur Lebenserfahrung geraten“⁶¹ – dass also diese Urteile es nicht erlauben, diese Darstellungen (was immer heißt: ihre Rolle und Relevanz) zu greifen. Durchaus aber fordert diese besondere Art Urteil, die nicht zufällig zumeist mit der Kontrastierung mit der (Geschichte der) literarischen Liebesdarstellung operiert, noch in ihrem Ungenügen zur Konturierung der medialen Spezifik des Bewegungsbildes heraus; zu seiner Konturierung als spezifisches Medium der Liebesdarstellung; und also der Liebesdarstellung (also der Zeitform) der BEFORE-Trilogie. (Insofern darauf der Akzent liegt, beschränkt sich die Auseinandersetzung mit der Forschung auf den folgenden Seiten weitestgehend auf medienwissenschaftliche Arbeiten zum Bewegungsbild. Diese bilden keineswegs den Stand der Medienwissenschaft überhaupt ab; tatsächlich fallen noch die aktuelleren unter ihnen nicht selten hinter diesen, und in die Logik der Repräsentation, zurück. Unter dem Titel einer praxeologischen Medientheorie etwa finden sich besonders im deutschsprachigen Raum äußerst produktive Ansätze, die bei aller Betonung der Praxis und konkreter Praktiken doch immer wieder auf das Hervorbringen, Herstellen, Werden kommen – deren Dialog mit einem dezidiert poetologischen Ansatz also nicht weniger produktiv sein dürfte.⁶²)

Die Pauschalisierungen über bewegungsbildliche Liebesdarstellungen gründen jedenfalls weniger auf Annahmen über oder Vorurteilen gegenüber Liebesdarstellungen im Allgemeinen. Die Analysen der Evolution von Liebessemantik, in denen sie regelmäßig anzutreffen sind, belegen vielmehr einen Anspruch auf gesteigerte Differenziertheit – der wegfällt erst in der Hinwendung zur Zeitgeschichte

⁶⁰ Jutta Greis: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991, S. 181.

⁶¹ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998, S. 346.

⁶² Vgl. etwa Sebastian Giessmann: Elemente einer Praxistheorie der Medien. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19/2 (2018). Faktizitäten, S. 95–109.

und Medialität ihrer Darstellungen.⁶³ Und so berufen sich, in der Kontrastierung, das Industriell-Illusionistische und Massenmedial-Idealisierende dann recht offensichtlich auf Stereotypen der eigenen Verfasstheit und Wirkmächtigkeit des Mediums Bewegungsbild, die für die Darstellungen der Liebe fortan unhintergebar scheinen. Noch darin gar mag letztlich eine Anerkennung der paradigmatischen Bedeutung des Bewegungsbildes gesehen werden, wie wenig durchschaut diese Bedeutung im Großen und Ganzen auch bleibt (und wie imperzeptibel also, noch angesichts des Kinos, die imponderable Liebe der Leinwand). Einmal mehr findet sich zumindest bestätigt, dass die Rede von Medien immer auch das Problem der Bestimmung ihrer Spezifik aufwirft,⁶⁴ wie unbefriedigend die Antwort im Einzelnen auch ausfallen mag. Was im Übrigen auch dort noch gilt, wo die Orientierung am Medium wegen einer schon diskreditierten Vorstellung von Medienspezifität zugunsten einer entgrenzten Pragmatik des zweckmäßig-problemlösenden Gebrauchs aufgegeben werden soll – wofür insbesondere Noël Carroll in seiner langjährigen Auseinandersetzung mit dem *moving image* immer wieder und weiter optiert hat.⁶⁵

Mit BEFORE SUNRISE, SUNSET und MIDNIGHT selbst könnte der Herausforderung (also den Pauschalisierungen) nun begegnet werden: indem einige ihrer Besonderheiten zum Anlass genommen werden, um die Eigenschaften und Möglichkeiten des Bewegungsbildes mit größerer Präzision zu bestimmen – und damit nicht zuletzt einen Anschluss an die entsprechend präzisen und durchaus diversen Identifizierungs- und Reflexionsleistungen der Filmtheorie zu suchen.

So verweist das synchrone Altern Delpys und Hawkes mit Celine und Jesse auf die einschlägige, von Gertud Koch noch einmal auf den Punkt gebrachte „*unhintergebbare physikalische Aufzeichnungsfunktion der Kamera*“: Jede „filmische Projektion“ lässt sich so als „Vergegenwärtigung von Vergangenen“⁶⁶ verstehen, trägt die

63 Jutta Greis möchte gar (gegen Niklas Luhmann) den „entscheidenden Einfluß auf die Struktur der Semantik“, den „konkrete Medien“ (Greis: *Drama Liebe*, S. 10–11) haben, berücksichtigen – in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung scheinen dabei aber nicht alle Medien gleiche Sorgfalt, wiewohl Erwähnung, zu verdienen.

64 Vgl. Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York 2000, S. 7.

65 Vgl. Noël Carroll: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, passim; Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, passim.

66 Gertrud Koch: Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 216–229, hier: S. 217. Für die reiche filmtheoretische Tradition, die hier durchklingt, sei an dieser Stelle nur an Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes*, S. 36–37 erinnert – wo sich die „mechanische Reproduktion“ betont findet, durch die der aufgenommene Gegenstand „in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht“ werden kann.

Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart also immer schon in sich. Dann aber gibt ein „jeder Film [...] zugleich ein perfektes Dokument von Teilbereichen seiner selbst“ ab – wie eben des Teilbereichs „der Stars [...], die in der Zeit festgehalten sind“⁶⁷. Delpy und Hawke, 1995, 2004 und 2013 ... Freilich bedarf die Dokumentation des Alterns, das Festhalten zu und Projizieren von verschiedenen Zeiten, nicht zwingend aufeinanderfolgender Filme; sie bedarf nur der Aufzeichnung aufeinanderfolgender Vergangenheiten; gedreht zwischen 2002 und 2013 lässt etwa Richard Linklaters *BOYHOOD* (US 2014) seine Figuren und Besetzung im kontinuierlichen Jahrestakt zusammen altern – jene durch diese, diese mit jenen.

Am Nebeneinanderhergehen Celines und Jesses dagegen lässt sich „die wirkliche Präsenz der Bewegung“ betonen, die Christian Metz zur Grundlage seiner prominenten Überlegungen „Zum Realitätseindruck im Kino“ gemacht hat: „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.“⁶⁸ Sowohl die Abbildlichkeit als auch die erscheinende Bewegung beruhen für Metz dabei zwar auf der Aufzeichnungsfunktion, doch ist die projizierte Bewegung, anders als das Abgebildete, keine Reproduktion des Aufgezeichneten – „eine Bewegung“ lasse sich nicht „reproduzieren“, sondern [...] nur re-produzieren durch eine zweite Bewegung, die für den, der ihr zuschaut, den gleichen Realitätsgrad hat wie die erste“⁶⁹. Was freilich auch heißt, dass das Abgebildete keine Re-Produktion ist. Delpys und Hawkes unterschiedliche Alter werden vergegenwärtigt, ihre Bewegungen aber sind gegenwärtig ... Obwohl beide, die Abbildlichkeit wie auch die Bewegung, mit Koch gesprochen als „im Apparat vorgegebene Eigenschaften“⁷⁰ gelten müssen, sind sie für Metz mithin doch zu unterscheiden; und obwohl sie zu unterscheiden sind, sind das Abgebildete und die Bewegung doch nicht unabhängig voneinander zu denken, stehen sie doch im Verhältnis des Belebt-Belebenden zueinander; obwohl also Bewegung mit einiger Selbstverständlichkeit als Teil dessen erscheint, was das Bewegungsbild als Medium ausmacht, wird keineswegs von selbst verständlich, was Bewegung meint (wofür freilich auch schon die sehr unterschiedlichen Emphasen, die sich in der Geschichte der Manifeste und Theorien zum Thema finden, als Anhaltspunkte dienen können⁷¹).

67 Koch: Nachstellungen, S. 218.

68 Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino. In: ders.: *Semiotologie des Films*. München 1972, S. 20–35, hier: S. 27–28.

69 Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, S. 28.

70 Koch: Nachstellungen, S. 217.

71 Von: Dziga Vertovs Forderung, in der „Filmsache [...] ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus“ zu suchen und „ihn in den Bewegungen der Dinge“ zu finden (Vertov: Wir, S. 70); bis zu: Früchtlis

Das anhaltende Gespräch, dessen Worte Celines und Jesses Bewegungen nicht einfach nur begleiten, sondern dessen Führen ihnen die Form des Zusammenseins gibt, gemahnt seinerseits an eine Feststellung Pier Paolo Pasolinis zum „Wort im Kino“, gemäß der es dort „natürlich als mündliches erscheint“⁷² – und dies wiederum nur als Teil „des Zeichensystems des Kinos“, das ein unauflöslich „audiovisuelles System“⁷³ sei. Ein Umstand, der nach Pasolini eine Reihe von Konsequenzen für die Stellung von „Bild und Wort [...] im Kino“ hat: Weder habe das Wort per se „eine bloß dienende Funktion“ gegenüber dem Bild, etwa die der Explikation seiner Bedeutung; noch lasse sich das Wort überhaupt auf so etwas Abstraktes wie Bedeutung reduzieren, da es als gesprochenes immer „zwischen ‚Sinn‘ und ‚Klang‘“ stehe; noch könne ihm insofern, umgekehrt, ein prinzipieller Vorrang vor dem Bild zugesprochen werden, der sich aus einer Sprache ableitete, die als Bedeutungs- und so gerade als „privilegiertes System“⁷⁴ angenommen ist. Celine und Jesse sprechen und gehen, sprechen gehend und gehen sprechend ...

Nicht zuletzt könnten die begrenzten Zeiten, die die drei Filme zwischen ihren Titeln und Enden für die unterschiedlichen Alter, Bewegungen und Gespräche ablaufen lassen, auf das bezogen werden, was Jan Mukařovský gegenüber der „Wahrnehmungszeit des Rezipienten“ und der „Zeit der Filmhandlung“ als „Zeit des Filmbildes“ oder „verfließende ‚Bild‘-Zeit“⁷⁵ bezeichnet hat. Gemeint ist damit „die zeitliche Ausdehnung des Kunstwerks selbst als eines Zeichens“, die sich aus der technologischen Zeit der Folge unbewegter Einzelbilder ergibt – aus der „Bewegung des Filmstreifens im Projektionsapparat“ – und als „meßbare Zeitquantität“⁷⁶,

Bestimmung des Films als „eine gestische Kunstform“, die „das, was fotografisch und bildlich stillgestellt ist, (wieder) in Bewegung überführt“ (Josef Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 47).

72 Pier Paolo Pasolini: Das Kino und die mündliche Sprache. In: ders.: *Ketzerererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. Berlin / Frankfurt am Main / Wien 1982, S. 250–252, hier: S. 250.

73 Pasolini: Das Kino und die mündliche Sprache, S. 252.

74 Pasolini: Das Kino und die mündliche Sprache, S. 250–251. Vgl. auch Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*, S. 20–21 – die „acoustic component“ des Films „is not detachable from the visual. In a film, that which we hear remains, for good or worse, inextricably fused with that which we see“.

75 Jan Mukařovský: Die Zeit im Film. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. München 1974, S. 131–138, hier: S. 136.

76 Mukařovský: Die Zeit im Film, S. 137–138. Für Sergej M. Eisenstein ist dieses Moment Anlass der basalsten Definition von Montage – und von Film als Montagekunst: „[D]iese Kunst, die ich als ‚Kunst der Kopplungen‘ bezeichnen möchte, bedarf kraft ihrer Demonstration von bedingten Foto-Abbildungen und nicht von Fakten [...] für die Darlegung selbst einfachster Erscheinungen der Kopplung ihrer Bauelemente (ein Verfahren, das einzelne Bilder nacheinander demonstriert) – der Montage [...].“ (Eisenstein: *Montage der Filmattraktionen*, S. 16–17.)

als chronometrische Laufzeit entgegentritt – selbst also im Ablauf begriffen ist, einer Begrenzung unterliegt. Das heißt nicht, dass die Bild-Zeit mit den Zeiten vor Sonnenaufgang, Sonnenuntergang und Mitternacht in eins zu setzen wäre. Doch ließe sich jene mit Mukařovský durchaus als Voraussetzung dieser ausmachen; ist es doch der „Fluß der Bildzeit [sic!]“, der erst „zwischen der Wahrnehmungszeit und der Handlungszeit vermittelt“⁷⁷ und dabei ganz unterschiedliche Konfigurationen ermöglicht: von der Wahrnehmung von Stagnation durch anhaltende Unbeweglichkeit im nicht halten wollenden Fluss des Filmbildes; über die Wahrnehmung von Regressionen durch die Inversion von Bilderfolgen; bis zur Wahrnehmung von Limitation durch das unaufhaltsame Voranschreiten der Bewegungen auf das unausweichliche Ende der gegebenen Zeit *before ...* hin.⁷⁸

Wie sie aufeinander verweisen, so ließen diese Hinsichten sich auch noch einmal an Epsteins Blick auf das Kino verweisen, an die Kamera als ‚Auge mit analytischen außermenschlichen Fähigkeiten‘, an die ‚skandierte Bewegung‘, an die ‚zeitliche Perspektive‘ – gar an „die gewohnte Musik“, die „Rhythmus liefern“ soll, aber besser nicht „auf sich aufmerksam macht“⁷⁹ (dem Visuellen also ungeordnet zu bleiben hat, aus seinen Geschwindigkeiten, Bewegungen und Schwingungen gleichwohl aber nicht herausgerechnet werden kann). Das heißt nicht, dass es hier keine bedeutenden Theorieunterschiede gäbe: So sehr die Ausarbeitung dieser oder jener Hinsicht eine Akzentuierung bedeutet, die die (Möglichkeiten und möglichen Formen der) Berücksichtigung einer jeden anderen bereits vorzeichnet – und eine einfache Addition ihrer ausschließt –, so sehr ist auch Epsteins Blick ein akzentuierender, vorzeichnender – ausschließender. Die Verweise legen also lediglich nahe, dass die theoretische Diversität nicht auf eine Beliebigkeit (der Bestimmung) des Bewegungsbildes verweist, die sich ohne Weiteres der Willkür persönlicher Präferenzen öffnete; lieber Bewegung als Zeit, lieber das Visuelle als das Auditive ... Und dass diese Diversität stattdessen selbst noch etwas mit der (Bestimmbarkeit der) Spezifik dieses Mediums zu tun hat.

Versuche, die Spezifik des Bewegungsbildes über seine Eigenschaften und Möglichkeiten zu bestimmen, wurden aber auch mit speziellem Blick auf seine Liebesdarstellungen und ihre Rolle und Relevanz immer wieder unternommen,

⁷⁷ Mukařovský: Die Zeit im Film, S. 137. Vgl. auch Balázs: *Der sichtbare Mensch*, wo sich die Feststellung, der Film sei „eine zeitliche Kunst der Bewegung“ (S. 27), mit der Beschreibung einer Szene mit Asta Nielsen ähnlich aufgeschlüsselt findet: „Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische *Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle* und nichts weiter.“ (S. 45.)

⁷⁸ Vgl. Mukařovský: Die Zeit im Film, S. 137; aber auch Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 91.

⁷⁹ Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 332.

üblicherweise in Gestalt medienvergleichender Erwägungen. Es sind dann zumeist die zusätzlichen Modalitäten des Visuellen und Auditiven, die, eine reichere Medialität versprechend, die Bewegungsbilder der Liebe auszeichnen – davon abgesehen greifen diese lediglich auf, was „kulturell vorgeformt und historisch bedingt“ ist, den „Liebesdiskurs“ vergangener Jahrhunderte: „Was Roman, Drama und Lyrik, aber auch Journale und Zeitschriften vorspuren, wird im Film potenziert und medienspezifisch um Bild und Ton erweitert.“⁸⁰ Oder aber diese Modalitäten werden zur Voraussetzung, in bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen nicht vornehmlich (oder nicht nur) zu erlernende „fiktionale Modelle für intime Beziehungen“⁸¹ zu sehen, sondern (auch) „eine Sensibilisierung für die Wahrnehmung erotischer Zeichen“, die für „eine viel fundamentalere Disposition zur Aufnahme von Liebesbeziehungen“ Sorge, „als dies jede memorierte Filmhandlung könnte“⁸². Oder beide Tendenzen werden als innere Spannung des Mediums aufgefasst: zwischen der „Darstellung affektgeladener, emotionaler Geschichten und Situationen“ einerseits (in dieser „Hinsicht erbt der Film die Rhetorik der Liebe – und ihre Fallstricke – von der Literatur“); und „der Beobachtung von erregten, liebenden, verzweifelten, aufgewühlten und in Tränen aufgelösten Körpern“ andererseits (da „Film [...] nicht nur ein Medium der Erzählung [...], sondern immer auch ein Instrument der Beobachtung von Körpern“ sei, worin gerade er „gegenüber der Literatur und auch gegenüber den anderen Künsten und Medien eine eigene Dimension“ gewinne); zwischen den Möglichkeiten (des Publikums), sich „identifizierend auf die erzählte Geschichte und ihre Protagonisten“ einzulassen oder „Film“ als „das zentrale Aufklärungsmedium körperlicher Intimität“⁸³ wahrzunehmen. Gelegentlich finden sich Medien aber auch, auf einer anderen Argumentationslinie, aufgrund ihres Fassungsvermögens und ihrer Anforderungen an die Aufmerksamkeit kontrastiert. Mit ihren umfangreichen Narrativen und in ihrer prononcierten Geschiedenheit

80 Philipp Brunner: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*. Marburg 2009, S. 14. Vgl. auch 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. 122; sowie noch einmal 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. 34 – zu den audiovisuell konkretisierten „Randbedingungen von Romantik“.

81 Kornelia Hahn: Liebe im Film – Fiktionale Modelle intimer Beziehungen? In: Günter Burkart / dies. (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 155–174, hier: S. 155.

82 Hahn: Liebe im Film, S. 172.

83 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).

von der alltäglichen Realität heben sich Filme demnach (zum Beispiel) gegenüber Popsongs ab, die zwar „the cultural power of romance and intimacy“ verstärken, aber wegen ihrer „limited number of words“ und des Umstands, dass sie „as ephemeral and transient“⁸⁴ erfahren werden, weniger wichtig für die Diskursverbreitung seien. Vom Fernsehen wiederum bleibe der Film aufgrund des „more routine way in which television is used by consumers“ geschieden, der dieses „less a source of deeply internalized narratives“⁸⁵ mache. Offensiv lässt der Film sich dann jedoch in die Nähe des Romans rücken, mit dem er sich die Narrativität und Geschiedenheit von der Realität – nur nicht „[t]he physical beauty and glamour of the stars“⁸⁶ – teile.

In solchen Versuchen ist nun nur unschwer das Wirken der Logik der Repräsentation zu erkennen: sei es in der Fassung der Darstellung im Sinne eines Kommunikationsmodells, das einen Inhalt privilegiert, dem die Spezifik des Mediums unter- oder nachgeordnet ist, sei es in der Über- oder Unterschreitung der gleichwohl vermittelten Modelle durch die sinnliche Dimension, die so relativ zu jenen bleibt. Auch abgesehen davon – also auch für die unterschiedlichen Präzisierungen der Eigenschaften und Möglichkeiten des Bewegungsbildes überhaupt – stellt sich jedoch die Frage, mit welchem, unter Berufung auf welches Recht welche der zahlreichen Akzentuierungen je vorgenommen werden. Zumal sich diese Eigenschaft oder jene Möglichkeit doch scheinbar auch für andere Medien in Anschlag bringen lässt, die Aufzeichnung etwa für die Fotografie, die zeitliche Ausdehnung für die Musik, die Modalitäten von Bild und Ton für das Computerspiel ... Wie ist eine Spezifik des Bewegungsbildes – der Unterschied, den seine Medialität um seine Darstellungen macht, seine mediale Differenz – dann noch auszuweisen?

Substanz ↔ Essenz

Es bleibt freilich immer eine Option, das Spezifische in der spezifischen Kombination einzelner Elemente zu suchen; so erklärte sich, um mit Rosalind Krauss zu sprechen, „film’s specificity“ gerade aus „the medium’s aggregate condition“⁸⁷. Auch die aggregative Bestimmung bedarf aber, nicht anders als die selektiven Akzentsetzungen, einer Absicherung, eines Maßstabs entweder ihrer Vollständigkeit oder, bescheidener, ihrer Berücksichtigungsschwellen. Und nicht anders als die Selektion beruft die Aggregation sich dafür gemeinhin auf eine Grundlage

84 David R. Shumway: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003, S. 10.

85 Shumway: *Modern Love*, S. 10.

86 Shumway: *Modern Love*, S. 10.

87 Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 24.

(im)materieller Art. Wie immer implizit, die Eigenschaften und Möglichkeiten des Mediums werden in beiden Fällen, in Form einer ontologischen Be-Gründung, als die einer Basis, einer Substanz in Anschlag gebracht. Mal gilt als dieser „support“ die Kamera, mal der Projektor, die Leinwand, der Lautsprecher oder der Filmstreifen – oder eben das, was in der Geschichte der Filmtheorie in der „compound idea of the ‚apparatus‘“ zusammengefasst wurde, nämlich „all of these taken together, including the audience’s position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes“⁸⁸. Spezifisch kombiniert und also medial spezifisch sind die einzelnen Eigenschaften und Möglichkeiten dann allein in Bezug auf diese (oder einige dieser) Grundlagen.

Die Definition einer jeden der Grundlagen – von ihrer Gesamtheit und, mehr noch, ihrem Zusammenhang ganz zu schweigen – kann nun diachron wie synchron immer weiter vorangetrieben und so immer weiter verfeinert werden. So wurde bekanntermaßen die technologisch-apparative Seite in jüngerer Zeit immer wieder zum Gegenstand kritischer Befragungen und Anlass pointierter Beschreibungen. D. N. Rodowick etwa hat den Prozess der Ablösung des Analogen durch das Digitale in den fotografischen Medien überhaupt durch eine Gegenüberstellung der „types of causation involved in the acquisition of images“ gefasst:

Here (analogical) *transcription* should be distinguished from (digital) *conversion* or *calculation*. [...] In digital photography, the spatial link of physical causality is broken as well as the temporal continuity of the transformation.⁸⁹

Zur gleichen Zeit und in einem ähnlichen Sinne hat Garrett Stewart für das Bewegungsbild die unterschiedlichen Typen der Bildgebung (anstatt -verursachung) gegeneinander abgegrenzt:

Increasingly, the temporal transit (mechanical) of the image, frame by frame, gives way to its temporal transformation (electronic) within the frame. [...] Filmic cinema: temporal change indexed by segments, then remobilized frame by frame. Digital cinema: time seeming to stand still for internal mutation.⁹⁰

Hier also die Einzelbilder des Filmstreifens, ‚transkribiert‘ und ‚mechanisch bewegt‘, dort die Pixelaten der Festplatte, ‚konvertiert oder kalkuliert‘ und ‚elektronisch transformiert‘.

⁸⁸ Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 24–25. Vgl. auch 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.

⁸⁹ D. N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge (Massachusetts) / London 2007, S. 116–117.

⁹⁰ Stewart: *Framed Time*, S. 2–3.

Doch impliziert auch die Herauslösung einer technologisch-apparativen Seite schon einen Akt definitorischer Unterscheidung – deren andere Seite dann die psycho-physiologische ist. Koch hat diese (und ihr notwendiges Zusammenspiel mit dem Technologisch-Apparativen) wiederholt betont, auch in Reaktion auf die Debatten darum, dass der Filmwissenschaft „der Gegenstand ‚Film‘ im Zuge der digitalen Transformationen des fotografischen Apparats abhandengekommen sei“⁹¹. Ohne „die Kompetenz zum Bewegungssehen“, so lässt sich im Anschluss festhalten, kein Bewegungsbild: Erst einige Eigenheiten der menschlichen Wahrnehmung erlauben es, „im Unbewegten Bewegung zu sehen“⁹² – nicht die sogenannte Trägheit des Auges (oder Persistenz des Sehens), die die populäre Vorstellung lange beherrscht hat, sondern die komplexen Dispositionen und Verarbeitungsprozesse des gesamten visuellen Systems von der Netzhaut über den Sehnerv bis zur Sehrinde.⁹³ Die Details dieser Dispositionen und Verarbeitungsprozesse können und müssen hier nicht rekonstruiert werden. Entscheidend ist ihre Unerlässlichkeit – und die Unerlässlichkeit ihrer Komplexität – für das Bewegungsbild, die nicht geringer zu schätzen ist als jene der technologisch-apparativen Seite. (Mit der Rede von der [Passivität nahelegenden] Trägheit oder Persistenz bleibt dies tendenziell übersehen;⁹⁴ und schon bleibt auch die Einsicht, dass „neben die technische Performanz [...] die menschliche unablässig hinzu[tritt]“⁹⁵, versperrt.) Nicht weniger als Kamera, Projektor oder Leinwand also muss die ‚Kompetenz zum Bewegungssehen‘ als mediale Grundlage (Basis, Substanz) gelten, sei das Bewegungsbild nun analog oder digital verursacht und gegeben. Was der Filmwissenschaft, so Koch, bis auf Weiteres ihre Aktualität sichere, ist diese weiter aktuelle „Verbindung von technisch Produziertem und psycho-physisch Perzipiertem“⁹⁶.

Die notorische Option des Vorantreibens und Verfeinerns solcher Definitionen wirft die Frage also nur erneut auf, wie die Akzentuierung der zu identifizierenden und reflektierenden Eigenschaften und Möglichkeiten des Bewegungsbildes zu rechtfertigen ist. Es muss nicht erst zu den großen technologischen Schwellen zurückgegangen werden, zur Schwelle Stummfilm/Tonfilm, Schwarz-Weiß-Film/

91 Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 17–26, hier: S. 18.

92 Gertrud Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 41–64, hier: S. 42.

93 Vgl. Barbara Anderson / Joseph Anderson: The Myth of Persistence of Vision Revisited. In: *Journal of Film and Video* 45/1 (1993), S. 3–12, hier besonders: S. 8–11.

94 Vgl. Anderson / Anderson: The Myth of Persistence of Vision Revisited, S. 4.

95 Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, S. 42.

96 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 23. Vgl. auch S. 25–26.

Farbfilm oder auch Kino/Fernsehen (und zu den Untergangsdebatten, die sich auch daran schon knüpften), um die Abhängigkeit zwischen den teils widerstreitenden, jedenfalls aber vielfältigen und veränderlichen Substanzdefinitionen und dem je zu Selektierenden oder zu Aggregierenden zu erkennen: Mit der Zeit, jederzeit, scheint es etwas Neues, anderes zu geben, das als spezifisch am Bewegungsbild betont wird; fast so, als wäre die Rede von ganz unterschiedlichen Medien; was vielleicht nicht so sehr falsch ist, wie es nicht konsequent genug ist. (Mehr noch als an den Unterschied zwischen analogen und digitalen Aufzeichnungs- und Projektionstechnologien ist zudem an die Relativierung überhaupt der Aufzeichnung und Projektion zu denken. Zwar kann die Aufzeichnung im starken Sinne seit dem ersten Zeichentrickfilm infrage stehen, doch wird heute, mit computereditierten und -generierten Bildern, die den Anschein der Aufzeichnung zu erwecken vermögen, noch fraglich, welchen Unterschied eigentlich ‚[un]unterbrochene physische Kausalität‘ macht. Zugleich kann die Projektion im Kinosaal nicht nur längst keine Exklusivität mehr beanspruchen, die *screens* sind heute, mehr noch, so divers und dynamisch, diffundieren in so viele Lebensbereiche, dass die Orientierung überhaupt an einer ‚sammelnden Idee des Apparatus‘ vergeblich scheint.)

Selten tritt die Abhängigkeit zwischen Substanz und Selektion oder Aggregat jedoch als Problem auf; und noch seltener findet sie ihre definitive Aufhebung in Definitionen so großer Allgemeinheit, dass sie auf den Anspruch, Spezifik zu benennen, ganz verzichten (müssen).⁹⁷ Ein anderer Punkt der Absicherung, ein anderer ontologischer Anker nämlich leitet die Akzentuierungen oft schon an: die Natur, das Wesen, die Essenz des Mediums – aus denen Eigenschaften und Möglichkeiten sich wie selbstverständlich ergeben, wodurch zudem die Definition der Substanz ohne Weiteres gelingt. Von „Photographie und Film“ kann es dann heißen, sie seien qua Aufzeichnungsfunktion „Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen“⁹⁸; von der „echten *Filmsache*“, dass es „das Wesen ihrer Technik zu erfahren“⁹⁹ gilt, das in der Bewegung liege; von der „Substanz des Films“, dass sie „die sichtbare Gebärde“¹⁰⁰ sei, was eben „das Wesen und die Berechtigung jeder Erscheinung“ ausmache, die zur „Filmkunst“¹⁰¹ gehört;

97 Eine Strategie Carrolls – er benennt fünf notwendige, auch zusammen dezidiert nicht hinreichende Bedingungen für *moving images*: ihre Zweidimensionalität; ihre Vorführung selbst ist keine Kunstform, da keine Aufführung; die Vorführung ist genau und nur die Präsentationsform des vorliegenden Kunstwerks; die technische Möglichkeit sichtbarer Bewegung; die Abgetrenntheit der Anzeige. Vgl. Noël Carroll: Defining the Moving Image. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 49–74.

98 Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes*, S. 36.

99 Vertov: *Wir*, S. 70–71.

100 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 26.

101 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 24.

oder auch vom „Kino“, dass es „von seinem Wesen her übernatürlich“¹⁰², worin auf nicht mehr und nicht weniger als einen „Maschinismus“ verwiesen sei – nicht mehr und nicht weniger als ein „Klicken eines Verschlusses bringt die Photogénie hervor, die es zuvor nicht gab“¹⁰³.

Offenkundig ist das aber lediglich eine weitere Verschiebung des Problems. Die Uneinigkeit über die eigene Natur des Bewegungsbildes zeigt ebendas an.¹⁰⁴ (Wenn Carroll auch nicht in seinem Lösungsvorschlag gefolgt werden soll, so doch darin, in solcher Uneinigkeit das Ergebnis von „preferential stylistic gerrymandering“¹⁰⁵ zu sehen. Was er übersieht, ist der Wert, den das für die Entwicklung von Stilen haben kann.¹⁰⁶) Nun ist, um die je propagierte Essenz zu legitimieren, bestenfalls nur wieder abzustellen auf: die Substanz. Die Hartnäckigkeit dieses definitorischen Bedingungsgefüges, dieser ontologischen Verklammerung sollte aber nicht unterschätzt werden. Indem sich mal Essenz aus Substanz ableiten lässt (weil deren Eigenschaften und Möglichkeiten bereits fixieren, was dem Medium wesentlich ist) und mal Substanz aus Essenz (weil die aus ihr sich ergebenden Eigenschaften und Möglichkeiten implizieren, was zugrunde liegen muss), scheint das Recht, auf das sich solche Ausweise medialer Spezifik berufen, im Voraus immer schon mit gesetzt: *Substanz* ↔ *Essenz*. Angesichts dessen kann es kaum wundernehmen, wie sehr die Geschichte der Filmtheorie auch eine Geschichte kontroverser Definitionen des Bewegungsbildes ist, von denen doch die wenigsten leichterhand zurückgewiesen werden können. Heute mögen manche der historischen Auseinandersetzungen in ihrer Schärfe zwar eher kurios wirken.¹⁰⁷ Das heißt allerdings nicht, dass das, was sie an- und umgetrieben hat, das Problem der Bestimmung der Spezifik des Bewegungsbildes, erledigt wäre. Auch wäre es, ihren Überzeugungskräften im

102 Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 294.

103 Epstein: *Bonjour Cinéma* [B], S. 290–291.

104 Vgl. auch Noël Carroll: *Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts*. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 3–24, hier: S. 4; sowie Noël Carroll: *Forget the Medium!* In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 1–9, hier: S. 4.

105 Carroll: *Forget the Medium!*, S. 7.

106 Vgl. zum „Prozess der stilistischen Innovation kinematographischer Wahrnehmungsräume“ exemplarisch (am *gerrymandering* zugunsten des „Film[s] als skulpturalem Zeitmedium“ und der „Plastizität des bewegten Filmbildes“) Michael Wedel: *Plastische Psychologie. Eine Archäologie des filmischen Expressionismus*. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 67–103, hier: S. 69 und passim.

107 Vgl. Eisenstein: *Montage der Filmattraktionen*, S. 16 – zu seiner Insinuation, Vertovs Montage-methode sei die weniger filmische. Vgl. auch Sergej M. Eisenstein: *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form* (1925). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 41–49, hier: S. 45–49.

Einzelnen ungeachtet, zu einfach, die Feststellungen zu diesen Eigenschaften oder jenen Möglichkeiten schlichtweg für gegenstandslos zu befinden und anderen den Vorzug zu geben.

Das Problem lässt sich erledigen und eine jede Feststellung damit gegenstandslos machen: durch die Annahme einer *post-medium condition*, wie Krauss sie diskutiert; eine Annahme, die „specificity“, ausgehend vom Aggregativen des Apparatus, nur mehr in der medialen „condition as self-differing“¹⁰⁸ findet; die das eigene Unspezifische des Bewegungsbildes als sein eigentlich Spezifisches ausweist. Oder: mit der Aufforderung „Forget the Medium!“, wie Carroll sie formuliert; wodurch der Blick auf eine Geschichte des *moving image* freigegeben werden soll, die sich entlang vorgängiger Zielsetzungen entwickelt, denen allein Spezifik zukommt; und also nicht auf die eines Mediums oder auf dessen Historizität.¹⁰⁹ Es sind dies aber keine Wege, ein Problem neu zu denken. Es sind Auswege, um sich außerhalb seiner Geschichte zu positionieren und ihm so letztlich ausweichen zu können. Wie so häufig, wenn irgendwo ein ‚Post-‘ vorangestellt oder ein Begriff gleich ganz verabschiedet wird. – Eher wäre noch einmal zu fragen: was genau hier wie genau festgestellt wird; was damit weiter angestellt werden kann; und wie das Medium dabei vorgestellt ist. Oder es wäre festzuhalten (was Implikation oder Konsequenz eines solchen Fragens ist): dass die Bestimmung medialer Differenz keineswegs daran hängen muss, von einem substanziell oder essenziell gegebenen Medium auszugehen, das als solches den spezifischen Unterschied der medialen Differenz um seine Darstellungen macht, da es sich durch ebenso gegebene – das heißt: gesetzte und gesicherte, zählbare – Eigenschaften und Möglichkeiten auszeichnet. Ontologie ist nicht die einzige Kandidatin für einen Ausweis von Spezifik.

Recap

Ein weiterer Blick auf die BEFORE-Trilogie, genauer auf das Verhältnis ihrer Zeitform des Erinnerns und Vergessens zu einer eigenen Bewegung der Serialisierung, wie sie von Film zu Film sich entspinnt, ist hier instruktiv.¹¹⁰ Nach Ende der

¹⁰⁸ Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 44.

¹⁰⁹ Vgl. Carroll: *Forget the Medium!*, besonders S. 7, 9.

¹¹⁰ Lorenz Engell hat angesichts der Fernsehserie darauf hingewiesen, dass das Serielle vielfältige Verhältnisse zur Problematik des Gedächtnisses, also zur Unter- und Entscheidung zwischen Erinnern und Vergessen unterhält – die sich aus Konfigurationen von Wiederholungen auf Ebene der einzelnen Episoden und der (Struktur der) Serie ergeben und so die Reflexion der Technologie des Fernsehens erlauben (als Übertragungs-, nicht Speichermedium, das auf Wiederholungen angewiesen ist). Vgl. Lorenz Engell: *Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fern-*

Eröffnungstitel setzt BEFORE SUNSET mit einer Art Rückblick ein, einer Form von *previously on ...*, des von Fernsehserien geläufigen, Episodengrenzen überbrückenden *recap*: BEFORE SUNRISE wird als Vergangenheit von BEFORE SUNSET in Position gebracht, die Gegenwart von BEFORE SUNSET im Verhältnis dazu positioniert.

Zum einen ist die Geschichte des ersten Teils im zweiten zu einem Buch mit dem Titel *This Time* geworden, zu dessen Inhalt sein Autor, Jesse, im Rahmen einer Lesereise befragt wird: Widerwillig bestätigt er, dass sein Buch autobiografischen Charakter hat, es also tatsächlich einmal eine junge französische Frau gab, die er in einem Zug getroffen und mit der er eine Nacht verbracht hat. Damit sind die Ereignisse von BEFORE SUNRISE auf den Punkt gebracht. Auch weigert er sich, die offene Frage des Endes seines Buches, ob nämlich das Paar sich nach dem Abschied am Ende der Nacht wiedersehen wird, durch einen Rückgriff auf die autobiografischen Fakten zu beantworten, also Auskunft darüber zu geben, ob er und die junge französische Frau sich noch einmal getroffen haben. Ebendiese offene Frage des Endes von BEFORE SUNRISE wird so erneuert. Und indem Jesse einigen der Anwesenden unterstellt, unterschiedliche Antworten anzunehmen – ja, nein, hoffentlich ... abhängig davon, ob sie „a romantic or a cynic“ sind –, wird noch das Spekulieren, zu dem die Frage herausfordert, aufgegriffen. Zum anderen sind in den Gang dieser Befragung zu Beginn des zweiten Teils Einstellungen von Celine und Jesse aus dem ersten eingefügt: Stumm, von Jesses antwortender Stimme begleitet, ist der erste Blickkontakt zwischen den beiden zu sehen, ihr Spazieren durch Wien, ihre Annäherung im Laufe der Nacht, ihr Abschied.

Ganz im Sinne der (Fernseh-)Serienforschung scheint damit die spezifische Funktion des *previously on*, der „Zusammenfassungen (*recaps*) des Geschehenen“ erfüllt: nämlich kompensatorisch „vergangene Ereignisse neu ins Gedächtnis zu rufen“, also „Nicht-Erinnertes“ (oder gar: „Nicht-Gesehenes“) im Dienste des Verständnisses des Weiteren, Folgenden (der neuen Folge, des weiteren Films) zu vergegenwärtigen – Rekapitulation in Form einer „auf die wichtigsten Daten beschränkten Inhaltsangabe“¹¹¹. Mit solcher Reduktion auf den Informationswert als äußerlichen Maßstab muss allerdings übersehen bleiben, dass und wie der zeitliche Hiatus hier als ein Raum des Erinnerns vermessen wird – die Tiefe zwischen den Räumen der Gegenwart und der Vergangenheit, das Zwischen ihrer Fragen und Antworten: worin überhaupt erst eine bedeutungsvolle Rekapitulation, ein Erinnern von Geschehnissen möglich wird, weil sich erst so ein spezifisches Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart konstituiert. Übersehen bleiben die

sehens. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 115–132.

111 Arno Meteling / Isabell Otto / Gabriele Schabacher: „Previously on ...“. In: dies. (Hg.): *Previously on ...*. „Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien“. München 2010, S. 7–16, hier: S. 8.

Bewegungsbilder, in denen dies inszeniert ist (oder es bleibt doch zumindest von ihnen abgesehen; und ungesehen bleiben also die anderen Bewegungsbilder, die auf ihre eigene Weise rekapitulieren).

Bezeichnend ist diese Art der Reduktion allerdings für eine Forschung, die vornehmlich (und häufig verkürzt, im Vergleich etwa mit der begrifflichen Schärfe und dem theoretisch-methodischen Niveau der [Vor-]Arbeiten eines Gérard Genette¹¹²) narratologisch operiert. Eine Forschung, die „die Serie als einen Rahmen mit darin stattfindenden Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen“¹¹³ in den Blick nimmt, welche „vom Zuschauer aus diesem immer wieder herausgelöst werden können“, um sie „mit Verhaltensanforderungen, die er aus seinem Alltag her kennt“¹¹⁴, abzugleichen. Die den „storytelling process whereby a storyworld is conveyed by a television text and constituted in the minds of its viewers“¹¹⁵ fokussiert, um nach den (Funktionen oder Beziehungen von) Figuren zu fragen, die diese ‚storyworld‘ bevölkern, und die „major and minor events“ zu unterscheiden, die „central to the cause-and-effect chain of a plot“ oder „inessential to the plot“ sind, immerhin aber „texture, tone, and character richness“¹¹⁶ beisteuern. Eine Forschung, deren „typologische Basisdifferenz [...] zwischen ‚series‘ und ‚serials‘“ nach der Verteilung von/des Narrativen auf Episoden fragt, nach „Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen auf der einen Seite und, auf der anderen Seite, Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen“¹¹⁷. Noch die serielle Zeitlichkeit ordnet sich hier also der

112 Vgl. für den Versuch der präzisen Anwendung der Begriffe Genettes auf die Fernsehserie Sven Grampp / Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien. In: *Repositorium Medienkulturforschung* 5 (2013). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/536>. Der Versuchung der Inhalt/Form-Grenzziehung (in Gestalt der Trennung des Narrativen und Formalen – vgl. etwa S. 5, 14) entgeht auch dieser Versuch allerdings nicht.

113 Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 55–71, hier: S. 62.

114 Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms, S. 64.

115 Jason Mittell: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London / New York 2015, S. 10.

116 Mittell: *Complex TV*, S. 23–24. Vgl. auch Jason Mittell: *Television and American Culture*. New York / Oxford 2010, S. 213–268.

117 Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46, hier: S. 25. Verstanden als Spektrum bei Greg M. Smith: How Much Serial Is in Your Serial? In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 93–114; verstanden, mit Blick auf die deutschen Ausdrücke Episoden-/ Fortsetzungsserie, als interferierende „Er-

Norm der „narrative comprehension“¹¹⁸ (oder auch der „Nutzungsmöglichkeiten“ der „Serienerzählung“¹¹⁹; oder der ‚Herauslösbarkeit‘ von Inhalten) unter: bleibt sie doch beschränkt auf die Vorstellung eines „temporal system with story installments parceled out over time with gaps between entries through a strictly regimented use of screen time“; eine Vorstellung, die sich immer an der ‚storyworld‘ orientiert, gleich, ob nun (die Lücken zwischen) „episodic installments“¹²⁰ oder „seasonal units“¹²¹ in den Blick gefasst werden. – Sollte noch an ihr gezweifelt werden, so lässt sich das Regime der Repräsentation auch hier in aller Lebendigkeit beobachten, samt seiner Fassung der Darstellung-als-Repräsentation und dem dazugehörigen Kommunikationsmodell.

Raum des Erinnerns

Demgegenüber gilt es, auf zwei raum-zeitlichen Einbrüchen und zwei transformativen bildlichen Sprüngen zu bestehen, zwischen denen sich – in ihrer Interaktion mit einem bestimmten Sprechen und Blicken – die Vermessung, die das *recap* von *BEFORE SUNSET* vornimmt, nur entfaltet.

Im Pariser Buchladen *Shakespeare and Company* findet, wie ein Aufsteller davor es ankündigt, die „Instore Appearance“ samt „Reading & Q&A“ mit „Author Jesse Wallace“ statt. Ein Schnitt ins Innere zeigt, dass das Q&A bereits im Gange ist. Einige wenige Einstellungen entwerfen den Laden als geschlossenen, so beengten wie vollständigen Raum, als Raum genau und nur dieses Q&As: eine frontale Halbnahe des hinter einem Tisch und vor einer Bücherwand sitzenden Jesses, gerahmt von Hinterköpfen im Bildvordergrund; frontale Einstellungen stehender

zählprinzipien“ und „Idealtypen“ bei Jens Ruchatz: Sisyphos sieht fern oder Was waren Episoden-serien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 80–89, hier: S. 81.

118 Mittell: *Complex TV*, S. 24.

119 Kelleter: Populäre Serialität, S. 20.

120 Mittell: *Complex TV*, S. 27.

121 Mittell: *Complex TV*, S. 9. Vgl. auch Gabriele Schabacher: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In: Arno Meteling / Isabell Otto / dies. (Hg.): „Previously on ...“ *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 19–39, hier: S. 37 – wo der Akzent „auf die Zeitlichkeit der Narration und die Narration der Zeitlichkeit“, auf die „Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit“ und auf „über mehrere Episoden oder auch ganze Staffeln bzw. Serien gespannte *story arcs*“ gelegt wird; sowie, mit Blick auf „verschiedene serielle im Fernsehen vertretene Erzählmuster“ und darauf, „welche Zeitlichkeiten der Liebesbeziehung sie erzählbar machen“, 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. 94.

und sitzender Journalistinnen, Journalisten sowie Gästen und Gästinnen, die den Tisch umzingeln; eine Einstellung des etwas abseits sitzenden Geschäftsführers des Ladens, die auf einen Blick Jesses in dessen Richtung folgt; eine leicht aufsichtige Totale, die präzise das gesamte Ensemble fasst.

Sobald er konkreter, aber auch hektischer und stotternder als zuvor auf die Beweggründe für das Schreiben seines Buches zu sprechen kommt – „And, eh, so I thought if I could write a book that-that could capture what it's like to-to really meet somebody ...“ –, erfolgt ein Schnitt zu einer Nahaufnahme Jesses: Der Raum verengt sich weiter, nicht aber ohne sich dabei schon zu verändern, die Anschlüsse (die Köpfe, den Tisch) an den Raum des Q&As, der sich als Innenraum selbst an das Außen der Ladenfront anschloss, zu verlieren – um einen ganz anderen Anschluss zu ermöglichen, das Einbrechen eines anderen Raums, des Raums der Vergangenheit. Mit dem *meet somebody* taucht eine Einstellung Celines aus *BEFORE SUNRISE* auf. Es ist der Moment des ersten Blickwechsels zwischen ihr und Jesse. Während seine Stimme weiter erklingt – „You know, the-mh-one of the most exciting things that's ever happened to me, right, is to-is to really meet somebody, make-make that connection ...“ –, ist im Gegenschuss des Blickwechsels sogleich Jesses jüngeres Ich in Nahaufnahme zu sehen. Schließlich findet sich sein rundlicheres, jugendlicheres Gesicht – „And if I could ...“ – durch einen Schnitt sprunghaft wieder zu dem hageren, faltigeren Gesicht des sprechenden Autors in Nahaufnahme transformiert – „... make that valuable ...“

Der erste Einbruch (der Vergangenheit in die Gegenwart) und der erste Sprung (zwischen Jesses zwei Gesichtern) rahmen also das erste Auftauchen von *BEFORE SUNRISE*. So unvermittelt der Einbruch wirken mag, der Sprung führt zurück (über die Kontinuität des autobiografischen und schriftstellerischen Ichs im *I could make*) zum vertrauten Bild der Gegenwart. Gemeinsam hegen sie die Vergangenheit ein, halten sie auf Distanz, als das, an was die Gegenwart ihre Fragen richten (wer ist dieses *somebody*?) und von dem sie sich Antworten erhoffen kann (die Einstellung Celines). Noch die weiteren Wechsel zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, verwoben mit dem Frage-Antwort-Wechsel des Q&As, sind durch dieses Prinzip bestimmt. Das ändert sich erst mit dem zweiten Einbruch, der (und indem er) mit dem zweiten Sprung zusammenfällt; erst mit ihnen konstituiert sich das Verhältnis der Vergangenheit zur Gegenwart in all seiner Komplexität.

Jesse spricht zuletzt über ein mögliches zukünftiges Projekt, in dem sich verschiedene Zeitebenen verschränken sollen – ein Vater beobachtet seine Tochter, wie sie auf einen Tisch steigt und zu tanzen beginnt, im nächsten Moment ist ebendieser Mann wieder sechzehn und beobachtet seine High-School-Liebe, wie sie auf ein Autodach steigt und zu tanzen beginnt. Jesse gestikuliert, blickt seine verschiedenen Gegenüber an und schaut über seine eigene rechte Schulter, in das linke Off des Bildfelds, wo der Geschäftsführer verortet ist; unterdessen tauchen

weitere Einstellungen aus BEFORE SUNRISE auf, diese aus einer Szene kurz vor Ende des Films, die fahle Morgendämmerung ist bereits erreicht. Jesse führt aus: „You know, see-see, he knows he’s not remembering this dance – he’s there.“ Sein jüngeres Ich blickt Celine an; im Gegenschuss, einer Nahaufnahme, ist ihr Gesicht links neben der vertikalen und über der horizontalen Mittelachse des Bildes zu sehen. „He’s there, in-in-in both moments, simultaneously.“ Und während sich die Silben von *simultaneously* noch aneinanderreihen: ein neuer Schnitt, ein neuer Einbruch, ein neuer Sprung. Das Gesicht der jungen Celine, vor einer Wiener Häuserwand, wird zum Gesicht der neun Jahre älteren Celine, vor einer Wand des Buchladens ... ein Stück weiter rechts, näher an der vertikalen Mittelachse, aber auf gleicher Höhe, den Kopf sogleich in Richtung ihrer linken Schulter, gen vertikaler Mitte neigend, wie um die Verschiebung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der nun schon vertrauten Vergangenheit und der neuen Gegenwart, der Gegenwart ihres Auftauchens, aufzugreifen, fortzuführen. – „And just, like, for an instant, all his life is just folding in on itself. And it’s obvious to him that time is a lie.“

Was sich hier als Lüge herausstellt, ist freilich, genauer, das zu einfache Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, gemäß dem Erstere von Letzterer aus als zu befragender, auf Distanz zu haltender Raum erscheint – als Informationslieferant. War der Raum des Q&As ein geschlossener Innenraum und öffnete er sich (nicht auf einen umgebenden Raum, sondern) auf den Raum der Vergangenheit, so ist das vormalige Off, in dem Celine in der Gegenwart erscheint, (weniger eines der Gegenwart Jesses als) eines der Vergangenheit – dieser ist es simultan, im Sinne und im Zuge des *simultaneously*. Niemals ließe diese Dimension der bewegungsbildlichen Inszenierung sich in der narratologischen Reduktion auf eine kausal organisierte *storyworld* greifen, so wenig wie in der (durch sie implizierten) reinen Abstraktion eines gegebenen Handlungsraums, in dem sich diese Subjekte und jene Objekte befinden und bewegen.¹²² Für sie handelte es sich bei einem Bild wie dem von Celines Erscheinen immer nur um die verzögerte Information, dass eine Figur bereits abseits stand und zuhörte, einen Teil der oder die ganze Zeit. Doch welche Zeit?; eher die synthetische der montierten Szene als die parzellierte ihrer Aufzeichnung?; und wie den Übergang vom einen zum anderen jenseits der spezifischen Zeit der Inszenierung überhaupt bestimmen? Niemals also würde so greifbar, wie sich hier mit dem vormaligen Off, mit diesem einbrechenden Raum der Gegenwart, in den jener der Vergangenheit nicht zurückführt,

¹²² 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.

sondern den er springend erst erschließt, die zuvor noch getrennt erscheinenden Räume ineinander falten, ohne in eins zu fallen: fraglos eine Raum-Zeit, die sich der menschlichen Wahrnehmung vormals entzog; eine bildliche Transformation, die nur als zeitliche Perspektive hervortritt; eine Entfaltung, die also nirgends anders ihre (Ir- oder Über-)Realität gewinnen wird als in der Wahrnehmungszeit des Publikums.

Ihren finalen Ausdruck findet diese Raum-Zeit in der neuen Blickachse zwischen den Gegenwart, wie sie sich durch die Vergangenheit vermittelt finden. Nicht mehr im Off, blickt Celine nun selbst in eines. Mit *folding* erfolgt ein Schnitt zu Jesse in der Tiefe des Raums, im rechten Profil, etwas weiter im Bildvordergrund der Geschäftsführer, dem sich Jesse nun erneut zuwendet. Während er sich wieder zurückwendet, wird sein Blick, auf *time is a lie*, in Bann geschlagen, sein Sprechen stockt. Im Gegenschuss erwidert Celine, Verursacherin des Banns, nun von etwas weiter weg, stärker von Jesses Position aus gesehen, lächelnd dessen Blick, bevor sie ihren Kopf senkt. Es bedarf nicht der Bestätigung durch den wenig später folgenden Dialog zwischen beiden, um in dieser Blickachse eine des Wiedersehens zu erkennen, um zu sehen, dass es das erste der beiden seit den Geschehnissen von BEFORE SUNRISE ist (die dialogische Bestätigung trägt das Wiedersehen dann schon weiter, hinüber in die Wiederaufnahme – oder Fortführung – des Gesprächs der beiden).

Die Vergangenheit mag noch immer Ort möglicher Antworten auf Fragen der Gegenwart sein; doch wird die Gegenwart selbst zur Antwort auf Fragen, die die Vergangenheit offengelassen hat. Der Raum des Erinnerns erstreckt sich insofern zwischen nichts anderem als (Celine und Jesse aus) BEFORE SUNRISE und (Celine und Jesse aus) BEFORE SUNSET. Eröffnet durch die Interaktion zwischen Jesses Sprechen und Celines Blicken, den Einbrüchen und Sprüngen bedeutet dieser Raum aber auch, dass es zu kurz griffe, die Einstellungen des ersten Teils dem gealterten Jesse oder der gealterten Celine als subjektive Erinnerungsbilder zuzuschreiben. Zweifelsohne ist das Erinnern letztlich die Aufgabe des Paares. Doch liegt sie zwischen Celine und Jesse – und ist also nur gemeinsam zu bewältigen (und führt sie so wieder zusammen) –, liegt zwischen ihnen, indem sie zwischen ihren jüngeren und älteren, vergangenen und gegenwärtigen Verkörperungen liegt – wodurch nur die beiden zum Paar werden (oder eines bleiben; oder wieder werden). Das will aber nur heißen, dass diese Aufgabe eben durch einen geteilten Raum des Erinnerns gestellt ist, sich durch ihn stellt: durch seine Entfaltung in der oder als die Distanz der Räume der Gegenwart und Vergangenheit, in ihrer oder als ihre Ineinanderfaltung.

Mediale Entdeckung, mediale Äußerungen

Es ist das eine, medialer Differenz Gewicht beizumessen; ein anderes, diese(s) messen zu wollen.¹²³ Es ist eine Trivialität, dass es keine Darstellung außerhalb eines konkreten Mediums gibt; eine Trivialisierung aber, sein Auszeichnendes in bestimmten Eigenschaften und Möglichkeiten finden zu wollen. Der Unterschied, den ein Medium macht – das Medium, das einen Unterschied macht –, bliebe verfehlt. Ihr Medium bedeutet Darstellungen einen Unterschied ums Ganze. Es ist dies eine der zentralen Lehren der Inszenierung des *recap* aus BEFORE SUNSET wie auch aus Cavells Annäherungen, angefangen bei *The World Viewed*, an das Medium Film, an die Frage also, was es heißt, die Medialität filmischer Darstellungen zu denken, die Frage, was ein Medium ist: „For whatever is meant by a medium’s ‚possibilities‘, each is what it is only in view of the others. This is why the general answer to the common question, ‚In what ways do movies differ from novels or from theater?‘ ought to be: ‚In every way.‘ It is why the idea that a movie should be ‚cinematic‘ is either as bad or as special as the idea that a poem should be poetic, or as empty.“¹²⁴ Mediale Differenz kennt Messbarkeit so wenig wie Zählbarkeit.

Zentral ist diese Lehre auch für ein Verständnis des Bewegungsbildes nach Deleuze, dann zumindest, wenn es auch im Anschluss an ihn als Medium (nicht nur als Diener der Philosophie) verstanden werden soll. Wie Deleuze selbst es übrigens nahelegt, wenn er zu den „großen Autoren des Films“ bemerkt: „Statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeit-Bildern“¹²⁵ (was anderes spricht das an als ein Medium des Denkens?). Erst so kann der Ausweis einer „Zeichen-Materie“ des Bewegungsbildes – die „moduliert werden und sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann“¹²⁶ –, erst so also kann dieser Ausweis auch den Ausweis einer „spezifischen Materie“¹²⁷ leisten, nicht nur eine mehr oder weniger willkürliche Aufzählung liefern.

123 Dieser Abschnitt und der nächste sind in Teilen eine Erweiterung, in anderen eine Überarbeitung des Abschnitts „Mediale Entdeckungen“ aus Michael Ufer: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche{TILL GLÄDJE, Cavell, Goehr, Luhmann}. In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47, hier: S. 35–36.

124 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 73.

125 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 11.

126 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 46.

127 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 335.

Wenn Cavell, mit Blick auf die *comedy of remarriage*, fast gleichlautend beschreibt, wie die „members of a genre“ ein solches überhaupt erst bilden und also überhaupt zu Mitgliedern oder Angehörigen werden – „they are what they are in view of one another“¹²⁸ –, so deshalb, weil in seinem Sinne auch Genres auch als Medien gelten können.¹²⁹ Weder sind für Cavell also alle Medien zwingend Genres; Genre im hier relevanten Sinne meint vielmehr einen Fall von Medium, wie auch das Bewegungsbild.¹³⁰ Noch ist für Cavell das „genre-as-medium“ die einzige Weise, von Genres zu sprechen; mit Genre kann ebenso ein (dann freilich anders sich bestimmendes!) „genre-as-cycle“¹³¹ gemeint sein. Sofern Genres aber als Medien gelten, muss für sie insbesondere auch das „picture of genre as a form characterized by features, as an object by its properties“, zurückgewiesen werden; ein Bild, das zuließe, ja, nötig machte, „the features of a genre“ zu benennen, „which all its members have in common“¹³² und die so auf sein Wesen verweisen. (Ein solches Bild lebt in der Genretheorie bis heute fort; und sichert so auch das Fortleben des regelpoetischen – und, mit ihm, des repräsentationalen – Denkens.¹³³ Es mag dieser Umstand eher als die Auseinandersetzung mit entsprechenden Filmen sein, der Jacques Rancière in seiner Bestimmung und Kritik des repräsentativen Regimes der Kunst dazu verleitet, in der „Hollywood-Tradition“ mit ihrem Genresystem das klassische „Genresystem [...] des anderswo zerfallenen oder zu Fall gebrachten repräsentativen Systems“¹³⁴ wiederzuerkennen – samt aller dazugehörigen „Äquivalenzen, Hierarchien und Korrespondenzen“¹³⁵.)

128 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28–29.

129 Vgl. auch Cavell: *The World Viewed*, S. 36.

130 Vgl. Stanley Cavell: *The Fact of Television*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 235–268, hier: S. 243.

131 Cavell: *The Fact of Television*, S. 242.

132 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28.

133 Vgl. zur Kritik daran Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 85–97.

134 Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 243.

135 Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 240. Vgl. als regelpoetische Betrachtungen von bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen die Schriften von Anette Kaufmann, Katrin Bornemann und Dominik Orth: die sich bewegen zwischen Fragen nach dem „eigentliche[n] Kern der *Romance*“ und den „Bausteinen“ einer „Liebesgeschichte“ (Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 55); nach dem „inhaltlichen *Genre*kern“ und „den spezifischen Wesensmerkmalen des *amour fou*-Films“ (Katrin Bornemann: *Carneval der Affekte. Eine Genretheorie des amour fou Films*. Marburg 2009, S. 57); sowie nach dem „filmhistorischen Wandel“, der „typische Genreelemente wie etwa Erzählmuster und Standardsituationen“ (Orth: *Der Liebesfilm*, S. 383) erfasst. Darstellung wie Liebe (vom Medium Bewegungsbild ganz zu schweigen) sind dabei einmal mehr den bekannten Verkürzungen unterworfen, die mit der Logik der Repräsentation einhergehen.

Ein Medium (wie etwa ein Genre) ist kein Objekt (substanziell oder essenziell gegeben) mit Eigenschaften (und Möglichkeiten), die allen seinen Äußerungen (Mitgliedern oder Angehörigen) zukommen. Die Alternative ist allerdings, wie immer verlockend, nicht, und sicher für Cavell nicht, Medien oder Genres unter Rückgriff auf Ludwig Wittgensteins Begriff der ‚Familienähnlichkeiten‘ zu erklären – den dieser mit Blick auf die Zusammengehörigkeit der vielfältigen „*Sprachspiele*“ in Anschlag bringt, die „das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist“¹³⁶, charakterisiert. Vermieden ist damit zwar ebenfalls, Zusammengehörigkeit in dem, „[w]as allen diesen Vorgängen gemeinsam“ und also „das Wesentliche“¹³⁷ ist, zu suchen. Doch bleibt der Vorschlag, auf „ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten“ abzustellen, „die einander übergreifen und kreuzen“¹³⁸, noch dem Bild der Objekte mit Eigenschaften verhaftet. Ebendem, dem Stehenbleiben bei dem Umstand, „that they look like one another or that one gets similar impressions from them“¹³⁹, stellt (der exzellente Wittgenstein-Leser) Cavell die erklärende Kraft des *are what they are in view of one another* entgegen, die wechselseitige Perspektivierung des So-Seins, sprich des So-Werdens allein im Hinblick auf die oder im Blick der anderen. Eine Perspektivierung, die zudem nicht nur innerhalb eines Genres stattfindet, sondern durch die unterschiedliche Genres, im (Hin-)Blick anderer, sich erst unterscheiden, als benachbart, nicht verwandt,¹⁴⁰ was ein Hinweis von einiger Bedeutung ist, geht es um die Pluralität und Relationalität von Darstellungen. (Oberflächeneffekt solcher Perspektivierung mag dann durchaus so etwas wie Familien[un]ähnlichkeit sein; auch steht keineswegs fest, dass Wittgenstein selbst den Familienähnlichkeiten einen sonderlich großen Erklärungswert zuschreibt und mit ihnen nicht vielmehr auf eine unausweichliche und deswegen noch erklärungsbedürftige Beobachtung zielt; das ändert des Weiteren nichts daran, dass Sprachspiele Genres sind.)

Nicht, dass nicht mehr von den Eigenschaften und Möglichkeiten eines Mediums die Rede sein könnte, es keinen Zusammenhang zwischen diesen und den Darstellungen des Mediums gäbe oder keine Spezifik des Mediums mehr sich ausweisen ließe. Die Stellungen aber all dieser Aspekte (zueinander) sind mit Cavell neu zu denken:

¹³⁶ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2006, S. 225–580, hier: S. 241, Nr. 7.

¹³⁷ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 276, Nr. 65.

¹³⁸ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 278, Nr. 66.

¹³⁹ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 29.

¹⁴⁰ Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 30–31; sowie Cavell: *The Fact of Television*, S. 245–246.

The first successful movies – i.e., the first moving pictures accepted as motion pictures – were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the *creation of a medium* by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium.¹⁴¹

Ein Medium ist nichts ein einziges oder ein für alle Mal Gegebenes, das schon vor und unverändert nach seinen Äußerungen zur Verfügung stünde – das als Gegebenheit je nur darauf wartete, dass seine zählbaren, gesetzten und gesicherten Eigenschaften und Möglichkeiten zum Tragen kommen. Insofern eben sind die *motion pictures*, ist das Bewegungsbild nicht zu reduzieren auf „the invention of moving pictures“¹⁴². Ein Medium (etwa das Bewegungsbild) unterliegt stattdessen einem Prozess des Werdens, der sich allein durch seine medialen Äußerungen (so durch bewegungsbildliche Darstellungen der Liebe) vollzieht, indem diese seine Eigenschaften und Möglichkeiten zuallererst und immer weiter geben (zum Beispiel das Altern des Paares: die Aufzeichnungsfunktion; oder das Ablaufen der Zeit: die Begrenztheit der Bild-Zeit).¹⁴³ Die irreduzible *creation* der *motion pictures*: Ein Medium *wird*, es ist immer nur Gegenstand einer Entdeckung, Gegenstand fortlaufender Entdeckung... (die eigene Entdeckung serieller Zeitlichkeit in der

Hier ist auch an die Deleuze'sche „Selbst-Bewegung“ und „Selbst-Zeitung“¹⁴⁴ des Bewegungsbildes zu denken: in welcher sich dessen ‚Zeichen-Materie‘ eben „keineswegs“ als „amorph, sondern semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt“¹⁴⁵ zeigt – geformt, sich formend, durch nichts als Bewegungsbilder: Bilder, die so eben die Bildtypen des Bewegungsbildes (Bewegungs-Bild, Zeit-Bild ...) und ihre Spielarten (Wahrnehmungs-Bild, Affekt-Bild, Aktions-Bild, Erinnerungs-Bild, Traum-Bild, Kristall-Bild ...) als die verschiedenen Register des Verhältnisses von Bewegung und Zeit herausbilden, derer sich Deleuze mit seiner Klassifizierung der Bilder annimmt: sie „liegen [...] nicht einfach vor, sie müssen geschaffen werden [...], und

141 Cavell: *The World Viewed*, S. 32. Vgl. auch S. 103.

142 Cavell: *The World Viewed*, S. 31. Vgl. auch S. 38.

143 Vgl. auch Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Lorenz Engell / ders. (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar 2001, S. 115–123 – mit einem medientheoretischen Akzent auf dem Ereignishaften und Diskontinuierlichen, auf das ein Begriff stößt, der davon ausgeht, „dass es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziell und historisch dauerhaften Sinn“ (S. 121).

144 Gilles Deleuze: Über *Das Zeit-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 86–91, hier: S. 87.

145 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 46.

Entfaltung der Zeitform des Erinnerns und Vergessens). Noch die einzelne entdeckte Möglichkeit (das *recap*) bleibt so nicht einfach, nicht einfach bei oder für sich – „it generates new instances: not merely makes them possible, but calls for them, as if to attest that what has been discovered is indeed something more than a single work could convey“¹⁴⁶.

Die Pluralität und Relationalität von Darstellungen hängt also in der Tat bereits an ihrer Medialität – wie Medien an der Pluralität und Relationalität von Darstellungen hängen (in der Tat: unterschiedliche, Unterschiedliches an und der Unterschied von Medien). (Im Falle eines *genre-as-medium* bedeutet das: „members contest one another for membership, hence for the power to define the genre“¹⁴⁹; es geht also um: eine umkämpfte Teilhabe an [eher als eine gesetzte Zugehörigkeit zu] einem Genre, um Mitwirkung an [eher als um Ableitung aus] seiner spezifischen Gestalt; und das schließt immer auch ein: die Abgrenzung zu Benachbartem.¹⁵⁰ Dieser Gedanke lässt verständlich werden, warum Cavell von Mitgliedern oder Angehörigen spricht, die, wie er ausführt, ein gemeinsames Erbe teilen, indem sie dieses, also sich gegenseitig, interpretieren.¹⁵¹ Ein Genre hat mehr mit Gemeinschaften und ihrer Genese als mit regelpoetischen Zu- und Einordnungen zu tun.¹⁵²)

In letzter Konsequenz bezieht Cavell in den Prozess der Entdeckung im Falle des Films auch das noch ein, was Eingang in ihn findet – und was dieses Eingehen bedeutet –, das nämlich, „what it is that happens to figures and objects and places as they are variously molded and displaced by a motion-picture camera and then projected and screened“¹⁵³. In der eigenen Offenheit jenes Prozesses geschieht auch

zwar jedesmal neu“¹⁴⁷. Die Klassifizierung ist für Deleuze denn auch nichts Abgeschlossenes, kein abgeschlossenes System; ‚Selbst-Bewegung und -Zeitigung‘ verlangen vielmehr nach beweglicher, unbegrenzter Klassifizierung, nach einer begriffsbildenden „Symptomatologie“¹⁴⁸ – bedeuten sie doch die ständige Möglichkeit neuer Bilder ...

146 Cavell: *The World Viewed*, S. 107. In diesem Sinne spricht Cavell von der Möglichkeit auch als „automatism“ (S. 107).

147 Gilles Deleuze: Über *Das Bewegungs-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 70–85, hier: S. 74.

148 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. 272.

149 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 13.

150 Vgl. auch Cavell: *The Fact of Television*, S. 247.

151 Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28, 31.

152 Vgl. auch Kappelhoff: *Genre und Gemeinnutzen*, S. 78–85.

153 Stanley Cavell: *The Thought of Movies*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 3–26, hier: S. 14.

dies nicht gemäß vorab bekannter Maßstäbe und Verhältnisse, sondern: als ein Werden, eine „photogenesis“, im Sinne der Frage „What Becomes of Things on Film?“, die ihre Antworten allein „in the succession of films, or passages of films, that matter to us“¹⁵⁴, findet (unvorhersehbare Antworten, erst noch und immer nur zu sehen, unwägbare).

Wenn hier nun von Darstellungen (von Filmen, ihrer *succession* und ihren *passages*; von Bildern, ihren Typen und ihren Arten) als Äußerungen eines Mediums die Rede ist, so ist der Anklang an Sprachliches, an das Sprechen zwar kein Zufall, doch auch nicht einzig von Belang: Das Nachklingen des Superlativs ‚äußerst‘ lenkt, wie auch die Wortbildung mit -ung und die Etymologie des Aus-der-Hand-Gehens, den Blick auf eine Bewegung, die jede einfache Opposition von Innen und Außen hinter sich lässt. Eine Äußerung ist in diesem Sinne kein bloßes äußeres Objekt, in dem lediglich sich ein Innen manifestiert; selbst Vollzug, Prozess, vollzieht sie, prozessiert. (Etwas, das nicht weniger für sprachliche Äußerungen gilt!) Vermieden ist mit dieser Betonung der Bewegung – des Vollzugs, des Prozesses: der Entdeckung – insbesondere, die konkreten Äußerungen und ihre Medien auf Distanz zueinander zu bringen. Zu überwinden wäre eine solche Distanz sonst nur, indem punktuelle Allegorien, Allusionen oder Affinitäten ausgemacht werden: zwischen (zum Beispiel) ausgewählten Aspekten einer Inszenierung (etwa: einer Vielzahl von Kamerafahrten) und einigen Spezifika des Bewegungsbildes (etwa: Bewegung in der Projektion als präsent erscheinen zu lassen).¹⁵⁶ Als stünden Äußerung und Medium darüber

Ebenso ist der Ausgang des Denkens in Bewegungs- und Zeit-Bildern offen, eine offene Frage. Wie jedes Denken mag dieses „ebensogut ein schwachsinniges Gehirn wie ein schöpferisches Gehirn“¹⁵⁵ entdecken lassen. Offen ist dann aber insbesondere die Antwort, die das eine oder andere ermöglicht oder erfordert. Offenheit heißt auch: Auch das Denken kann enden.

154 Cavell: What Becomes of Things on Film?, S. 183.

155 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 270.

156 Dieses Vorgehen findet sich an den verschiedensten Stellen. Im Rahmen ihrer Analyse von Narrativität (im Sinne des Todestrieb) hält etwa Laura Mulvey fest, dass es eine „aesthetic affinity“ zwischen den „attributes of cinema's movement“ und „those of narrative's form and structure“ gebe, die sich in „visual equivalents“ (Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2006, S. 69–70) narrativer Phasen bekunde – worin sich Narrativität zu einer „medium-specific form“ (S. 79) wende. Stewart wiederum begibt sich für das digitale Kino auf die Suche nach den „cinematic effects“, die auf „their own means of visibility“ referieren – „when an image is found alluding to its own optical conditions“ (Stewart: *Framed Time*, S. 1–2; vgl. auch S. 6). Und schließlich sind es einige Inszenierungen des Offs in Rekadrierungen und Schnitten, die für Eyal Peretz im Laufe von *SOLJARI* (Andrej Tarkovskij, SU 1972) eine „allegory of the medium“ – als „allegory of cinema“ – ausbilden: Film sei immerhin „the medium of transitioning between frames, punctuated by cuts“ (Eyal Peretz: *The Off-Screen. An Investigation of the Cinematic Frame*. Stanford

hinaus in keinem Verhältnis; als hätten Äußerungen, die nicht die gleichen oder ein gleiches Maß an Allegorien, Allusionen oder Affinitäten vorweisen, weniger mit ihrem Medium zu tun; als könnte eine Äußerung ihrem Medium gegenüber indifferent sein, wie ob eines beliebigen Gegenstands.

Was die Rolle der Sprache als Referenz betrifft, so kann sie diese eben deswegen spielen, weil auch sie, in keinem anderen Sinne, als Medium gelten kann (weswegen die sprachphilosophischen Überlegungen Cavells seinen medientheoretischen auch immer wieder zum Bezugspunkt werden). Deutlich wird das, wenn Cavell sich der (Frage der) Erklärungskraft von Konventionen widmet: Zwar könne eine Form des „*agreement underlying communication, or community*“¹⁵⁷, nicht geleugnet werden, doch sei diese Form – was immer sonst sie auszeichnet – keineswegs so einfach zu bestimmen, keine so einfach bestimmte, wie es die Vorstellung normierender Konventionalität nahelegt. Insbesondere sei die Vielzahl und Vielfalt menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten, also ihre eigene Unbestimmtheit – nicht: Unbestimmbarkeit – kaum auf (oder durch) „*agreements that are expressible as decisions*“ zu (be-)gründen: „*How could we have agreed to consequences of our words that we are forever in the process of unearthing, consequences that with each turn seem further to unearth the world?*“¹⁵⁸ Bestimmung ist eine Frage der medialen Entdeckung selbst.

Äußerungen_{Mittel, Zwecke}

Kein Zurückweisen der Spezifik von Medien, kein Zurücklassen des Mediums für das Unspezifische eines Danach – keine Indifferenz gegenüber medialer Differenz; stattdessen ihre Verortung im Vollzug des Prozesses der Entdeckung. Nicht anders ist das Medium vorzustellen, als dass seine Eigenschaften und Möglichkeiten durch mediale Äußerungen festgestellt werden, die bereits etwas durch das oder mit dem Medium anstellen.

(Da auch damit der Versuch verbunden ist, „die lähmende Konkurrenz zwischen technischer Medientheorie und ästhetischer Theorie aufzuheben“, gibt es eine Nähe zum Programm einer Medienästhetik, die

[California] 2017, S. 47; vgl. insgesamt auch S. 34–57). Die Beobachtungen und Beschreibungen, die in solche Überlegungen ein- und von denen sie ausgehen, sollen nicht von der Hand gewiesen werden; dafür sind sie im Einzelnen viel zu hell- und einsichtig. Doch dürfen sie nicht zum Ersatz eines Begriffs vom Medium und seinen Äußerungen werden; durch einen solchen erst finden sie ihren Platz.

¹⁵⁷ Stanley Cavell: *The Politics of Interpretation. (Politics as Opposed to What?)*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 27–59, hier: S. 40.

¹⁵⁸ Cavell: *The Politics of Interpretation*, S. 27–59, hier: S. 40.

versucht, die technischen, dispositiven und diskursiven Apriori, die in Medien eine apparativ verfestigte Form erlangen, auf ihre ästhetisch-kommunikativen Konsequenzen hin zu befragen, ohne die ästhetische Kommunikation eines Mediums als bloße Konsequenz dieser Apriori misszuverstehen. Umgekehrt beanspruchen die auskristallisierten *ästhetischen* Parameter eines Mediums nicht den Charakter von definierenden Eigenschaften, sondern benennen *Potenziale*, die genutzt werden können – oder eben nicht.¹⁵⁹

Da „der Film“ aber nicht „*als Medium*“ behandelt werden soll, das als apparative Verfestigung vorausgesetzt und über das mithin „*vor* allen ästhetischen Entscheidungen“¹⁶⁰ zu befinden ist, wird hier keine Medienästhetik in einem solchen Sinne betrieben.)

(In weiterer Nachbarschaft – also in weiterem Abstand – findet sich Niklas Luhmanns eigener Medienbegriff, den er mit der Unterscheidung Medium/Form entwickelt; als Unterscheidung zwischen dem „Fall loser Kopplung von Elementen“ und jenem, in dem „Formen [...] in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen [werden]“¹⁶¹. Das Problembewusstsein ist anschlussfähig: Die Unterscheidung richtet sich gegen eine „dingorientierte Ontologie“¹⁶²; sie schließt aus, „daß die Elemente selbstgenügsam sind in dem Sinne, daß sie sich selbst bestimmen, sich selbst in-formieren können“¹⁶³, anstatt dass dies durch Kopplungen geschieht; und sie impliziert, „daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann“¹⁶⁴. Der Lösungsvorschlag der losen [Medium] und festen Kopplungen [Form] von Elementen führt allerdings in eine andere Richtung: Er setzt aufseiten des Mediums bereits „eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen“ voraus, also gegebene „Möglichkeiten eines Mediums“; er lässt „Formbildung“ so nur mehr als jene [wie immer kontingente] „Selektion“ erscheinen, die Medien eben „ermöglichen“¹⁶⁵, und er reduziert dabei das Verhältnis von Medium und Form, die doch beide „aus Elementen bestehen“, auf einen graduellen Unterschied – Formen seien etwa „stärker, also durchsetzungsfähiger als das Medium selbst“¹⁶⁶.)

(Mit Blick auf Luhmanns Zugriff auf Film und Fernsehen ist zudem anzumerken, dass in ihrer vornehmlichen Behandlung als „*Verbreitungsmedien*“ – in ihrer Reduktion also auf die Funktion, „eine immense Ausdehnung der Reichweite des

159 Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 135.

160 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 135.

161 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 168–169.

162 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165.

163 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 167.

164 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 171.

165 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 168–169.

166 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 170.

Kommunikationsprozesses“ zu gewährleisten, die der Unwahrscheinlichkeit des Erreichens von Adressierten in der Kommunikation begegnet – auch eine einseitige Zuspitzung auf das Technologische beschlossen liegt – „Verbreitungsmedien seligieren durch ihre eigene Technik“¹⁶⁷. Worauf denn auch die pauschalsten Urteile fußen:

Eine weitere technische Erfindung, das Kino und, mit Telekommunikation verbunden, das Fernsehen, ermöglicht die *Kommunikation beweglicher Bilder*. Außerdem kann der dazugehörige Ton synchronisiert werden, so daß die gesamte vorkommende Realität als Cliché multipliziert und für Sekundärerfahrung mit Garantie der Originaltreue reproduziert werden kann. [...] Man sieht die Welt so, wie die Bildkommunikation es einem suggeriert – wenn auch nicht so dramatisch, nicht so kontrastscharf, nicht so lupenrein, nicht so farbig und vor allem: nicht so ausgesucht. Ein ständiger Überbietungsdruck führt zu einem Fadwerden der Wahrnehmungswelt und zwar sowohl der normal wahrgenommenen als auch der Fernsehwelt.¹⁶⁸

Warum und wie einer solchen Argumentation entgegenzutreten ist, die fraglos Luhmanns sonstiges theoretisches Niveau wie auch die Anforderungen seiner sonstigen Theorie unterschreitet, wird mit der Unterscheidung von Darstellungsmedium und Medium der Darstellung deutlicher werden; ihre Komplizenschaft in der Logik der Repräsentation deutet sich jedoch bereits an.)

Das Medium macht einen Unterschied ums Ganze der Darstellung – weil diese als mediale Äußerung diesen Unterschied macht, indem sie die Entdeckung des Mediums vollzieht, in Gänze also auf ihr Medium bezogen ist –, womit freilich noch nicht gesagt ist, was dieses Ganze je ist. Durchaus ist dabei aber zu bestimmen, was ‚Medium‘ meint: nämlich „something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways“; und was ein solches tut: ein Medium „provides, one might say, particular ways to get through to someone, to make sense; in art, they are forms, like forms of speech“¹⁶⁹. Allein die Bestimmung eines jeden einzelnen Mediums hängt an den Entdeckungen durch seine Äußerungen, vollzieht sich immer nur mit, nie vor den *particular ways* und dem *something specific getting done or said*: erst die Formen, die es zur Verfügung stellt, formen es derart, dass es sie zur Verfügung zu stellen vermag; seine eigene Unbestimmtheit ist nichts als die Bestimmbarkeit seines Eigenen.¹⁷⁰ Verwiesen ist damit letztlich

¹⁶⁷ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987, S. 221.

¹⁶⁸ Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 305–306.

¹⁶⁹ Cavell: *The World Viewed*, S. 32.

¹⁷⁰ Vgl. auch 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. 346 – zum „formenschaffende[n] und formenverändernde[n] Potential des Vollzugs“.

auf die Poetik der jeweiligen Äußerung, etwa auf die poetische Logik der bewegungsbildlichen Darstellung – das, was Cavell auch „poetry“ (wie in „the poetry of film itself“) nennt: „Every art, every worthwhile human enterprise, has its poetry, ways of doing things that perfect the possibilities of the enterprise itself, make it the one it is“¹⁷¹ – spezifisch. Dass mediale Spezifik derart poetologisch auszuweisen sei, über Medienpoetiken, kann hier freilich nicht überraschen; wenn ein konsequentes poetologisches Denken insbesondere auch Darstellungen in seinem Sinne denken muss, so muss es das konsequenterweise auch mit ihrer Medialität tun.¹⁷²

Das heißt auch, dass das, was dann noch als die Eigenschaften und Möglichkeiten des Mediums bezeichnet werden mag – und was daran an Vorstellungen einer Substanz oder Essenz hängt –, genau und nur über die (oder in Form der; oder als die) Mittel und Zwecke des Mediums, die *particular ways to get something specific done or said* zu entdecken ist. In einer Kritik der herkömmlichen Vorstellung, oder des herkömmlichen Vorwurfs, dass der Dialog, anders als die Bilder (sprich: das, was an Bewegungsbildern nicht Dialog ist, oder auch Schrift), „ein dem filmischen Ausdruck fremdes Formelement“ sei – was gut und gerne auch die Sprachlastigkeit der BEFORE-Trilogie treffen könnte –, weist Hermann Kappelhoff auf diesen Zusammenhang hin:

[W]eder Dialoge noch Bilder sind per se filmisch oder unfilmisch; sie können je für sich in höchst unterschiedlichen ästhetischen und symbolischen Registern filmischer Darstellung auftreten. Die Frage ist deshalb, welche darstellerische Funktion das Sprechen der Figuren und die Spielweise der Schauspieler in einer filmischen Inszenierungsweise übernehmen.¹⁷³

Es gibt eben keine einfache Sprachlastigkeit der BEFORE-Trilogie: Inszeniert ist, von der bildlichen Bewegung untrennbar, die Gesprächigkeit der Liebenden als Art und Weise des Zusammenseins, orientiert durch die Zeitform des Erinnerns und Vergessens.

Aus den gleichen Gründen ist es eine leichtfertige Vorstellung (medialer Spezifik), als irgend ausschlaggebend für die filmanalytische Arbeit zu erachten, „that the words of dialogue [...] can be quoted on the page and moving images cannot be“; jedenfalls dann, wenn sie zu dem Glauben verleitet, „that work has been done for you (by the words on the page) when the work for you to do has only

171 Cavell: *The Thought of Movies*, S. 14.

172 Vgl. dazu auch Michael Lück: *Bohrende Zweifel. Eine Meditation mit Cavell*. In: Hanno Berger / Frédéric Döhl / Thomas Morsch (Hg.): *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*. Bielefeld 2015, S. 31–49, hier: S. 38–39.

173 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 53.

been conveniently notated“; denn nur und gerade als „these words as spoken by these actors in these environments“¹⁷⁴ sind Dialoge ‚filmisch‘, als Teil ‚filmischer Inszenierungsweisen‘. Die (Lektüre einer) Analyse muss das berücksichtigen: „[T]hey have to be taken from the page and put back, in memory, onto the screen.“¹⁷⁵ Umgekehrt wäre es dann aber nicht weniger leichtfertig, sich von dem Umstand, dass es keine ähnlich bequeme Notationsweise für Bilder gibt – was nicht heißt, dass es keine gibt¹⁷⁶ –, zu dem Glauben verleiten zu lassen, dass diese in sprachlichen Beschreibungen zwangsläufig verfehlt würden. Das setzte das Überschätzen des Zitierens fort, als müsse sich jeder Bezug auf anderes an dessen Möglichkeiten bemessen; und es setzte das Unterschätzen der Arbeit fort, die mit Blick auf die Bezüge zwischen Buchseite und Leinwand nötig und möglich ist. Was die (Lektüre einer) Analyse zu berücksichtigen hat, reicht dann einfach bis an diesen Punkt: dass sie vor den Akt des Zuschauens nicht zurücktreten kann oder muss.

Die Bestimmung des Mediums, seiner Eigenschaften und Möglichkeiten ergibt sich aus der Bestimmtheit konkreter Bewegungsbilder; aus bestimmten bewegungsbildlichen Poetiken, die auf diesem oder jenem Wege diese oder jene Darstellungsleistung erbringen: Eigenschaften sind schon so oder so ausgenutzte, Möglichkeiten schon so oder so genutzte – anstatt unvoreingenommen oder vorurteilsfrei identifiziert und reflektiert werden zu können (oder als gegebene für Allegorien, Allusionen oder Affinitäten zur Verfügung zu stehen).¹⁷⁷ Und tatsächlich liegt vor jeder Filmtheorie ja nicht nur ‚der‘ Film. Vor

174 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 11.

175 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 11.

176 Vgl. Jan-Hendrik Bakels / Anton Buzal / Yvonne Pfeilschifter / João Pedro Prado / Thomas Scherer / Jasper Stratil / Rebecca Zorko: *Manual: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmmontologie* Version 1.0. Berlin 2021. Online unter: https://www.ada.cinepoetics.fu-berlin.de/media/ada-toolkit/Manual_Advene_AdA_D_Vers1_0.pdf (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

177 Gern vergessen wird, dass das schon Theodor W. Adorno und Max Horkheimer vor Augen stand, wo sie von der „Kulturindustrie“ und ihrem „Massenbetrug“ sprechen (eine Rede, die in der vom Industriell-Illusionistischen und Massenmedial-Idealisierenden des Bewegungsbildes noch nachklingt); das freilich unter den Vorzeichen einer unterstellten totalen Poetik der „Ähnlichkeit“ (Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1997, S. 141; oder: des „Schematismus“ [S. 144], der „Wiederholung“ [S. 158], des „Immergleichen“ [S. 190]), die Differenzen zwischen Poetiken keine Überlebenschance lasse (höchstens Pseudo-Differenzen wie zwischen A- und B-Film [vgl. S. 144]).

ihr liegen Filme, die das Einnehmen einer Perspektive und das Urteilen aus dieser heraus leiten: „[Y]ou have to think about motion pictures.“¹⁷⁸ Das Gefüge Substanz ↔ Essenz verdeckt dies auf den ersten Blick zwar recht erfolgreich; doch erweist es sich schon auf den zweiten als davon abhängig. Soll das Gefüge die Überzeugungskraft gewinnen, von der seine Hartnäckigkeit allenthalben zeugt – soll sich seine Voraussetzung eines Rechts auf den Ausweis medialer Spezifik nicht als leer oder beliebig erweisen –, kann es sich nämlich gerade keine unüberwindbare Distanz zwischen seiner Bestimmung des Mediums und konkreten Äußerungen leisten. Und so dürfte es schwerfallen, eine Filmtheorie zu finden, in der keine Wechselwirkung mit bewegungsbildlichen Poetiken sich bekundet, wie immer sie sich im Einzelnen dabei gerieren oder genieren mag.¹⁸⁰

Auf Ähnlichem beharrt auch Carroll: „[W]e have no idea of what features of the medium are important unless we have a use for the medium.“¹⁸¹ Bei ihm allerdings wird aus der Ablehnung der Einseitigkeit eines schon bestimmten, und also auch bestimmenden, Mediums die einseitige Betonung nicht einfach nur der Zwecke des Mediums, sondern ihm äußerlicher Zwecke, für die es gebraucht wird: „It is the use we find for the medium that determines what aspect of the medium deserves our attention. The medium is open to our purposes; the medium does not use us for its own agenda.“¹⁸² (Zu diesem Medienbegriff gehört freilich ein „Zuschauerkonzept [...], das eine zielgerichtete Zweckrationalität verabsolutiert“¹⁸³ – wie

178 Cavell: *The World Viewed*, S. 31.

179 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 12.

180 Sehr gut zu erkennen anhand von Inga Pollmanns Auseinandersetzung mit dem ersten Vierteljahrhundert der Film(theorie)geschichte: Eine Definition der Essenz des Mediums konnte die Entstehung von Filmen anleiten, die sich dem Ausdruck dieser Essenz widmeten; nicht ohne aber, dass die Filme auf die Definition der leitenden Ideen zurückwirkten, sie veränderten; und woher, wenn nicht aus anderen Filmen, Rückwirkungen und Veränderungen eine solche Definition – und sei es in strategischen Zurückweisungen bestimmter Poetiken als unfilmisch – erst gewinnen? Besonders auffällig ist das bei Filmtheoretikern, die zugleich Filmemacher sind (Eisenstein!). Vgl. Inga Pollmann: *Cinematic Vitalism. Film Theory and the Question of Life*. Amsterdam 2018, S. 47–96. Vgl. auch Wedel: *Plastische Psychologie*, S. 85 – zum Zusammenhang „der Definition der Formexperimente und Erwartungshorizonte“ dieser Jahre mit der „Herausbildung eines [...] Filmstils“.

181 Noël Carroll: *The Specificity of Media in the Arts*. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 25–36, hier: S. 27.

182 Carroll: *Medium Specificity Arguments*, S. 13.

183 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 108.

es sich im Neoformalismus und Kognitivismus, und dort der Norm der *narrative comprehension* unterworfen, findet.) Was sich daran noch anschließen lässt, sind dann bestenfalls Ausführungen zu den Problemlösungskompetenzen, die mit einzelnen Darstellungen an den Tag gelegt sind und sich an den vorgegebenen Zielen messen lassen.¹⁸⁴ Was verschlossen bleibt, ist, dass es die Zwecke des Mediums selbst sind, die Leistungen, die allein seine Äußerungen erbringen, um die es mit seiner Entdeckung geht: Das Medium wird nicht ausgehend von Funktionen, die für es gefunden werden; es wird zusammen mit seinen Funktionen, insofern diese durch seine Äußerungen gefunden werden – als eine ‚darstellerische Funktion‘, als das ‚spezifische zu Tuende oder zu Sagende‘, als ‚zu machender Sinn‘ ... Unerschlossen bleibt aber auch, dass solche Zwecke niemals unabhängig von den Mitteln sind, mit denen sie erfüllt werden, dass die Leistungen sich nicht von den Wegen lösen lassen, auf denen sie erbracht werden: Mittel und Wege, die nicht weniger durch die medialen Äußerungen gefunden werden wollen als ihre Zwecke und Leistungen, zumal in ihren spezifischen Verhältnissen zu diesen. (Die Ausschlüsse sind erwartbar, ihre Diagnose zielt nicht auf eine immanente Kritik – Carrolls Projekt beruht ja gerade darauf, medientheoretische zugunsten pragmatischer Erklärungen zurücktreten zu lassen. Ob seine Fragen so [gestellt sind, dass sie so] zu beantworten sind, muss hier nicht entschieden werden.)

Auch ließe sich sagen: Erst die je konkrete Äußerung, kein (voraus-)gesetztes System der Messbarkeit oder Normierung, verteilt und verknüpft je konkrete Mittel und Zwecke eines Mediums, wo sie jene für diese verwendet. Weder ist davor zu entscheiden, was ein Mittel, was ein Zweck sein kann, noch, welche Gestalt sie annehmen können. Die Poetiken medialer Äußerungen sind dann ihrerseits als die Weisen solcher Verteilung und Verknüpfung zu verstehen und zu untersuchen.¹⁸⁵

184 Vgl. Noël Carroll: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 127–146, hier: S. 132–133, 139–145. Für Warren Buckland wird dies gar zum Kern eines Poetikbegriffs: „Poetics [...] names artistic know-how, skills and procedures that establish an artist's competence, sensibility or intuition. [...] [A]n artwork is not autonomous but the end result of purposeful activity. Poetics therefore attempts to reconstruct the artistic reasoning behind the creation of an artwork.“ (Warren Buckland: *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. London / New York 2006, S. 30.) Wobei für den Regisseur als Künstler gelte: „The problem for the director to solve is to represent the screenplay's story in visual and narrational terms [...].“ (Buckland: *Directed by Steven Spielberg*, S. 32.)

185 Vgl. auch Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 268, Nr. 50 – zur Abhängigkeit der „Mittel der Darstellung“ von der „Darstellungsweise“, hier: einem spezifischen Sprachspiel, also Genre im Medium Sprache. Und schon die (Tragödiendefinition der) *Poetik* des Aristoteles ist ein historischer Schnitt einer solchen Weise der Verteilung und Verknüpfung – vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017, S. 19, Kapitel 6.

Mit ihnen nur wird diese Eigenschaft oder jene Möglichkeit des Mediums – also das Medium – entdeckt; sie sind insofern auch Weisen des Bezugs der Äußerungen auf ihr Medium. Solcher Art sind die Inszenierungsweisen konkreter bewegungsbildlicher Darstellungen, ihre zuschauend zu vollziehenden poetischen Logiken: in denen spezifische Bewegungsbilder auf das Bewegungsbild bezogen sind ... Wenn es eine Selbst-Bestimmung bewegungsbildlicher Darstellungen gibt, so zeigt sie sich, aus Sicht zumindest der medialen Differenz, in dieser poetischen Bestimmung, die die Darstellungen an ihrer eigenen Medialität vornehmen. (Wie sie sich aus Sicht der eigenen Prozessualität der Darstellungen zeigt, und wie überhaupt die Darstellungen durch ihr oder mit ihrem Medium sich bestimmen, wird sich erst im weiteren Denken der Darstellung, im Weiterdenken ihrer -als-Herstellung beantworten lassen.)

Es ist dieser ganze dynamische Zusammenhang, der nunmehr Medium heißen soll, oder auch: die Unhintergebarkeit des Verhältnisses zwischen einem Medium und den Poetiken seiner Äußerungen. Es ist die Dynamik dieses Zusammenhangs, in der sich die mediale Spezifik des Bewegungsbildes erweist. Was im Übrigen nicht heißt, dass es hier keine weniger überzeugenden Poetiken, Verteilungen und Verknüpfungen oder Bezüge gäbe: lediglich, dass sich das nicht als mangelnde ‚Bewegungsbildlichkeit‘ beschreiben und dass sich über Erfolg und Misserfolg von Bewegungsbildern nur anhand anderer Bewegungsbilder befinden lässt. So erst kann sich das Bewegungsbild auch als spezifisches Medium der Liebesdarstellung der BEFORE-Trilogie erweisen (so nur ist die Rolle und Relevanz dieser Darstellung zu greifen): weil es durch diese Darstellung als Medium, neu und weiter, entdeckt wird (was zu ihrer Rolle und Relevanz gehört).

Serialisierung der Erinnerung I

Entdeckt wird etwa, dass es der durch das *recap* vermessene, durch die Liebenden geteilte Raum des Erinnerns ist, in dem ihr Gespräch sich abspielt: Was es, nach Verlassen des Buchladens, zunächst in (durch ebenjenen Raum geforderten) rückblickenden Klärungen zwischen Celine und Jesse tut, samt einiger strategischer Verstellungen. Da ist die gemeinsame Feststellung, dass das verabredete Wiedersehen sechs Monate nach der gemeinsamen Nacht in Wien nicht stattgefunden hat—die Behauptung beider, verhindert gewesen zu sein—das schließliche Eingeständnis Jesses, doch dagewesen zu sein, auf Celine gewartet, sie sogar gesucht zu haben; und auch die Unterstellung Celines, Jesse habe die gemeinsame Nacht durch das Hinzufügen von Sex in seinem Buch idealisiert—das Beharren Jesses, Celine erinnere sich falsch, es habe tatsächlich Sex zwischen ihnen gegeben—das späte Bekenntnis Celines, dass sie sich durchaus an den Sex erinnere.

Diese Verstellungen lassen sich zweifelsohne als Manöver der Gesichtswahrung, des Kaschierens von Verwundbarkeit sehen – und damit auch als Versuche, die Kräfteverhältnisse zu justieren, die das Gespräch prägen, die Rollen zu modifizieren, die das Gespräch an- oder einnehmen lässt. Dann wären noch die Auflösungen der Verstellungen in diesem Sinne zu verstehen: Sofern nämlich Aufrichtigkeit hier nur im Durchgang durch diese erreicht wird, erlangt sie selbst strategischen Wert; sie demonstriert Verwundbarkeit, ist demonstrative Verwundbarmachung angesichts der Option der Unaufrichtigkeit. Im Falle von Jesses Eingeständnis geschieht dies vermittels der Rolle des Ertappten; anders als Celine, die wegen einer Beerdigung verhindert war, nennt er keinen triftigen Grund für sein vermeintliches Fernbleiben, und anstatt einen solchen auf ihre vorwurfsvolle Nachfrage hin noch zu fingieren, verstummt er mit einem verkniffenen Gesicht und lässt so Celine langsam zu der Einsicht gelangen, dass er da war. Celines Bekenntnis arbeitet mit der Rolle der Entrüsteten; Jesse versucht, seine Position unter erneutem Verweis auf Celines vermeintliches Vergessen der gewichtigen gemeinsamen Erfahrung zu stärken, woraufhin Celine aufgebracht erklärt, dass sie sich selbstverständlich erinnere, ihre Leugnung aber ebenso verständlich sei, eben weil sie sich so gut, ja, scheinbar sogar besser als Jesse erinnert, den sie erst darauf hinweisen muss, dass die beiden sogar zweimal Sex hatten.

(Die Verstellungen dramatisieren, in anderen Worten, „den radikalen Zweifel an der Möglichkeit des Aufrichtigseins“¹⁸⁶, der zur Entdeckung der Inkommunikabilität von Aufrichtigkeit führt: Versuche ihres kommunikativen Nachweises oder ihrer kommunikativen Überprüfung werfen selbst die Frage nach Motiven auf, wecken den Zweifel an der Aufrichtigkeit also nur wieder. Intime Kommunikation muss deswegen nicht abbrechen. Ihr Gelingen hängt damit aber nicht mehr am Feststellen eines Sachverhalts, an der „Differenz von aufrichtiger und unaufrichtiger Liebe“ als „strukturelle Voraussetzung für Informationsverarbeitung“; sondern an der „Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt, in der die Liebe sich immer neu informiert, indem sie das, was etwas für den anderen bedeutet, ihrer Reproduktion zu Grunde legt“¹⁸⁷, am Ineinander also der Welthorizonte zweier Individuen, das sich erhält durch die wenn nicht [quantitativ] erschöpfende, so doch [qualitativ] unerschöpfliche wechselseitige Berücksichtigung des berücksichtigenden Gegenübers. Durch den Sprung zwischen Jesses zwei Gesichtern längst Lügen gestraft merkt Celine auf seine Nachfrage hin an – nachdem Jesse ihr auf ihre hin

¹⁸⁶ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 132.

¹⁸⁷ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 178–179.

bescheinigt, sie sehe etwas dünner aus als vor neun Jahren –, er habe sich, bis auf eine Falte, nicht verändert ...)

Auch aber kristallisiert sich an den Verstellungen, was für die Aufgabe, (vor) die der Raum des Erinnerns stellt, grundsätzlich gilt: dass das gemeinsame Erinnern stets von der Möglichkeit des Scheiterns bedroht ist; und dass sein Gelingen einen eigenen Wert im Rahmen der Herstellung von Intimität nur angesichts dieser Gefahr hat; dass also dieses Gelingen selbst eine besondere Möglichkeit und keine schiere Notwendigkeit ist, und das Erinnern also eine Aufgabe.¹⁸⁸ An den Verstellungen kann sich das allerdings nur kristallisieren, weil es zuvor bereits etabliert wurde – weil die Aufgabe bereits von der Serialisierung erfasst ist. Schon die Szene, der die letzten Einstellungen entnommen sind, die *BEFORE SUNSET* aus *BEFORE SUNRISE* aufnimmt, stellt das Erinnern als Aufgabe (dar). Sodass sich diese Aufgabenstellung, also die Möglichkeit des Scheiterns – da es doch diese Einstellungen sind, über die die Räume der Vergangenheit und Gegenwart sich schließlich ineinander falten –, in dieser Ent- und Aufnahme schon angenommen findet.

Die fahle Morgendämmerung ist bereits erreicht, Celine und Jesse schlendern Hand in Hand durch eine verlassene Straße. Es erklingt Cembalo-Musik aus dem Off, eine der *Goldberg-Variationen* Johann Sebastian Bachs, die die beiden zu einem geöffneten Fenster einer Souterrainwohnung führt. Eine aufsichtige Einstellung zeigt, Celines und Jesses faszinierten Blicken folgend, durch ein verziertes Gitter in dem Fenster den Musiker im warmen Licht eines Kronleuchters beim Spiel an seinem Instrument. Ein Schnitt fasst Celine und Jesse vor der Hauswand in einer Halbtotale, er entfernt sich einen Schritt von ihr, entlang der Wand, parallel zum Bildfeld, nur um sie sogleich zu sich heranzuziehen, für einen kurzen Tanz in enger Umarmung zu der Musik. In eins mit einem weiteren Schnitt dreht Jesse, nun im nahen Halbprofil von hinten, Celine unter seinem Arm und positioniert sie, im nahen Halbprofil von vorn, mit etwas Abstand vor sich. Im Gegenschuss, der die Halbprofile präzise umkehrt, legt Jesse seine Arme auf Celines Schultern, fixiert sie so, wo sie steht, und kündigt über das Bach-Stück hinweg an: „I’m gonna take your picture.“ Wieder von vorn zu sehen, zeigt Celines Gesichtsausdruck Verwunderung.

188 Und gerade so verhält sich *BEFORE SUNSET* im Rahmen der Zeitform der Trilogie zu seinem Vorgänger, in der Inszenierung dieser Aufgabe, als Dramatisierung der Überbrückung des zeitlichen Hiatus: „*BEFORE SUNSET* ist nicht einfach die Weitererzählung einer romantischen Geschichte; es ist ein Film, der das Weitererzählen selbst zum Drama macht. In den neun Jahren Pause zwischen den Begegnungen in Wien und Paris hat sich die Welt weitergedreht. [...] *BEFORE SUNSET* ist ein Verhalten zu diesem Dilemma: [...] Es ist ein Verhalten, das immerzu darauf drängt, inmitten der veränderten Situation auf das Unveränderte zu stoßen.“ (Lukas Stern: Prequel, Sequel, Quickelquackel. *Zeit Online* [August 2016]. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2016-06/jason-bourne-sequel-fortsetzungen-kino-film/komplettansicht> [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

Jesse führt weiter aus: „So I never forget you or-eh ... or all this.“ Celine lächelt: „Okay, me too.“ Seine Hände lösen sich vorsichtig von ihren Schultern, wie um eine sorgfältige Platzierung durch keine Erschütterung mehr zu verändern. Die beiden blicken sich stumm und, bis auf vorsichtiges Lächeln, starr in einer Fortführung der Schuss-Gegenschuss-Montage an, während der bewegte Klang der Musik den Raum erfüllt, der Dauer der Nahaufnahmen Raum gibt (bevor Jesse sich schließlich vorlehnt und Celine küsst und die geräuschvollen Dynamiken ihrer Zärtlichkeiten sich unter die Musik mischen).

Das Gesicht der jungen Celine, das zu dem der älteren wird, ist das hier ‚fotografierte‘, das selbst das Gesicht des jungen Jesse ‚fotografiert‘ – für ein Erinnern, gegen ein mögliches zukünftiges Vergessen. Das Erinnern, das Einrichten und Festhalten des zu Erinnernden im Raum der Musik, steht aber gerade nicht für sich, sondern am Ende des Wandels der Ordnung des Raums (ein Weg, ein Innen, eine Bühne) wie auch der Stellung der Musik (bemerkt, bestaunt, begleitend); ein Wandel, der eine Bewegung durch die Phasen der Neugier, des Schauens und des Tanzes (als Verdichtung der Phasen des Verliebenseins?) inszeniert; eine Bewegung, die jenes *all this* hervortreibt, als das, was auf dem Spiel steht, was vergessen werden kann, also zu erinnern ist. Das in der Gegenwart Erlebte vom Punkt des späteren Erinnerns, das Erinnerbare ...

Darauf bleibt die Serialisierung zudem nicht beschränkt. Die eingerichteten und festgehaltenen Gesichter, die andauernden Nahaufnahmen werden in der Folge, der Verabschiedung Celines und Jesses folgend, durch einige Einstellungen aufgegriffen, zu denen erneut Musik von Bach ertönt, nun das Andante der *Gambensonate in G-Dur* (das ebenfalls mit den prägnanten Klängen eines Cembalos aufwartet): Im Wechsel werden einige der Etappen der Nacht nachgezeichnet, gleichfalls stumm und starr und dauernd – größtenteils ausgestorbene Orte im Licht der aufgehenden Sonne, an denen Celine und Jesse sich zuvor aufgehalten haben, ein Platz, eine Bank, ein Friedhof, ein Park. Die Orte, die nach dem Erlebten bleiben, die in ihrer Leere am Morgen nach der Fülle der Nacht fragen (fragen, ob sie erinnert oder vergessen werden wird); eine eigene Art der Rekapitulation, die im Aufgreifen des ‚Fotografierens‘ auch schon dessen Verbindung zum Rekapitulieren knüpft – die das auf dem Spiel Stehende des einen an die Frage des anderen knüpft (woran das *recap* von *BEFORE SUNSET* anknüpft). Und weiter noch setzt dies sich fort, wie es mit Serialisierungen nun einmal so ist: mit ähnlichen Einstellungen zu Beginn von *BEFORE SUNSET*. Keine rekapitulierenden Ansichten, sondern präparierende, die, stumm, starr, dauernd, während die Eröffnungstitel noch laufen, die Orte zeigen, an denen sich Celine und Jesse im Laufe des Films aufhalten, an denen sie der Aufgabe des Erinnerns nachgehen werden, eine Gasse, ein Stück Seine, eine Hofeinfahrt, ein Café. Eine Inversion, die nicht mehr das Erinnern oder Vergessen

des Erlebten zur Disposition stellt, sondern eine Prädisposition für das Erleben des Erinnerns und Vergessens schafft. Für die Gegenwart des Erinnerns, des Überbrückens zur Vergangenheit hin ...

Serialisierung der Erinnerung II

Wie verhält es sich aber mit BEFORE MIDNIGHT, der scheinbar kein *recap* vorweisen kann, ebenso wenig wie eine Ortsrekapitulation oder -präparation? – Es ist, kurz, eine verkürzte Vorstellung filmischer (oder serieller) Mittel, die allein eine solche Frage erlaubte. Ausgegangen werden müsste dafür letztlich davon, dass Mittel vor konkreten medialen Äußerungen bestimmt sind (etwa durch die Norm narrativer Verständlichkeit oder den Maßstab des Informationswerts). Als wäre immer schon (oder jedenfalls ab einem gewissen Punkt für immer) zu wissen, welches verfügbare Mittel welchen gegebenen Zweck erfüllt – was also ein Mittel und was ein Zweck ist, und welche Gestalt beide anzunehmen haben. Die Mittel eines Mediums sind aber nicht derart verfügbar, etwa durch gesetzte Eigenschaften, seine Zwecke nicht gegeben, in gesicherten Möglichkeiten. Die Verteilung und Verknüpfung der Mittel und Zwecke sind Teil der fortlaufenden Entdeckung eines Mediums durch seine Äußerungen – wie es auch die Gestalten sind, die sie annehmen, und die Veränderungen ihrer Gestalten, die einmal entdeckte (weil das doch heißt: weiter zu entdeckende) Mittel und Zwecke erfasst. Sie sind Teil der Entdeckung, zum Beispiel, durch BEFORE MIDNIGHT: der in der Tat in keinem geringeren seriellen Verhältnis zu seinem Vorgänger steht als dieser zu dem seinen.

Und das nicht nur, weil nun auch die Geschichte des zweiten Teils zum Buch geworden ist (*That Time*). BEFORE MIDNIGHT setzt auch die erwähnten Stränge der Serialisierung fort. So knüpft die Inszenierung seines Anfangs durchaus an die des Anfangs von BEFORE SUNSET an; also auch, wie diese an die Fragen des Endes von BEFORE SUNRISE, an die Fragen des Endes von BEFORE SUNSET. Mit einer langen Abblende über der langsam tanzenden Celine bleibt dort noch offen, ob Jesse seinen Flug zurück in die USA und zu seiner Familie nehmen oder bei Celine in Paris bleiben wird, in deren Wohnung er auf der Couch sitzt, während sie vor ihm Nina Simone, deren „Just in Time“¹⁸⁹ erklingt, imitiert: „Baby, you are gonna miss that plane.“ Eine Bemerkung, die, wie auch Jesses quittierendes „I know“ und die Abblende, das Tanzen und die Jazzrhythmik der Musik, zur Inszenierung dieses Endes als offene Frage gehört, die durch BEFORE MIDNIGHT aufgegriffen werden kann: die Inszenierung einer suspendierten Zeit, einer Zeit in der Schwebe, in der

189 Wohl von der Kompilation *Nina Simone. The Tomato Collection* (Nina Simone, US 2002).

noch nichts entschieden ist, die Entscheidungsmöglichkeiten aber schon im Raum stehen, getragen von Takt zu Takt, Schritt für Schritt, hinüber in den Abspann, ohne aktionale Auflösung der temporalen Aufhebung – ohne Anschluss einer Zukunft, ohne Auskunft, ob das Erinnern erfolgreich war, wohl aber als Anschließbarkeit von Zukunft, als Forderung nach Auskunft.

Der Anfang von *BEFORE MIDNIGHT* verleiht die Bestimmtheit: Bevor noch die weißen Eröffnungstitel auf schwarzem Grund anderem Platz machen, sind die Geräusche eines Terminals zu hören, das Rauschen unverständlichen Geschnatters, eine hallende Durchsage auf Griechisch. Dann Schritte – und ein Schnitt zu zwei Paar Füßen, eines Erwachsenen und eines Jugendlichen, die, während sie sich vorwärtsbewegen, durch die Kamera, die sich rückwärtsbewegt und so den Abstand zu ihnen hält, frontal ins Bild gefasst sind. Ein Schwenk nach oben, der Fortsetzung der Körper folgend, lässt Jesse, einmal mehr deutlich gealtert, und einen Jungen, der später als Jesses Sohn Hank adressiert wird, erscheinen. Sie bewegen sich geradlinig durch eine Flughafenhalle, vorbei an Schaltern links im Bild, weg von einer Schlange wartender Menschen im Hintergrund, bis sie auf einen Imbissstand treffen, wo Hank sich Snacks zusammensucht. Sie unterhalten sich über Hanks Schule, Klavierstunden und Fußballclub. Von der sich erneut rückwärtsbewegenden Kamera eingefangen setzen sie sich wieder in Bewegung, weg von dem Stand, wobei sie einen Bogen beschreiben, durch den sie sich in die Richtung orientieren, aus der sie kamen, auf einem parallelen Pfad durch den Flughafen. Die Schalter schieben sich nun rechts ins Bild, schließlich erreichen Jesse und Hank die Menschengruppe und reihen sich ein.

Der Raum des Terminals schließt sich in der Bewegung ab, wird zum abgeschlossenen Raum, zum Raum genau und nur dieses Terminals. Das aber nur, um im Anschluss in zwei Richtungen, durch zwei so herausgehobene wie unterschiedliche Inszenierungen des Offs wieder geöffnet zu werden. Jesse und Hank beginnen, Abschied zu nehmen; Jesses Versicherung, später im Jahr einen Auftritt Hanks besuchen zu wollen, wird von diesem vorsichtig zurückgewiesen, unter Verweis darauf, dass seine Mutter Jesse noch zu sehr hasse; Hank betont noch einmal, dass er den besten Sommer seines Lebens gehabt habe; und schon ist das Ende der Schlange, die Sicherheitskontrolle, die nun das erste Mal sichtbar wird, erreicht. In einer Schuss-Gegenschuss-Montage blickt Jesse seinem Sohn schwer atmend hinterher, mit einem um Fassung bemühten, ernsten Gesicht, während Hank die Kontrolle passiert und, ohne sich noch einmal umzudrehen, hinter einer Ecke verschwindet – den Raum des Terminals verlässt, in ein Off, das kein On mehr werden wird. Die Schließung und (diese) anschließende Öffnung konstruieren also die Raum-Zeit eines asymmetrischen Abschiednehmens, der Asymmetrie des Abschiednehmens: das Zusammensein spaltet sich auf in das Fortgegangenen- und Zurückgelassensein.

Damit ist nicht zuletzt die zweite herausgehobene Inszenierung des Offs vorbereitet – ihrerseits eine raum-zeitliche Konstruktion des Wartens und Erwartet-werdens, die ein Off zum On werden lässt. Jesse wendet sich ab und verlässt ohne Umweg das Flughafengebäude, verfolgt von der Kamera, die, wieder aus gleichbleibendem Abstand, seinen Hinterkopf und seine Schultern im Bildzentrum hält. Sobald er herausgetreten ist, biegt Jesse nach rechts ab, die Kamera hält ihre Position relativ zu ihm und öffnet auf diese Weise sukzessive den Blick auf einen Parkstreifen. Ein erstes Auto schiebt sich von rechts ins Bild, dann ein zweites, dann, an dieses gelehnt, telefonierend, in der Bildtiefe eine blonde Frau. Die Kamera lässt Jesse und die Frau sich das Bildfeld nunmehr entlang einer diagonalen Tiefenachse teilen, folgt ihm in ihre Richtung, setzt sie also immer prominenter ins Bild, und lässt sie so schließlich als Celine erkennbar werden. Sie steigt auf der Beifahrerseite in das Auto ein, Jesse auf der Fahrerseite; die Kamera schwenkt von seinem Seitenfenster gen Rückbank und verweilt dort kurz auf zwei schlafenden blonden Mädchen.

Wie auch am Anfang von *BEFORE SUNSET* ist es eine nicht berechenbare, aber durch die zuvor konstruierte Raum-Zeit durchaus vermittelte neue Gegenwart, in der (oder: die mit) Celine auftaucht: Als Zurückgelassener wird Jesse zum Erwarteten; nachdem er nicht mehr mit Hank zusammen ist, wartet Celine. Wie auch dort findet mit Celines Auftauchen also die Vermessung eines Zwischenraums ihren Abschluss – der, zwischen seinem zu verabschiedenden Sohn und schlafenden Töchtern, gefüllt ist mit den (Kontinuitäten der) Konsequenzen der offensichtlichen Entscheidung Jesses, seine Ehe für Celine zu beenden. Und wie dort lassen sich in diesem oder durch diesen Zwischenraum Fragen an die Vergangenheit stellen und finden sich Fragen der Vergangenheit beantwortet: „Why do you think she still hates me so much?“, fragt Jesse Hank – und stellt damit letztlich auch die Frage nach den Details der Ereignisse nach den Ereignissen von *BEFORE SUNSET*; zugleich beantwortet ein Flughafen mit seinen Offs die Frage nach dem Verpassen des Flugs ... Serialisierung. Anders aber als bei seinem Vorgänger sind es nicht raum-zeitliche Einbrüche und transformative bildliche Sprünge, zwischen denen die Vermessung sich entfaltet, sondern die zwei öffnenden Bewegungen (durch Hank: das Off bleibt Off; mit Jesse: das Off wird On) im Verhältnis zum abgeschlossenen Raum des Terminals. Anders als bei seinem Vorgänger handelt es sich bei der Vermessung durch *BEFORE MIDNIGHT* auch nicht um eine, die in ein Wiedersehen, sondern um eine, die in ein Weiter nach dem Ende des Wartens mündet. Anders nämlich als zuvor konstituiert sich das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht als ein zu überbrückender Hiatus, sondern als das Gewicht einer anhaltenden gemeinsamen Geschichte, als eine ausgedehnte Gegenwart

seit dem Wiedersehen.¹⁹⁰ – Derart also sind die Gegenwart von BEFORE MIDNIGHT und die Vergangenheit von BEFORE SUNSET (und, qua Serialisierung, von BEFORE SUNRISE) zueinander positioniert: in einer neuen Entdeckung (oder einer Neuentdeckung) dessen, was als Rekapitulation dienen kann. (In der Tat findet sich auch noch, wenn auch [oder: gerade als] losgelöst von der Rekapitulation, das Q&A neu entdeckt: Während eines gemeinsamen Essens – mit ihrem Gastgeber in Griechenland, ein verheirateter Schriftsteller im hohen Alter, und zwei weiteren Paaren, das eine mittleren Alters, das andere fast noch jugendlich, sowie einer verwitweten Frau, ebenfalls im hohen Alter – kommt nicht nur die Frage nach Celines und Jesses Kennenlernen auf, um ihre Antwort sodann im Verweis auf Jesses Bücher zu finden; auch legen die Anwesenden im Laufe des Gesprächs – den unterschiedlichen Lebenserfahrungen und Beziehungssituationen gemäß – sehr verschiedene Haltungen zu Fragen der Intimität an den Tag, verteilt gleichsam auf dem Spektrum zwischen *romantic* und *cynic*.)

Wie die Rekapitulation nicht des Wiederaufgreifens schon gesehener Einstellungen bedarf, muss freilich dieses, umgekehrt, nicht zwingend zu einer Rekapitulation im serialisierenden Sinne werden. So lassen LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Max Ophüls, US 1948) und TILL GLÄDJE (Ingmar Bergman, SE 1950) an ihren jeweiligen Enden frühere Einstellungen wiederauftauchen – die aber selbst schon jenen Rekapitulationen entstammen, die die Laufzeiten dieser Filme zu großen Teilen ausmachen. Beide nämlich stellen die Liebe vom Ende her dar, je ist die Frau zu Beginn des Films bereits verstorben, je folgt die Geschichte der (Nicht-)Beziehung zu dem schlussendlich, in zirkulärer Schließung, zurückbleibenden Mann (LOVE STORY ist also, wenig überraschend, nicht die einzige derart geformte *love story*).

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN: Die Bilder der kurzen gemeinsamen Zeit, die der Pianist und Playboy Stefan Brand mit der unscheinbaren, unsterblich in ihn verliebten Lisa Berndle verbracht hat – eine Zeit (also eine Frau), die er wiederholt vergisst –, werden ihm zum Einbruch, zum Überfall aus der Vergangenheit (Cavell hat den Moment, in dem Stefan seine Augen mit seinen Händen bedeckt, als wolle er die Bilder, also das [Nicht-]Wissen, mit dem sie konfrontieren, abwehren, in seinem Implikationsreichtum beschrieben¹⁹¹). Diese Bilder werden dabei, in ihrer Wiederholung, in ihrem

190 Dazu hält, auf die Frage der Synchronizitäten der Trilogie gefluchtet, Till Kadritzke treffend fest, dass für einen „Liebhaber [...] der Geschichte von Jesse (Ethan Hawks) und Céline (Julie Delpy) [...] die ersten Minuten von BEFORE MIDNIGHT ein Schock“ sein können: „Schließlich gab es vor diesem dritten Film fast keinen einzigen Moment zwischen den beiden [...], bei dem wir als Zuschauer nicht dabei gewesen waren. Als Jesse nun seinen Sohn aus erster Ehe zum Flughafen bringt und zu seiner zweiten Familie zurückkehrt, zu Céline und zwei engelsgleichen Zwillingmädchen [...] fühlt man sich fast ein wenig betrogen angesichts der vielen Jahre, die wir verpasst haben.“ (Till Kadritzke: BEFORE MIDNIGHT – Kritik. *critic.de* [Februar 2013]. Online unter: <https://www.critic.de/film/before-midnight-5135/> [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

191 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 81–82, 107–113.

Verhältnis also zur Rekapitulation, zu Bildern eines Vergessens, das nie sich mit dem Erinnern aufgehalten hat (während Lisa, deren rekapitulierenden Brief an ihn Stefan liest, nichts anderes zu tun scheint, als zu erinnern); ein Vergessen, das – als nun (nämlich im melodramatischen *too late*) nicht mehr zu vergessendes – Stefan selbst den Tod wählen lässt.

TILL GLÄDJE: Mit den Bildern der wechselhaften gemeinsamen Zeit Stig Erikssons und Marta Olssons – zwischen Übergriffigkeit, Zurückweisung und Untreue, aber auch Versöhnung, Zärtlichkeit und Vertrauen –, besteht die verlorene, oder verloren geglaubte, Intimität vor Stigs Augen flüchtig (nämlich erinnert) fort, oder auf ein Neues. Mit diesen Bildern erst, die, während einer Orchesterprobe des vierten Satzes von Ludwig van Beethovens *Neunter Sinfonie*, auf der, oder durch die, Partitur vor Stig erscheinen – er ist Mitglied des Orchesters (wie es Marta eine Zeit lang war) von Helsingborg –, kommt Stigs erinnernder Bezug zu der rekapitulierten Beziehung, zur Vergangenheit zustande; in einem Raum also, den die Musik (hier durchaus spezifisch: Beethovens) eröffnet, ein Raum, der die Musik gewissermaßen selbst ist.¹⁹²

Der Serialisierungsstrang der Ortsrekapitulation und -präparation wiederum wird durch *BEFORE MIDNIGHT* von der Ortslogik gelöst, und dabei vom Erinnern und Vergessen des Erlebten wie vom Erleben des Erinnerns und Vergessens: nicht um herauszutreten aus, sondern um seinen Zweck zu erfüllen in der Entfaltung der Zeitform der Trilogie. – Zu langsamer Klaviermusik zeigen starre Einstellungen eine volle Tasse Tee samt Beutel auf einem Tisch, eine geschlossene Tür am Ende eines kurzen Flurs, zwei Gläser Wein nebst entkorkter Flasche und unberührter Obstschale auf einem Couchtisch, ein leicht aufgewühltes Bett im Licht einer Nachtlampe. Was in den Vorgängern besuchte oder zu besuchende Orte waren, sind hier Spuren – oder Reste, Überreste, nicht zu Ende Gebrachtes, das für immer auf die Fortsetzung warten muss, die sich doch so sichtbar abzeichnet. Noch Jesse gehört dazu, der allein, ebenfalls in starren Einstellungen, auf einem Stuhl in einem Hotelzimmer sitzt und dessen Blick von dem einen Rest zum anderen wandert, ihre Einstellungen verknüpft. Es sind dies die Spuren eines eskalierten Streits mit Celine. Mehr noch, die Spuren sind Markierungen der Etappen des Streits, des Aufflammens, der Zuspitzungen, der zwischenzeitlichen Befriedungen, des Wiederholens all dessen; Dynamiken, die nicht (so wenig wie, mit ihnen, die Spuren) zu lösen sind von Jesses und Celines ungerichtetem Hin-und-Her-Bewegen während des Streits, vom wechselnden Besetzen der Couch und des Betts, von Celines Stürmen aus der Tür und Wiederkommen, von Jesses Hinlegen und Hinsetzen. All das nimmt – als letzte Szene vor der letzten – fast fünfundzwanzig Minuten der Laufzeit des Films ein. Mehr noch aber gewinnt der Streit, in der Inszenierung der Ziellosigkeit, mit dem Unfertigen der Reste, den Charakter der Endlosigkeit, also Anfangslosigkeit; sodass er einfach abbricht, wenn Celine das Zimmer endgültig verlässt: „I don't think I love you anymore.“

192 Vgl. dazu weiter Ufer: Beethovens filmische Intimität, *passim*.

Provoziert wird der Streit durch einen Anruf Hanks auf Celines Mobiltelefon, der die Anbahnung von Sex unterbricht – und das Gespräch auf das Thema ‚Hank‘ und Jesses Überlegungen bringt, aus Paris zurück in die USA, in die Nähe seines Sohns zu ziehen. Im Laufe des Films hat er dies gegenüber Celine bereits wiederholt angedeutet, in wechselnden strategisch-manipulativen Gestalten, die nie ohne die Leugnung ausgekommen sind, dass es sich dabei um einen ernsthaften Vorschlag handeln könnte. Ohne Schwierigkeiten oder Ordnung aber lässt der Streit Celine und Jesse (ganz im Sinne der, als Teil der Ziellosgigkeit) auf die unterschiedlichsten Aspekte und verschiedensten Zeiten des gemeinsamen Lebens kommen; alle gegenseitigen Vorwürfe erscheinen in ihm als längst bekannt und fordern deswegen nunmehr Vorwürfe gegen sich als Vorwürfe heraus; noch nicht einmal das Thema der Untreue taucht im Modus der Aufdeckung von Unbekanntem auf, sondern allein durch die Forderung des Eingeständnisses des ohnehin Bekannten. Wie schon sein plötzlicher, fast zufälliger Ausbruch, der ihn zu etwas erklärt, das jederzeit eine Möglichkeit gewesen sein muss – das Bild der ständigen Erreichbarkeit qua Mobilfunk, das an seinem Anfang steht –, drückt der Streit auch in seiner Eskalation noch eine entgrenzte Gegenwart, eine unbegrenzte Gegenwärtigkeit des Umstrittenen, der Beziehung, aus. (Was soziale Netzwerke und Internet-Videotelefonie als Mittel der Kontakthaltung und virtuelle Welten als Mittel der Bedürfnisbefriedigung betrifft, so tauchen sie bezeichnenderweise im Rahmen des Q&A-Essens auf, verteilt auf das jugendliche Paar und dasjenige mittleren Alters – die Bedeutungen, die die Technologien gewinnen, sind von den verschiedenen [Haltungen zu] Intimbeziehungen nicht zu trennen.) Die Bilder der Spuren sind dann, im Sinne des Streits, also der Gegenwart der Beziehung, weniger Rekapitulationen, die nach dem Erinnern oder Vergessen fragen, und vielmehr Dokumente einer Remanenz, die jeden Anschluss einer Zukunft wie auch jeden Rückgriff auf eine Vergangenheit auszuschließen scheint.

Es mag im Laufe des Streits zu einer Reihe von Beschwerden über das gemeinsame – oder das eigene im gemeinsamen – Leben kommen: über den Status und die Rollenverteilung in der Beziehung, die Zumutungen, die durch und für das Gegenüber in Kauf genommen werden, die Chancen, auf die verzichtet wird oder werden soll, das Sexleben. Auch mögen die Beschwerden auf den unterschiedlichsten Ebenen angesiedelt sein: von den Besonderheiten der Aufgabenteilung im Alltag zwischen Kindern und anderen Pflichten bis hin zur Stellung von Frauen und Männern, von Müttern und Vätern im Allgemeinen. Doch ist es in der Inszenierung der Szene, gerade auch in ihrem Schließen auf den Überresten, das gemeinsame Leben überhaupt, das als das Problem erscheint, eben als Gegenwart, in der nichts Gefahr läuft, vergessen zu werden, in der alles – also nichts – erinnert wird: die (Vertrautheit, also Ernüchterung, also Klischees der) Ehe, eine Zweisamkeit ohne Vergangenheit. Nicht einmal das Verlorengegangene ist vergangen: Kurz vor Ausbruch des Streits

bemerkt Celine, dass alles Rot aus Jesses Bart verschwunden sei („It used to be one of the things that made me fall for you“), doch finde es sich wieder in den Wimpern der Töchter. (Noch Jesses Bücher als Quasi-Materialisierungen der Verhältnisse von Vergangenheit und Gegenwart sind davon betroffen: Zwar wird ohnehin nie in ihnen gelesen oder aus ihnen vorgelesen – immer nur sind sie Gegenstände des Ansprechens, Vorzeigens und Signierens –, doch liefern sie hier, anders als *BEFORE SUNSETS This Time*, nicht einmal mehr den Anlass des Erinnerns, sondern laufen als wiederholt aufgerufener Referenzhorizont immer schon mit; insbesondere für Celine sind sie darin allen voran: eine Belästigung.) Die Serialisierung stellt zuletzt also die Erinnerung selbst infrage; was aber nicht heißt, dass die Zeitform eine andere würde, sondern nur, dass die Aufgabenstellung sich wandelt. Nun gilt es, das Vergessen zu erinnern; als wie prekär, als wie fragil sich das auch erweisen mag.

Gedanken- als Zeitexperimente

Dem, oder dem, was das bedeuten kann, widmet sich folgerichtig die letzte Szene des Films und der Trilogie: indem sie auf zwei Szenen aus dem ersten Drittel von *BEFORE SUNRISE* zurückgreift – worin diese gleichsam, serialisiert, zu Vorgriffen auf das Ende von *BEFORE MIDNIGHT* werden.

Jesse findet Celine allein an einem Tisch auf der Terrasse eines Cafés an einer Bucht wieder; ringsum weitere Tische, voll mit den Getränken der Menschen, die an ihnen in Gespräche vertieft sind; die Sonne ist lange untergegangen, das Wasser reflektiert die Beleuchtungen umliegender Häuser und Straßen. Vor Mitternacht, das Ende der begrenzten Zeit ist fast erreicht. Ebenso wird das spezifische Gewicht dieser Szene mit Jesses Annäherung an Celine in Szene gesetzt; durch die Verengung des Raums auf Celine und Jesse, durch den bildlichen Ausschluss, sprich die primäre bildliche Setzung, des öffentlichen Charakters des Raums durch die Kamera, die Jesse auf seinem Weg quer über die Terrasse folgt. Auf dem Spiel steht also die rechtzeitige Fortführung des Gesprächs als eigene Erschließung eines geteilten Raums: nicht einfach nur wieder miteinander zu sprechen, sondern weiterhin zusammen zu sein, ein gemeinsames Gespräch zu führen.

Während Celine enerviert betont, dass sie nicht reden möchte („I’m by myself and happy to be“), setzt Jesse sich ihr gegenüber an den Tisch, spricht sie als charmanter Aufreißer an („I’d love to buy you a drink“), erklärt aber auch, dass er kein Fremder sei („We’ve met-we’ve met before“). Er sei jener Mann, den sie im Sommer 1994 in einem Zug kennengelernt und in den sie sich damals verliebt habe. Mehr noch habe er die Nacht hier und jetzt schon einmal durchlebt, er sei nämlich, wie er lapidar bemerkt, ein Zeitreisender. Auf Celines augenrollendes „Okay“ hin führt er mit zunehmender Ernsthaftigkeit aus: „No, I have a time machine up in my room

and I-I've come to save you, just like I said I would.“ – „Save me from what?“ – „Save you from being blinded by all the little bullshit of life.“ Nach kurzem Geplänkel („Guess I didn't recognize you ... you look like shit“ – „Well, what can I say? I mean, it's tough out there in time and space“) bricht Celine wieder aus dem Rollenspiel aus: „Jesse, this is not a game. You get all cute, you get in my panties. And next thing I know, I'm buying peanut butter in Chicago.“ Jesse aber beharrt, mit einer Anspielung auf die alte Frau, deren Erinnerung Celine sich als ihr eigenes Leben vorstellt, er sei bloß ein Bote: „I've just traveled all the way from the future. I was just with your eighty-two-year-old self, who gave me a letter to read to you“ – woraufhin er eine Serviette aus einer Brusttasche seines Hemds zieht, die er zuvor beiläufig vom Tisch genommen, zusammengefasst und dort hineingesteckt hat.

In der Gegenüberstellung, nämlich im Wechsel der nahen und halbnahen Einstellungen von Celine und Jesse – sie ausgesprochen steif, die Arme unbewegt auf dem Schoß platziert, mit hartem Gesichtsausdruck, er mit ausholenden Gesten, sich vor- und zurücklehnend, fast grimassierend – entfaltet sich dies als Dynamik zwischen Versuch und Widerstand, das Gespräch fortzuführen, den Raum zu teilen. Was das Widerstehen erst möglich und das Versuchen also nötig macht, ist dabei nichts anderes als der Zustand der Beziehung, die Beziehung als Zustand: die Gegenwärtigkeit aller Konflikte, die dem Rollenspiel den Raum – und, mehr noch, eine eigene Zeit jenseits der Gegenwärtigkeit – nimmt, es bestenfalls zum schon allzu bekannten Werkzeug ihrer Manipulation degradiert (die sich in ihr, gegenwärtig, abspielt: die Serviette). Zu verlassen wäre diese – oder zu vergessen etwas an dieser – Gegenwärtigkeit selbst. Es bräuchte tatsächlich eine Zeitreise.

Welcher Art aber ist die versprochene Rettung qua Zeitreise, worin besteht das gegebene Versprechen? – Eine Diagonale ohne Anfang und Ende aus der Tiefe des Bildes bis zu seinem rechten Rand: Ein Zug ist dabei, langsam an einem Bahnsteig einzufahren, kommt zu einem Halt, seine Türen öffnen sich – Wien ist erreicht, es ist Zeit für Jesse, auszusteigen, um hier am nächsten Morgen seinen Flug zu nehmen. Ein Schnitt zu einer gespiegelten Achse: Im Gang zwischen den Sitzreihen des Zugs bewegt sich Jesse, sein Gepäck in den Händen, hastig gen linken Bildrand – nicht, um auszusteigen, sondern um Celine am gleichen Tisch im Speisewagen wiederzufinden, an dem sie zuvor noch gemeinsam saßen. In der grafisch-dynamischen Umkehrung des Ankommens, im Zurückkeilen beginnt bereits die Rettung, die Jesse Celine daraufhin vorschlägt:

Ah-jump ahead ten, twenty years, okay? And you're married. Eh-only your marriage doesn't have that same energy that it used to have, you know? You start to blame your husband. You start to think about all those guys you've met in your life and what might've happened if you'd picked up with one of them. Right? Well, I'm one of those guys. That's me. You know, so think of this as time travel from then to now eh-to find out what you're missing out on. See, what this

really could be is a gigantic favor to both you and your future husband to find out that you're not missing out on anything. I'm just as big a loser as he is, totally unmotivated, totally boring. And-eh you made the right choice, and you're really happy.

Jesses Gedankenexperiment ist nun nicht einfach eine vorweggenommene Deutung der gemeinsamen Zeit, die BEFORE SUNRISE anschließend zeigt: als merkwürdige Zeitreise, die von einem Punkt in einer noch nicht erreichten Zukunft aus gemacht wird – die die Frage nach dem „Was wäre wenn?“, die sich noch nicht gestellt hat, vorauseilend beantworten soll; als gewissermaßen virtueller Konjunktiv, der die zukünftige Vergangenheit aus einer imaginären Zukunft heraus umschreibt – der nämlich im Treffen einer Entscheidung in der Gegenwart zum Zwecke der Erinnerungsbildung besteht. All das trifft zwar zu. (Und setzt sich, als Logik der Veränderung des Erinnernten – im Sprechen darüber, im Treffen von Entscheidungen – auch mit BEFORE SUNSET fort. Während sie durch einen Park spazieren, merkt Celine Jesse gegenüber mit Blick auf das verpasste Wiedersehen vor achteinhalb Jahren an: „Now that we've met again we can change our memory of that December 16. It no longer has that sad ending of us never seeing each other again, right?“ – „I mean, you're right. I mean, I guess a memory's never finished as long as you're alive.“) Doch ist das Gedankenexperiment nicht zu lösen vom (Wieder-)Auftritt Jesses, auf den und aus dem es folgt. Ebenso wenig, wie es von seinem nachdrücklichen Sprechen und Gestikulieren zu lösen ist, vom Wechsel zwischen sich jagenden Wörtern und kurzen Pausen, von betonten Konzepten (*time travel*) und verschluckten Diskurspartikeln (*you know*), von seiner zum Abwarten aufrufenden Hand, die er Celine entgegengestreckt, von seinem identifizierenden Zeigen auf sich selbst, von seiner Markierung einzelner Unterscheidungen (*then/now, I'm/he is*) auf dem Tisch vor sich. Oder auch vom Parcours der Reaktionen Celines, deren Gesicht sich von dem einer peinlich berührten Geschmeichelten zu dem einer mit ihren Stirnfalten ironisch Zweifelnden wandelt, deren anschließendes Lächeln zu einem Kichern wird, deren anschließendes Verstummen mit einem Abwenden ihres Kopfs einhergeht, bevor sie ihr finales „Let me get my bag“ folgen lässt.

Zur Rettung eilen und persuasiv fabulieren, spielerisch zögern und dem Verkaufsgespräch nachgeben, überschlagen und innehalten, aussprechen und einatmen, extensiv die Arme und intensiv das Gesicht bewegen: ein Rhythmus, der seinen letzten Eintrag erhält, wenn Celine, nach kurzem Stehenbleiben und Umschauen in der Zugtür, mit einem kleinen Hüpf Jesse auf den Bahnsteig folgt; ein Rhythmus, mit dem – eingebettet in den – das Gedankenexperiment erst zu dem rettenden Zeitexperiment wird, das es verspricht. Wenn also Jesses Worte BEFORE SUNRISE treffend deuten, dann nicht dank ihrer deskriptiven Kraft als Wörter an und für sich, sondern wegen ihrer Stellung in dieser Inszenierung, das heißt als Teil dieser Ingangsetzung der Erinnerungsbildung – die das Führen des gemeinsa-

men Gesprächs, das Erschließen der geteilten Räume einleitet. (Die ‚darstellerische Funktion des Sprechens der Figuren‘ ist variabel, sie ist abhängig von der ‚Inszenierungsweise‘ – sie kann in der Interaktion mit unterschiedlichen Raum-Zeiten und bildlichen Transformationen ebenso liegen wie in der Justierung von Kräfteverhältnissen oder der Initiierung einer Bewegung ...)

Ganz so, wie es sich für eine Zeitreise gehört, sammeln sich zwischen BEFORE SUNRISE und BEFORE MIDNIGHT also Diskrepanzen und Paradoxien: Die versprochene Rettung soll zwar die gleiche sein (*just like I said I would*), das Versprechen ließ sich mit der Zeitreise aus BEFORE SUNRISE aber offensichtlich noch nicht erfüllen, da doch eine zweite Zeitreise notwendig wird – oder ist es noch die eine Reise über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg, nur ihre zweite Etappe, eine Fortsetzung also durch den Zeitreisenden, für den nur, jenseits der differenten Raumzeiten, ihre Identität sich feststellen lässt? Jesse muss zudem, in einer Übererfüllung des Szenarios, zum Retter der (Quasi-)Ehe Celines mit ihm selbst werden, stellt sich also tatsächlich als *ebenso großer* Versager wie Celines Mann heraus, während sie in der Tat *nichts* verpasst hat – was sich aber gerade nicht, wie versprochen, in der umgeschriebenen zukünftigen Vergangenheit, sondern nur in der einstigen, nun nicht mehr imaginierten, sondern Gegenwart gewordenen Zukunft feststellen lässt. All das gehört, mehr noch, zur Komplexität des Experiments mit Zeit, das die BEFORE-Trilogie selbst ist, vermittelt Aufzeichnung aller neun Jahre, synchronen Alterns, Rollenlogik zwischen -wahl und -spiel ... – und dabei mit ihrer eigenen Zeitform der Liebe: Es stellt darin sich der Konflikt zwischen dem Erleben in Form eines potenziell Erinnernten und dem alltäglichen Erinnern als Verlust des Vergessenkönnens dar. Es macht dies auch die Tiefe dieses Konflikts aus, aus der das Prekäre des Erinnerns des Vergessens, das Fragile dieser Lösung folgt – an der also auch hängt, was das, um Lösung zu sein, zu bedeuten hat.

Was es, angesichts der Diskrepanzen und Paradoxien, nicht bedeuten kann, ist eine einfache Wiedereinführung des Vergessens, so als wäre es nie verlorengegangen – als wäre sein Erinnern keine Aufgabe. Daher Jesses wiederholtes Scheitern, das Gespräch unter altbekannten Vorzeichen fortzuführen: an Celines Verweigerung gegenüber und Ausbruch aus dem Rollenspiel; an ihrer Beschwerde angesichts der zu blumigen Sprache des von Jesse extemporierten Briefs, aber auch ihrer ironischen Respektsbekundung angesichts eines gelungenen Verweises auf den zukünftigen Feminismus der Töchter; und schließlich an ihrer Aufforderung, in Gestalt einer Reihe von Fragen, die Realität (des Abbruchs des Gesprächs und Rollenspiels, des stattdessen Gesagten und Gehörten) anzuerkennen: „Okay, Jesse, can you stop this stupid game? We're not in one of your stories, okay? Did you hear what I said to you back in the room? Did you hear me?“ Darauf folgt eine Tirade Jesses, mit der er das Spiel tatsächlich sein lässt und die, akzentuiert durch ein Zusammenknüllen und Wegwerfen der Serviette, mit seiner Ankündigung endet, dass er aufgebe.

Doch heißt das nicht, dass Celines Insistieren auf Realität die Lösung wäre: Jesse deutet an, dass keineswegs selbstverständlich ist, wie Celine ihr „I don't think I love you anymore“ gemeint hat, was sie also gemeint hat, ob sie überhaupt schon gemeint hat (*I don't think ...*); er betont seine Bemühungen, also doch wieder das Spiel, mit dem er auf etwas durchaus Reales, auf ein Lachen nämlich Celines gezielt habe; und er wirft Celine vor, dass sie sich der Realität verweigere, nämlich in einem „fairy tale“ leben wolle, anstatt zu akzeptieren, was er als „true love“ anbietet, die sich in dem abspielt, was er „real life“ nennt (dem weder Gespräch noch Rollenspiel entgegenstehen, sondern zu dem sie gehören): „And if you can't see it, then you're blind, all right, and I give up.“ Was die Realität ist, was sie sein sollte – was zu hören oder zu sehen ist –, ist Teil des Konflikts; Celines Realität hinzunehmen, wäre gleichfalls keine Lösung (sondern? – eine Kapitulation vielleicht, wie jene, deren Möglichkeit Jesse andeutet) und sicher kein Erinnern des Vergessens.

**„Well, it must have been one hell of a night we're about to have“
(das Neue und das Ewige)**

So erfolgt der zweite Rückgriff und wird der zweite Vorgriff erzeugt. Im Laufe des Briefvortrags hat Jesse sich neben Celine gesetzt, nachdem er, vermittelt durch die ‚vorgelesenen‘ Worte ihres zweiundachtzigjährigen Ichs, eigene Schwächen eingestanden hat: „God knows he has many problems and has struggled his whole life connecting and being present even with those he loves the most“; und bevor er, einige Passagen des Briefs ‚überspringend‘, zu einem Postskriptum übergeht (auf das hin Celine ihre Fragen reiht): „By the way, the best sex of my life happened one night in the southern Peloponnes. Don't miss it. My whole sexual being went to a new ground-breaking level.“

Celine und Jesse sitzen nun also nebeneinander. Oder vielmehr: Eine starre Einstellung zeigt sie, wie sie, vor dem Wasser der Bucht und verschwommenen Lichtern in der Bildtiefe, hinter dem angeschnittenen Rund des ihnen bis auf Bauchhöhe reichenden Tisches, ein V bilden, Celine rechts, leicht gen rechtem Bildrand gelehnt, Jesse links, leicht gen linkem; ihr rechter und sein linker Ellenbogen markieren den Scheitel – vielleicht überlagern, vielleicht berühren sie sich –, ihre Köpfe die äußersten Punkte des Winkels – zwischen denen sich eine besonders dichte Lichterreihe spannt, als könnte es sogar hier noch eine Verbindung geben. Es ist dies die halbnah Variante, also eine Variation der Nahaufnahme des U, das die beiden, fast zwanzig Jahre jünger, in der Hörkabine eines Wiener Plattenladens bilden, aufrecht stehend gegen eine Wand gepresst, an der ein Poster hängt, Celine links, Jesse rechts; hier sind ihre Schultern der Scheitel – sich vielleicht berührend, vielleicht überlagernd – und, wiederum, ihre Köpfe die äußersten Punkte des Bogens – scharf

getrennt durch eine vertikale Kante des Posters, das nur hinter Celine, nicht hinter Jesse hängt, als müsste es hier zunächst noch eine Trennung geben.

Celine ringt, seit Jesses Tirade, mit den Tränen, wobei sie ins Leere, vage in Richtung Tisch starrt; Jesse zieht scharf Luft ein und wendet Celine seinen Kopf zu, nur um ihn kurze Zeit später, noch immer atmend, als wolle er zu sprechen ansetzen, um volle einhundertachtzig Grad in die andere Richtung zu drehen; nun wendet Celine ihren Kopf noch weiter ab, als wolle sie über ihre linke Schulter auf den Boden schauen, ihr Profil im Schatten der Haare, die ihr ins Gesicht fallen; Jesse schüttelt, in die andere Richtung schauend, seinen Kopf; Celine langt mit dem linken Arm aus dem Bild in Richtung Boden; Jesse folgt ihrer Bewegung mit seinem Blick kurz, dreht sich aber sofort wieder weg; Celine verschränkt ihre Arme darauf vor ihrem Körper, ohne etwas gegriffen zu haben, und wirft, nach eigenem Stöhnen, Jesse einen kurzen Blick zu; wie dieser ihr den Kopf ruckartig zudreht, dreht sie ihren schon wieder weg; nun zieht sie Luft ein – und bricht das Schweigen und blickt Jesse an, der umgehend ihren Blick erwidert und ihr antwortet, bevor die Kamera schließlich beginnt, sich in einer langsamen Rückwärtsbewegung von den beiden zu entfernen, sie mehr und mehr im Kreis der Cafébesucher*innen, gemeinsam als Teil der umgebenden Geselligkeit zu zeigen.

Auch dies eine Variante, eine Variation der Einstellung in der Hörkabine: Während knisternd und etwas hohl die ersten, fragilen Gitarrenakkorde des Songs „Come Here“ von Kath Bloom¹⁹³ von einer Schallplatte erklingen, blickt Jesse von rechts starr in die linke untere Bildecke; Celines Blick ist aus der anderen in die entgegengesetzte Richtung gesenkt, bevor sie Jesse ihren Kopf zudreht; seine Augen finden die ihren, woraufhin Celine ihren Kopf sofort wieder abwendet, nicht aber, ohne dass sich auf ihrem wie auch auf Jesses Gesicht ein Lächeln abzeichnet; Celine wendet ihren Kopf weiter ab, blickt über ihre rechte Schulter; Jesse blickt wieder nach unten; nun dreht Celine ihren Kopf erneut in Richtung Jesse, hält aber inne, bevor sie ihn in den Blick fassen kann; rasch dreht dieser seinen Kopf über seine linke Schulter, weiter von Celine weg; Celine verdreht ihre Augen in Richtung Jesse und fixiert ihn mit ihrem Blick; wie Jesse seinen Kopf in ihre Richtung dreht, wendet sie ihre Augen schnell wieder ab; Blooms sanfter Gesang setzt mit der verheißungsvollen ersten Strophe ein¹⁹⁴ und das wechselseitige Zu- und Abwenden

¹⁹³ In dieser Version erst auf *Finally* (Kath Bloom, AU 2006) veröffentlicht.

¹⁹⁴ There's a wind that blows in from the north
 And it says that loving takes this course
 Come here, come here

(Die folgenden Strophen setzen dieses Verheißungsvolle, in Blooms nunmehr sanft verschmitztem, zwischen Verzögern und Vorseilen pendelndem Gesang, als so Sehndes wie Aufforderndes fort:

der Blicke setzt sich unter beidseitigem Lächeln fort und fort – bis die Musik nach der dritten Strophe zu einer instrumentalen Passage anschwillt, auch ihrem Klang nach voller wird, das Knistern verliert und, nach einem Schnitt, Celine und Jesse beim gemeinsamen Schlendern über den Maria-Theresien-Platz begleitet, wo sie sich wiederfinden vor dem durchdringenden Grün der penibel gepflegten Bepflanzung und der prunkvollen Architektur des Kunsthistorischen Museums.

Das Auseinanderstrebende des V, das die Verbindung (noch) nicht ganz auflösen vermag, greift also auf das Aufeinanderzustrebende des U, das die Trennung (noch) nicht ganz zu überwinden vermag, zurück. Ebenso greift die Attraktion, die sich zwischen den schüchternen Blickbewegungen als Gerade-So des Verpassens und Entgehens entspinnt, auf die Aggression, die sich zwischen den nachdrücklichen Blickbewegungen als Von-Vornherein des Einforderns und Verwehrens aufspannt, vor. Und wie derart die grafischen Spannungen der gemeinsamen Formen und die intensiv-strebenden Impulse der abgestimmten Dynamiken jeder der beiden Szenen im Lichte der jeweils anderen zu betrachten sind, so sind es auch ihre Auflösungen: auch der Übersprung zur Bewegung durch den touristischen Stadtraum und die Fortführung des Gesprächs im öffentlichen Raum des Cafés sind Varianten oder Variationen voneinander.

Wiederum nicht im Sinne explizierender Zuordnung, sondern wegen der explikativen Kraft – da es die Art dieser Auflösungen greifen lässt – ist hier an eines der von Deleuze klassifizierten Bilder zu denken: das Affekt-Bild, die Bewegungs- und Zeitkonfiguration des Affekt-Bildes, charakterisiert als „ein Bewegungsimpuls auf einem Empfindungsnerv; mit anderen Worten, eine Serie von Bewegungsbruchteilen auf einer fixierten Nervenplatte“¹⁹⁵. Diese Art Bild entfaltet sich also zwischen zwei voneinander nicht zu lösenden Polen, in den Verhältnissen dieser, in ihrem gegenseitigen Überwiegen und Überlagern.¹⁹⁶ Der eine, derjenige des ‚Bewegungsimpulses‘, äußert sich in „virtuellen Minimalbewegungen“ und bildet so „eine Intensitätsreihe, die eine Steigerung hin zu ... kennzeichnet oder einem kritischen Punkt zustrebt, einen Höhepunkt vorbereitet“; während der andere, die ‚Nervenplatte‘, eine „unbewegliche Empfangsfläche“, einen „rezeptiven Einschreibungs-träger“, eine „unerschütterliche Spannungsbalance“ als „reflektierende und reflek-

No, I'm not impossible to touch
I have never wanted you so much
Come here, come here

Have I never laid down by your side
Baby, let's forget about this pride
Come here, come here)

¹⁹⁵ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.

¹⁹⁶ Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124–125.

*tierte Einheit*¹⁹⁷ stellt. Die intensiv-strebenden Impulse der Blickbewegungen, die grafischen Spannungen des V und U: das Bewegliche, das das Unbewegliche erst in Spannung versetzt; das Unbewegliche, in dem das Bewegliche sich zum strebenden Impuls bricht.

Offensichtlich verlangen diese Beschreibungen – des Affekt-Bildes, der Affekt-Bilder der Hörkabinen- und Café-Szene – nach einem besonderen Verständnis von Bewegung: „[G]erade hier, im Affekt, hört die Bewegung auf, bloße Verlagerung zu sein und wird Ausdrucksbewegung, das heißt Eigenschaft, einfache Strebung, die ein unbewegliches Element erregt.“¹⁹⁸ Zu solcher Bewegung gehört nicht die Zeit der Aktualität, der gerichteten Transformation von Situationen, wie sie das sensomotorische Schema als Ordnungsprinzip des Aktions-Bildes mit sich bringt, sondern, in den Verhältnissen der Pole des Affekt-Bildes, eine Zeit der „Potentialitäten und Qualitäten“ und damit „das Neue [...] und dennoch Ewige“¹⁹⁹. Der Bewegungsimpuls strebt auf den „qualitativen Sprung“ (‚kritischen Punkt‘, ‚Höhepunkt‘) zu, mit dem „von einer Qualität in eine andere überzugehen und zu einer neuen Qualität zu gelangen“²⁰⁰ wäre: das Potenzial zur absoluten Veränderung, Potenzial zum tatsächlich Neuen – ein *Noch* oder *Noch-nicht*, eine streng zukünftige Zeit, eine Zukunft, die nicht nur zukünftige Gegenwart, Verlängerung gegenwärtiger Gegenwart, sondern als Ausstehendes von dieser radikal verschieden ist. Die Nervenplatte zielt auf „eine reine, mehreren sehr verschiedenen Dingen gemeinsame Qualität“²⁰¹: die unpersönliche, vorindividuelle Qualität, die keiner Bindung an (die Entwicklung der) Subjekte und Objekte unterworfen, sondern ein Ewiges ist – ein *Immer* oder *Immer-Schon*, das Dauerhafte, dem die Sukzession der Gegenwarten, jede vergangene, gegenwärtige und zukünftige Gegenwärtigkeit, äußerlich bleibt. (Insofern widerlegt bereits das Affekt-, nicht erst das Zeit-Bild [das vielmehr bereits in jenem angelegt scheint], die „falsche Evidenz“, dass „das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet“²⁰². Die subtilen, engen Beziehungen zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild ...)

Ebenso offensichtlich ist der Affekt des Affekt-Bildes nicht das Gefühl einer bestimmten, gar psychologisch gelesenen Figur, das Affekt-Bild nicht das Bild, in dem sich eine emotionale Innerlichkeit bekundet. (Deleuze spricht denn auch von „dingliche[n] Affekte[n]“²⁰³; und davon, dass besonders der ‚beliebige Raum‘ –

197 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.

198 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.

199 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136–137.

200 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 126.

201 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 127.

202 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

203 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136

„ein Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird“ – eine „Gleichsetzung des Raums mit dem Affekt als Ausdruck reiner Potentialität“²⁰⁴ meint – das Weiß des Schneefelds, die Eigenbewegung des Paares ohne raum-zeitliche Koordinaten: LOVE STORY.) Das Affekt-Bild ist das Bild eines Intervalls, einer Indeterminiertheit,²⁰⁵ ein Bild, dessen Spannungen und Impulse „reine Möglichkeiten, reine Virtualitäten“²⁰⁶ darstellen. Das Intervall mag sich in den meisten Fällen schließen – seine Ausdrucks- mögen sich in aktionale Bewegungen, die Potenzialitäten und Qualitäten in Aktualitäten, das Neue und das Ewige in gegenwärtige Zustände und Handlungen, Gefühle und Gefühlsbekundungen auflösen. Das Affekt-Bild mag also, zum Beispiel, zum Aktions-Bild werden – „eine raumzeitliche Festlegung, Raum-Zeit-Koordinaten, Objekte und Personen, reale Verbindungen zwischen all diesen Gegebenheit“²⁰⁷. Doch bleibt das Affekt-Bild irreduzibel darauf. Vielmehr beruht so noch das Aktions-Bild auf ihm, trägt sich das Affekt-Bild in dieses ein; sodass das Aktions-Bild, auch wo jenes sich auflöst, gerade in seiner Unähnlichkeit zum Affekt-Bild von ihm auch bestimmt ist; und sich das Aktions-Bild in seiner Gegenwart – seine Gegenwart – durch das Affekt-Bild kompliziert findet: „[D]as Affektbild [...] ist zugleich Bildtypus und Bestandteil aller Bilder.“²⁰⁸

Dieser Art sind die Auflösungen des Übersprungs zur Bewegung durch Wien und der Fortführung des Gesprächs auf der Terrasse. Sie lösen die Verhältnisse des Neuen und des Ewigen, die die Attraktion und die Aggression (ihre Inszenierungen als Affekte) kennzeichnen – das Gerade-So des Verpassens und Entgehens (ein Neues, das sich in ein Ewiges hüllt), das Von-Vornherein des Einforderns und Verwehrens (ein Ewiges, das ein Neues auf Abstand hält) –, in die Gegenwart (der Erschließungen) des touristischen und des öffentlichen Raums auf, lassen diese auf jenen beruhen. Wenn das aber im ersten Fall, früh in der Erinnerungsbildung von BEFORE SUNRISE, die ohnehin komplizierte Gegenwart dieser (des virtuellen Konjunktivs, des Erlebens in Form eines potenziell Erinnerung) weiter kompliziert, indem es das Neue des Verliebten, das, was das Verlieben affektiv bestimmt, in sie einträgt: heißt das dann nicht, dass die Variante, die Variation des zweiten Falls, am Ende von BEFORE MIDNIGHT, die Komplizierung der ausgedehnten Gegenwart des alltäglichen Erinnerns (des Verlusts des Vergessenkönnens) ist, indem sich eine andere affektive Bestimmung in sie einträgt, eine affektive Neubestimmung des Ewigen (einer Art) der Ehe? Wenn im ersten Fall allein so für die Erinnerungsbil-

²⁰⁴ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 153.

²⁰⁵ Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

²⁰⁶ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 148.

²⁰⁷ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136.

²⁰⁸ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123. Vgl. auch S. 136–137.

dung, im Sinne ihres Gedanken- als Zeitexperiments, überhaupt etwas auf dem Spiel steht, etwas, das erinnert werden kann: heißt das nicht, dass gerade so im zweiten Fall etwas am oder im alltäglichen Erinnern, im Sinne seines Experiments, aufs Spiel gesetzt ist, etwas, das nun vergessen werden kann? Wenn die Bewegung durch Wien neue Vorzeichen erhält, unter denen sich später an sie erinnert wird: heißt das nicht, dass auch die Fortführung des Gespräches unter veränderten Vorzeichen stattfindet?

Worauf also endet BEFORE MIDNIGHT, die Trilogie? Die Ehe hat, wo das Verlieben die Attraktion hat, die Aggression. Die Ehe ist, anders als das Verlieben, das das zukünftig Erinnerbare ist, bestenfalls Vergessen im gegenwärtigen Nichtvergessen. Die Ehe kann, während das Verlieben zur begründenden Vergangenheit einer Chance auf Zukunft werden kann, ihre Zukunft nur selbst, aus ihrer Gegenwart heraus begründen. (Die Ehe gehört, wie das Verlieben zum touristischen, zum öffentlichen Raum.) BEFORE MIDNIGHT endet mit einer fragilen Erneuerung, die den *little bullshit of life* vergisst (fürs Erste? – er wird erinnerbar), um das *stupid game* zu erinnern (über die Nacht hinaus? – es lässt sich vergessen), die also eine eigene prekäre Verbindung zweier Realitäten vornimmt (Ehe) – eine Erneuerung, die, aus dieser Komplizierung der Gegenwart heraus, mit einer letzten Faltung der Zeit, einem Ineinander von Vergangenheit und Zukunft endet:

Celine [das Schweigen brechend]: So, what about this time machine?

Jesse: What do you mean?

Celine: How does it work?

Jesse: Well, it's complicated.

Celine [als ob sie seine Gedanken nur laut nachspricht, sich der Vorstellung schon ergibt]: Am

I gonna have to get naked to operate it? [die Kamerafahrt beginnt] I mean ...

Jesse: Ah-yeah, yeah, yeah, that's actually-it's been a real issue, you know? I mean, I don't-eh-clothes, they don't travel well through the whole space-time continuum. It's ...

Celine [als Dummchen, den Finger verblüfft an den Mund gelegt]: Wow, you're so smart.

Jesse [bricht in Lachen aus]: Oh, jeez.

Celine: Space-time ...?

Jesse: Continuum.

Celine [wiederholt langsam]: Continuum.

Jesse: Yeah, really. [macht eine kurze Pause] You know, there's something that I've been thinking about, about your letter.

Celine: Yeah?

Jesse: You know, you-eh-you mentioned the southern Peloponnese? Yeah, yeah, and-and-eh we're in the southern Peloponnese.

Celine: Mhm.

Jesse: Yeah, and do you think it could be tonight that you're still talking about in your eighties?

Celine [ehe das Bild, nach einem kurzen Intervall, in dem der Dialog sich vielleicht unhörbar fortsetzt, vielleicht aber auch schon alles gesagt ist (eine weitere Indeterminiertheit), schwarz wird]: Well, it must have been one hell of a night we're about to have.

4.2 Komplementarität des Erinnerns und Vergessens

Dass das totale Erinnern, das Erinnern, ohne zuvor oder danach irgendetwas zu vergessen, die lähmende Gewalt des Totalitären ausübte – wie das absolute Vergessen, das Vergessen, ohne je erinnert zu haben oder zu erinnern, die umtriebige Gleichgültigkeit jeder Absolutheit annähme –, ist nichts, wenn keine Einsicht, oder kein Einschnitt, in die Zeitlichkeit menschlichen Daseins überhaupt. Auch ließe sich das als die Einsicht fassen, dass das eine ohne das andere nur in defizientem Modus zu haben ist. Und dass der Versuch, das eine oder das andere zu denken, insofern noch erfordert, ja, schon einfordert, ihr Miteinander zu denken. Oder dass es sich bei beiden – eher als dass das eine nur einen Modus des zeitlichen Bezugs meinte, den das andere meint (das Vergessen etwa die Privation des Erinnerns; oder das Erinnern die Kompensation des Vergessens) –, dass es sich also bei beiden um komplementäre (nicht schon: symmetrische) Modi *einer* zeitlichen Bezüglichkeit handelt.

Das ist zunächst einmal Friedrich Nietzsche. Bei ihm tauchen diese Modi mit dem auf, was er „*das Unhistorische und das Historische*“ nennt, und tauchen auf, gerade indem er die Notwendigkeit beider benennt, „dass man [...] zur rechten Zeit zu vergessen weiss“ und dass „man sich zur rechten Zeit erinnert“²⁰⁹. Das absolut Unhistorische nämlich ist das, wofür Nietzsche „die Heerde“ entsteht; sie „springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage“ – wobei sie stets „kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust“ bleibt, „nämlich an den Pflock des Augenblickes“, da sie doch nicht weiß (und keinen Grund hat, sich dafür zu interessieren), „was Gestern, was Heute ist“²¹⁰. Für das total Historische hingegen stehen die „Encyclopädien“²¹¹ ein; sie zeugen von der „Uebersättigung einer Zeit in Historie“²¹² – einer Situation, in der das „Handeln“, in der „zu leben“ überhaupt, unmöglich wird, sofern „durch und durch nur historisch empfinden“ zu müssen bedeutete, demjenigen zu ähneln, „der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Thiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen leben sollte“²¹³. Nur mit beiden, dem Historischen und Unhistorischen, das heißt ohne die Verabsolutierung oder Totalisierung

209 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / München / New York 1988, S. 243–334, hier: S. 252.

210 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 248.

211 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 274.

212 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 279.

213 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 250.

des einen ohne das andere, wird „die *plastische Kraft*“²¹⁴ letztlich wirken können, die „das Vergangene zum Leben zu gebrauchen“ weiß – nur mit beiden, das heißt ohne vergangenheitslos wie das eine und bloß im Vergangenen wie das andere zu sein, wird sie ihr Wirken je „angefangen haben und anzufangen wagen“²¹⁵.

Einem anderen, weiteren bedeutenden Einschnitt in das (Selbst-)Verständnis des Menschen ist das nicht weniger zu entnehmen. Verweisen doch schon Sigmund Freuds einschlägige Rekonstruktionen der „Herstellung von reproduzierbaren Erinnerungsbildern“ als konfliktäres Spiel „psychische[r] Kräfte“ auf einen außergewöhnlich dynamischen Zusammenhang in der Erinnerung, von dem alle gewöhnliche Statik des Erinnerten ausgeht – als Prozess, der sich von jenen der „Verdrängung“, der „Verschiebung“ und der „Ersetzung“²¹⁶ nicht lösen lässt, der derart „unbewußt [...] gleichsam dichtet“²¹⁷ und gerade so immer auch die „Produktion einer [...] Phantasie“²¹⁸ meint. Und wenn Freud schließlich auf die gleichzeitige Unbegrenztheit von „Aufnahmefähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren“ zu sprechen kommt, durch die sich „unser seelischer Apparat“²¹⁹ auszeichne, finden sich das Vergessen und das Erinnern nicht nur an die ohnehin schon einschneidende Unterscheidung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten geknüpft, sondern auch zu dem erklärt, durch was die schillernde Beziehung zwischen beidem sich charakteristischerweise knüpft. Bewusstsein bleibt „für immer neue Wahrnehmungen“²²⁰ offen, eben weil es diese nicht bewahrt – im gleichen Zuge aber wird „die Erregung [...] in die unbewußten Erinnerungssysteme“²²¹ überführt; das Vergessen durch das eine, das Veränderlichkeit erschließt, ist hier schon das Erinnern durch das andere, das Beliebigkeit ausschließt. Doch gibt es eben auch, und zwar auf dieser Grundlage, *zwischen* beiden ein Erinnern und Vergessen: Das betrifft etwa jene „Erinnerungen [...] *an* die Kindheit“, nicht „*aus* der Kindheit“, die Freud mit Blick auf das Problem der „Deckerinnerungen“ bespricht und die ihren Weg aus dem Unbewussten ins Bewusste durch den komplexen Prozess der Erinnerungsbildung finden, dem doch „die Absicht historischer Treue fern liegt“²²²; wie

214 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 251.

215 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 253.

216 Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen. In: ders.: *Gesammelte Werke* 1. *Werke aus den Jahren 1892–1899*. Frankfurt am Main 1999, S. 529–554, hier: S. 536–537.

217 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 546.

218 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 548.

219 Sigmund Freud: Notiz über den „Wunderblock“. In: ders.: *Gesammelte Werke* 14. *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt am Main 1999, S. 1–8, hier: S. 4.

220 Freud: Notiz über den „Wunderblock“, S. 4.

221 Freud: Notiz über den „Wunderblock“, S. 8.

222 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 553–554. Vgl. auch – dazu sowie zu der Beobachtung, dass gewisse „Phantasien, Beziehungsvorgänge, Gefühlsregungen, Zusammenhänge“ zu erinnern be-

es überhaupt die „*Wiederkehr des Verdrängten*“²²³ betrifft, das nicht wirklich vergessen bleiben kann, bleiben will, und so selbst mit einem „kontinuierlichen Druck in der Richtung zum Bewußten hin“ drängt – was, da es nicht wirklich erinnert werden soll, werden darf, den „unausgesetzten Gegendruck“²²⁴ der Verdrängung ‚zum Unbewussten hin‘ erfordert.

Schließlich ist die Einsicht in die Komplementarität des Erinnerns und Vergessen auch eine Einsicht in die unhintergehbare Selbst- und Weltbezüglichkeit des Menschen als unerschöpfliche Modifikation von, in den unerlässlichen Modi der, Zeitlichkeit. Mit Martin Heidegger wird jedenfalls ein Vergessen greifbar, das als „Modus der Gewesenheit“²²⁵ – sprich: der Vergangenheit (Heideggers terminologische Gründe, diesbezüglich und darüber hinaus, müssen hier keine weitere Rolle spielen, auch wenn es die Rolle seiner Terminologie anzuerkennen gilt²²⁶) – das als ein solcher Modus also „nicht nichts oder nur das Fehlen von Erinnerung“ ist, sondern, als Selbst-Vergessenheit, die Wendung des Selbst von sich selbst in der Welt (von „seinem eigensten *geworfenen* Seinkönnen“) auf die Welt ermöglicht, um das in dieser Welt Begegnende als ein aus ihr heraus Angehendes erst zum Gegenstand des Erinnerns zu machen (diese Wendung, dieses Vergessen eröffnet „den Horizont, in den hinein das [...] Dasein sich erinnern kann“²²⁷). Ebenso aber wird ein Erinnern, als „Wiederholung“, als Modus greifbar, der nun dem Selbst, im Zurück auf sein Schon, die An-eignung seiner selbst erlaubt (in einem „Zurückkommen auf das eigenste, in seine Vereinzelung geworfene Selbst“²²⁸), und zwar unter Vergessen nicht unbedingt des Begegnenden, aber doch seines Angehenden (sodass es den „Charakter der Unbewandtnis“²²⁹ annimmt). Jeder vergessende oder erinnernde Selbstbezug bedeutet hier immer auch einen erinnernden oder vergessenden Weltbezug; und dabei das eine und das andere Vergessen nicht weniger einen Bezug als das eine und das andere Erinnern; wie stark Heideggers tendenziöse Ausschläge zugunsten der Selbst-ergreifung dabei auch immer sein mögen. (Prägnant ist die Tendenz etwa in der Behandlung des „Man“ im Gegensatz zum

deuten kann, „daß etwas ‚erinnert‘ wird, was nie ‚vergessen‘ werden konnte, weil es zu keiner Zeit gemerkt wurde, niemals bewußt war“ – Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 125–136, hier: S. 128.

²²³ Sigmund Freud: Die Verdrängung. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 247–261, hier: S. 257.

²²⁴ Freud: Die Verdrängung, S. 253.

²²⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 339.

²²⁶ Zum Problem der ‚Vergangenheit‘ vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 380–381.

²²⁷ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 339.

²²⁸ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 339.

²²⁹ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343.

„Selbst“²³⁰ – auch hier, wie auch im Falle der korrespondierenden „*Uneigentlichkeit*“ und „*Eigentlichkeit*“²³¹, sollte aber nicht übersehen werden, dass von beiden immer nur [oder zumindest: immer auch] als verschiedene, unerlässliche Modi zu sprechen ist.) Es sind die Extreme des Erinnerns und Vergessens, die erst errahnen lassen, worin ein verlorener Bezug – worin also das Totalitäre, worin Absolutheit – bestünde. Das Extrem jenes Vergessens des Selbst etwa, auf dem die Furcht beruht, die ein Zuviel an Welt bedeutet: nicht nur das Näherrücken, das Zu-nahe-Kommen des Gefürchteten – auch die „Umwelt“ im Lichte der Bedrängung, die, in Gestalt „eines Gewirrs von schwebenden Möglichkeiten“ der Rettung, strukturiert nur noch nach dem Prinzip „des Nächsten-Besten“, nicht mehr Horizont des Erinnerns ist, sondern das, was „begegnet in einem Sich-nicht-mehr-auskennen in *ihr*“²³². Oder das Extrem des Vergessens der Welt, in das die Angst führt: ein Zuwenig an Welt, „zur Unbedeutsamkeit herabgesunken“, erfüllt nur von „einer leeren Erbarungslosigkeit“ – ein nichtssagendes Zuwenig, ob dem das Dasein sich nicht, wie in der Furcht, auf anderes, sondern nur auf sich selbst richtet, auf „das nackte Dasein als in die Unheimlichkeit geworfenes“²³³, um das *und* vor dem es sich ängstigt, das es also nicht mehr oder noch nicht an-eignend erinnert.²³⁴ Oder auch das Extrem des Vergessens des Selbst, dem das Zuviel an Welt in „[d]ie fahle Ungestimmtheit der Gleichgültigkeit“ mündet: „die mit einer sichüberstürzenden Geschäftigkeit zusammengehen kann“²³⁵ – da doch nichts mehr als anders (oder mehr als anderes) gilt und so ein Verweilen verdiente. Oder, schließlich, des Vergessens der Welt, das der „Gleichmut“ ist: dem das Zuwenig an Welt Funktion „der Entschlossenheit“ ist – die allein noch „die möglichen Situationen“²³⁶ kennt, die das Dasein in eine Selbstbestimmte Gegenwart zu versetzen vermögen.

Auf die Komplementarität des Erinnerns und Vergessens hat auch Sybille Krämer – im Anschluss auch an Nietzsche und Freud, mit Heidegger im Hintergrund – hingewiesen; und dabei gezeigt, dass sie gegen die Vorstellungen der Privation und der Kompensation gerade auch insofern in Stellung zu bringen ist, als

230 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 126–130.

231 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 42–43.

232 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 342.

233 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343.

234 Vgl. aber auch Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343: „Wohl dagegen bringt die Angst zurück auf die Geworfenheit *als mögliche wiederholbare*“ – was als Hinweis genügen mag, dass gerade noch die Extreme wieder übergehen lassen zu dem (da sie nur möglich sind auf Grundlage des) Ganzen der Bezüglichkeit.

235 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 345

236 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 345.

diese einer repräsentationalen Logik verpflichtet bleiben.²³⁷ Ist doch in der einen wie der anderen Perspektive das Erinnern die Leistung, die dem Verlust, der das Vergessen ist, gegenübergestellt wird. Diese Gegenüberstellung führt nicht ganz zufällig eine Bewertung schon mit sich, erklärt schon den Wert des Erinnerns und den Unwert des Vergessens;²³⁸ außerdem richtet sie beide dafür an einer Identität aus, beurteilt sie nur von dieser aus. Leistung ist das Erinnern, da es ihm gelingt, „ein Abwesendes anwesend zu machen“²³⁹, Verlust ist das Vergessen, da es mit ihm einfach passiert, dass ein Anwesendes in die Abwesenheit wechselt. Eben deshalb, eben weil das Erinnern hier aktiv etwas re-präsentiert, dessen Präsenz das Vergessen passiv verschwinden lässt, öffnet Ersteres sich der Kultivierbarkeit in (Zeichen-)Praktiken, während sich Letzteres als ein in aller Natürlichkeit lediglich Zustoßendes genügen muss.²⁴⁰ Mag tendenziell die Bewertung auch invertiert sein (was nahelegt, dass es in solchen Fällen letztlich um die Art, nicht den Gegenstand der Bewertung geht; und dass also eine Umkehrung der Wertung noch keine Umwertung ist), so ist diese Art der Gegenüberstellung doch auch von der Liebe bekannt: wo sie das Einerseits der Überwältigung durch ein Gefühl, des Kontrollverlusts angesichts eines Gefühls, kurz, der authentischen Passion und das Andererseits der soziokulturellen Vermittlung der Modelle der Liebe und des Liebens ergibt. – Die Ablösung des einen ist konsequent nur unter der Bedingung der Ablösung auch des anderen.

Gut zu sehen ist an dieser Problematik aber, dass natürlich auch die Repräsentation das Problem der Zeit kennt; dass die Frage der Eröffnung einer poetologischen Perspektive also nicht ist: Zeit oder nicht Zeit; dass aber der Unterschied darin besteht, in welchem Sinne von *Zeitform* die Rede sein kann, im Sinne der äußeren Form eines In-halts, der auf das Identitätsprinzip zu bringen ist (das Erinnern als Ab-zum-An eines Wesens), oder im Sinne der Form, in die ein Prozess gesetzt ist, mit der erst er sich koordiniert und konfiguriert sieht, durch die er sich also nur vollzieht, nur Prozess ist (das Erinnern und Vergessen, ohne die kein aus der Vergangenheit in die Zukunft wirkendes Leben möglich wäre; durch die die Beziehung zwischen dem Bewussten und Unbewussten sich knüpft; mit denen die zeitliche Selbst- und Weltbezüglichkeit modifiziert wird). Die Entscheidung ist

237 Vgl. Sybille Krämer: Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung? In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 9/2 (2000). *Inszenierungen des Erinnerns*, S. 251–275, hier besonders: S. 268–269 (zu den „komplementäre[n] Formen der Realisierung von Erinnerung“); sowie S. 269–271 (zu der „nicht-repräsentationale[n] Perspektive“, die „das Vergessen“ zu „eröffnen“ vermag).

238 Vgl. Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 251–252.

239 Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 253.

240 Vgl. Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 254.

dabei aber nicht, ob eher die Zeit oder eher der Zeit untergeordnet wird; als wäre es eine Antwort, die Privilegierungen und Hierarchisierungen der Repräsentation einfach durch andere zu ersetzen; die Lösung (nicht gerade des, doch aber) ob des Problems der Zeit muss stattdessen sein, jenes Gebiet samt seiner Logik insgesamt zu verlassen, um die Zeit als eigene, spezifische, eigens und spezifisch ihre Rolle spielende und Relevanz gewinnende Größe in den Blick zu nehmen – und so auch die mediale Zeit der bewegungsbildlichen Darstellung.

4.3 Ein paradigmatisches Medium

Bewegtbild/Bewegungsbild

Kein Zwischenstand, der nicht Vorsicht geböte. Dass das Bewegungsbildliche der Darstellungen der Liebe hier als eine Frage dieser (oder an diese) Darstellungen selbst behandelt ist, als Frage der Poetiken von Bewegungsbildern als Weisen des Bezugs auf das Medium Bewegungsbild; dass die Bestimmung der medialen Differenz, also Spezifik, dabei an spezifische mediale Äußerungen delegiert ist, die Eigenschaften und Möglichkeiten, Mittel und Zwecke als die eines Mediums erst bestimmen (nämlich entdecken; und verteilen und verknüpfen); dass das Bewegungsbild als Medium so einem Prozess des Werdens überantwortet ist, der sich nur mit und in seinen Äußerungen, seinen (Liebes-)Darstellungen vollzieht: dass also in diesem Sinne vom Bewegungsbild als Medium der Liebesdarstellung die Rede ist, bedeutet nicht, dass es nichts Vorgängiges, Vorliegendes gäbe, das berücksichtigt werden muss. Doch handelt es sich dabei allenfalls um Vorläufiges, keinesfalls Vorgebendes – um nichts, das für sich oder aus sich heraus seine Distanz zur Spezifik der bewegungsbildlichen Darstellungen, zum dynamischen Zusammenhang mediale Äußerung_{Mittel, Zwecke}, zu dem also, was hier Medium heißt, zu überwinden vermag (oder dessen Definition, wie weit vorangetrieben, wie stark verfeinert auch immer, das vermöchte). Es gibt, wie Cavell für den Fall der Sprache notiert, keine

inevitable relation between grammar and rhetoric. [...] This seems to me the moral of ordinary language philosophy as well, and of the practice of art. Put it this way: Grammar cannot, or ought not, of itself dictate what you mean, what it is up to you to say.²⁴¹

Und doch gibt es, für das Medium Sprache, das Vor- der *grammar* und, je Äußerung, ein Verhältnis zwischen *grammar* und *rhetoric*.

²⁴¹ Cavell: The Politics of Interpretation, S. 45.

Kein Zwischenstand, der nicht Aufgabe wäre. Dabei gilt es nun nicht allein und überhaupt, die Distanz zwischen Medium und Vorläufigem besser zu ermes- sen, sondern auch und insbesondere, das Bewegungsbild (als Medium) stärker zu konturieren und (den Modus) jenes Vor- weiter zu erschließen. Dafür ist eine Unterscheidung hilfreich, die in der Film- und Medientheorie verschiedentlich vorgenommen, nicht oft genug aber ausreichend ernst genommen wurde: die Unterscheidung zwischen dem Medium und dem, was hier bisher als seine (im-) materiellen Grundlagen bezeichnet wurde (und zunächst, provisorisch, weiter so bezeichnet werden soll). Bei Cavell ist dies die Unterscheidung zwischen „the physical or material basis of the medium“ und dem „achievement“²⁴² des Mediums selbst, im Besonderen zwischen den *moving pictures* und den *motion pictures* (oder auch der Grammatik der Sprache und der Sprache als Medium des Meinens und Sagens). Für Krauss ist es (im Anschluss an Cavell) übergreifend „the physicality of their support“²⁴³, die von Medien unterschieden werden muss. Koch wiederum kennt (mit Deleuze) den Unterschied zwischen der „objektiven“ und der „ästhetischen“ Illusion²⁴⁴ des Films, wobei erstere „die unmittelbar gegebene Bewegung“ meint, die aus dem Zusammenspiel des Technologisch-Apparativen und Psycho-Physiologischen folgt, letztere aber das „Bewegungsbild“²⁴⁵, dessen Voraussetzung erstere nur ist. Mit Kappelhoff schließlich (der hier Cavell wie Deleuze folgt) lässt sich von der „Temporalität des audiovisuellen Bewegtbildes“ und der „Prozessualität der Wahrnehmung des Films“ im Unterschied zum „filmischen Bewegungsbild“ sprechen, in dem beides schon „miteinander verschränkt“²⁴⁶ ist.

Mit der Unterscheidung Bewegtbild/Bewegungsbild – anstelle einer Ineinssetzung der (im)materiellen Grundlagen und des Mediums²⁴⁷ – sollen diese Überlegungen hier aufgenommen werden – und anklingen, dass das Vorläufige der Grundlagen von der Spezifik des Mediums nicht zu lösen ist. Es soll also, noch einmal mit Cavell gesprochen, der „temptation to think of a medium simply as a familiar material (for instance, sound, color, words)“ widerstanden werden – „as if this were an unprejudicial observation rather than one of a number of ways of taking the

242 Cavell: *The World Viewed*, S. 105. Vgl. auch S. 145.

243 Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 53.

244 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 23.

245 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 25.

246 Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 32–33.

247 So letztlich Carroll: was ihm die Verabschiedung des Mediums freilich erleichtert (und unmöglich macht, den Prozess der medialen Entdeckung in den Blick zu nehmen) – vgl. Carroll: *Forget the Medium!*, S. 6–7. Aber auch Stewart: um ganz im Gegenteil auf Medialität als unhintergehbare, wenn auch zumeist unterdrückte technologische Bedingtheit zu zielen – vgl. Stewart: *Framed Time*, S. 1–19; Stewart: „Assertions in Technique“, S. 28–29.

material of a medium“²⁴⁸ –, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, das Medium als seinem Material gegenüber indifferent anzunehmen – hängen doch die vertrauten wie unvertrauten Arten, dieses zu nehmen, an jenem. Unter Bewegtbild sei nun die ganze, diachrone wie synchrone Vielfalt und Veränderlichkeit der Grundlagen verstanden, samt der psycho-physiologischen der menschlichen Wahrnehmung; unter Bewegungsbild das Medium, dessen vielfältige und veränderliche Grundlagen sie sind. Das mag kaum mehr als eine sanfte terminologische Verschiebung gegenüber Kappelhoffs Begrifflichkeit sein. Betonen lässt sich mit ihr aber, dass es nicht nur keine Bewegungsbilder, sondern überhaupt keine bewegten Bilder, keine sichtbaren Bewegungen im Unbewegten ohne die Dispositionen und Verarbeitungsprozesse des Sehens gäbe; und dass, umgekehrt, diese Bewegungen, diese Bilder noch nicht gleichbedeutend mit Bewegungsbildern sind (was freilich auch Kappelhoff nicht behaupten würde²⁴⁹). Betonen lässt sich also, dass die Wahrnehmung als solche ebenso wenig wie die Kamera oder der Filmstreifen einfach Teil des Mediums ist; anstatt, wie auch diese, nur vom Prozess seines Werdens aus, nur im Prozess seiner Entdeckung als Teil des Mediums aufzutauchen, in dieser oder jener Weise, in diesem oder jenem ihrer Aspekte, in dieser oder jener Variation. Als eine der Grundlagen des Bewegungsbildes ist die Wahrnehmung selbst Gegenstand des Werdens, der Entdeckung – ein Gedanke, der sich auch in Kappelhoffs Betonung der „Differenz von Sehen und Zuschauen“ wiederfindet:

Was das „Zuschauen“ vom Sehen trennt, ist die spezifische Art und Weise des Sehens und Hörens, die durch das kinematografische Bild konstituiert und produziert wird; das kinematografische Bild gründet eine spezifische Form der Wahrnehmung.²⁵⁰

248 Cavell: *The Fact of Television*, S. 243.

249 Er beschreibt den Übergang zwischen beiden als „rezeptive Aneignung audiovisueller Bewegtbilder“ (Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 10): „Man fädelt sich mit seinen Gefühlen und Gedanken in die Bewegung der Bewegtbilder ein, lässt sich in sie verwickeln und lässt aus dieser Verwicklung ungesehene und unerhörte Bildräume des eigenen Empfindens entstehen. Man macht sich zum Sensorium der Dynamiken der Bilder [...]“ (S. 12.)

250 Hermann Kappelhoff: *Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*. In: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Berlin 1998, S. 93–119, hier: S. 101. Vgl. auch die Feststellung, „dass filmische Bilder auf die Bedingungen der Wahrnehmung selber durchgreifen, indem sie sich der Körper der Zuschauer, ihrer Sinnestätigkeit, ihrer Verstandesoperationen und ihrer Affektskripte bemächtigen“ (Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 31–32). Diese Differenz von Sehen und Zuschauen lässt sich in eine Traditionslinie stellen, die bis zu jener Differenz von Erblicken und Betrachten zurückreicht, auf der Gotthold Ephraim Lessing beharrt – vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Stuttgart 2012, S. 25.

Zum einen also lässt die Unterscheidung Bewegtbild/Bewegungsbild den Prozess des Mediums, des Bewegungsbildes, genauer verstehen. Zum anderen aber hilft diese Unterscheidung auch schon, den Akt des Zuschauens in seinem Verhältnis zum Bewegungsbild als Medium genauer zu verstehen.

Der Prozess, der sich durch die medialen Äußerungen, durch bewegungsbildliche Darstellungen vollzieht, erscheint nunmehr als ein Prozess, in dessen Rahmen etwas aus (oder mit) den Grundlagen, dem Bewegtbild (gemacht) wird. Eine Distanz zu den spezifischen Darstellungen gibt es hier gerade nicht mehr; was immer an „mere actualities of film mechanics“ vor diesen liegt, was immer ihnen vorausgeht, ist ‚bloße Gegebenheit‘ bloß vorläufig – bis nämlich dieser Prozess ins Spiel kommt, die Darstellungen also tun, was sie als mediale Äußerungen eben tun, „giv[ing] point to certain properties of film“²⁵¹. Sodass gegebene Grundlagen, anstatt etwas vorzugeben, zum durch den Prozess schon Genommenen werden, zum in ihn schon Aufgenommenen ...²⁵² (Noch in den sogenannten Materialfilmen, die „ihre ästhetischen Strategien auf das materielle Substrat“ des Mediums richten, unterliegt „das filmische Material“ immer schon „einer Bearbeitung“²⁵³, anstatt in ihnen direkt, als bloße Gegebenheit entgegenzutreten. Wer wollte behaupten, angesichts von *MOTHLIGHT* [Stan Brakhage, US 1963], ein Filmstreifen habe die Struktur eines Mottenflügels, eines Blütenblatts, eines Grashalms – anstatt dass in diesen Texturen, im Pulsieren der Transparenz und Opazität, in den flackernden Verläufen zwischen Fülle und Leere etwas seiner Eigenschaften und Möglichkeiten entdeckt ist?) (Hier bereits lohnt es, zu bemerken, dass die Grundlage – oder die Art der Grundlage, die das Bewegtbild meint – jenes Vorläufige ist, das vornehmlich aus Sicht des Mediums, aus Sicht seines Prozesses in den Blick gerät: vor der Darstellung als eigenem Prozess des Herstellens liegt freilich noch anderes.)

Wenn es nun einen Punkt gibt, an dem das Bewegtbild zum Bewegungsbild übergeht, so ist es das Einsetzen der medialen Entdeckung. Das aber will nur heißen, dass es sich dabei nicht um einen graduellen Übergang handelt, an dessen Anfang das Bewegtbild als solches entgegentritt und untersucht werden könnte, nur um dann immer mehr zum Bewegungsbild zu werden. Vielmehr tritt das Bewegtbild immer schon von der Entdeckung erfasst entgegen, wird immer schon durch Bewegungsbilder untersucht – und geht also immer schon spezifisch entdeckt in neue Untersuchungen ein. Sodass die (auf-)genommenen Grundlagen selbst auf mediale Äußerungen zurück-, aus ihnen hervorgehen ... (Darin schwimmt auch

²⁵¹ Cavell: *The World Viewed*, S. 31.

²⁵² Vgl. Vogl: Medien-Werden – zur radikalen Veränderung der Technologie, zum Übergang vom Instrument zum Medium im Werden des Letzteren.

²⁵³ Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 96–97.

schon, was vermeintlich als Grenze zwischen unterschiedlichem Vorläufigen – des Mediums hier, seiner Darstellungen dort – gezogen werden kann, als Grenze der zumindest Ausschließlichkeit: und stößt auf die Grenze zwischen zwei Hinsichten auf Vorläufiges.)

So wenig wie der Gedanke einer medialen Spezifik ist damit die Rede von der Substanz zurückgewiesen – oder auch die mit dieser so eng verbundene Rede von der Essenz (zumindest können sie ebenso provisorisch stehenbleiben wie diejenige von den Grundlagen). Sie sind aber andere als dort, wo sie die mediale Spezifik absichern sollen. Ihre Stellung, und also jede Ontologie, leitet sich vielmehr aus den Darstellungen selbst ab, ist also Frage der Poetologie. Zurückgewiesen sind allein Substanzialismen und Essenzialismen.²⁵⁴

Der Akt des Zuschauens, der allein die poetische Logik der Darstellung vollzieht und insofern nicht weniger als diese Teil der Darstellung ist, erscheint seinerseits als ein Akt, ohne den der Prozess des Mediums sich nicht vollzöge: sind es doch gerade die durch ihn vollzogenen Poetiken, in denen sich mediale Äußerungen je spezifisch – entdeckend – auf ihr Medium beziehen. Dabei ist der Akt des Zuschauens aber nicht auf die Wahrnehmung zu reduzieren, die zum Bewegtbild gehört, die also eine Grundlage des Bewegungsbildes ist: die Wahrnehmung gehört noch zu den Grundlagen dieses Akts. Als Teil der Darstellung, die als mediale Äußerung die Entdeckung des Mediums vollzieht, ist der Akt des Zuschauens eben auch Teil des Prozesses, in dessen Rahmen etwas aus (oder mit) der Wahrnehmung (gemacht) wird. Es geht mit ihm darum, aus dem „Sehen und Hören einen Teil des Bilds zu machen“²⁵⁵, einen Teil des je konkreten Bewegungsbildes nämlich, das sich als spezifisches „zeitliches Gefüge [...] nur in der konkreten Dauer eines realen Wahrnehmungsakts verwirklicht“²⁵⁶. Ohne damit eine einfache, einfach angebbare Zuordnung zwischen einzelnen Aspekten der Grundlagen und des Mediums, des Bewegtbildes und Bewegungsbildes nahezulegen, lässt sich also sagen: Das Sehen und das Hören gehören, als Sinnesmodalitäten, zu den Grundlagen des Bewegungsbildes, der Akt des Zuschauens zu den Bewegungsbildern, die es als Medium, und also seine Grundlagen, also auch das Sehen und Hören, spezifisch entdecken. An dieser medialen Entdeckung hängt noch eine jede relevante Differenzierung, die

254 Ähnlich spricht Rancière davon, dass „[d]ie filmische Historizität [...] die Verwirklichung einer Jahrhundertidee“ und „Film [...] die Kunst des 20., gedacht durch das 19. Jahrhundert“, kurz, „die romantische Kunst par excellence“ (Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 242) sei – Film sich also nicht ableiten lasse aus einer Substanz oder Essenz, sondern diese nur ob seines Platzes im ästhetischen Regime der Künste ihren Platz finden: „Cinema as an artistic idea predated the cinema as a technical means and distinctive art.“ (Rancière: Prologue, S. 6.)

255 Kappelhoff: Empfindungsbilder, S. 118.

256 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 213.

Relevanz jeder Differenzierung – etwa zwischen technologisch-apparativen und psycho-physiologischen Grundlagen –, die für eine etwaige Zuordnung vorausgesetzt sein müsste.

Darstellungsmedium/Medium der Darstellung

Im Anschluss daran kann, noch immer im Sinne eines Zwischenstands, also einer Vorsicht und Aufgabe, eine weitere Unterscheidung, diese mit dem Charakter der Abgrenzung, vorgenommen werden. Es ist nämlich durchaus nicht trivial, das Bewegungsbild nicht als Darstellungsmedium, sondern als Medium der Darstellung anzusprechen und zu behandeln. Unterschieden ist damit zwischen: einem Medium, dessen Mittel genau und nur den Zweck erfüllen, darzustellen (das also vor jeder konkreten medialen Äußerung bestimmt ist); und einem Medium, dessen Mittel und Zwecke sich erst mit seinen Darstellungen verteilen und verknüpfen (das also erst durch seine Äußerungen bestimmt wird). Unterschieden ist insofern aber auch schon zwischen zwei Begriffen von Darstellung: eine Darstellung, die, wenn sie auch nie de facto unabhängig von ihrem Medium ist, dieses de jure doch nur in seiner Funktion, sie zu ermöglichen, nur als Instrument, das sie vermittelt, kennt (die unüberwindbare Distanz zwischen Medium und Äußerung); und eine Darstellung, die sich nie außerhalb eines konkreten Mediums findet, das einen Unterschied um ihr Ganzes in ebendem Maße macht, wie sie dieses Medium und also das Ganze ‚macht‘ (das unhintergehbare Verhältnis zwischen Medium und Äußerung). Abzugrenzen also ist das werdende Medium der Darstellung (genetivus obiectivus und, zugleich, subiectivus) von einem gegebenen Darstellungsmedium (Determinans und Determinatum, unidirektional).²⁵⁷ Abzugrenzen ist dieses Medium der Darstellung – und die Darstellung dieses Mediums – von der Logik der Repräsentation, von dem, was ihr Regime in der Unterwerfung unter Funktionalität oder Instrumentalität als Medium noch zulässt, und dem, wie es Darstellung, -als-Repräsentation, fasst.

(Auch bezüglich der Rede vom ‚Darstellungsmedium‘ und ‚Medium der Darstellung‘ gilt, dass Grammatik nicht für sich schon vorgibt, was es mit ihr zu meinen gilt. Beispiel einer anderen Differenzierung, die sich Grammatik nicht auf gleiche Weise zunutze macht, an die die Maßstäbe des hier Vorgesprochenen also nicht angelegt werden können, ist die von Verbreitungs- und symbolisch generalisierten

²⁵⁷ Vgl. auch Christiaan L. Hart Nibbrig: Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgesmack. In: ders. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 7–14, hier: S. 13 – zur Kritik an der Vorstellung „eines invariablen linearen Darstellungsmediums [...], das den kosmischen Tanz, an dem es teilhat, zu enthalten, auszudrücken und stoppen zu können vorgibt“.

Kommunikationsmedien bei Luhmann.²⁵⁸ Bei allen Problemen, die Luhmanns Operationalisierung dieser Differenzierung aufwirft, zeigt sie doch, dass bei ihm ‚Kommunikationsmedium‘, wie sehr es auch danach klingen mag, nichts [also weder ‚Kommunikation‘ oder ‚Medium‘ noch ihr Kompositum etwas] davon meint, was hier ‚Darstellungsmedium‘ heißt.)

Allein in der Rede vom Medium der Darstellung ist konsequent mit der Unterscheidung zwischen den Grundlagen eines Mediums und dem Medium selbst zu operieren und der Logik der Repräsentation dabei zu entgehen. Die Rede vom Darstellungsmedium hingegen erlaubt in ihrer Unterwerfung unter diese Logik gerade, Medium und Grundlagen gleichzusetzen; das dürfte sogar ihre naheliegendste, zumindest aber ihre einfachste Form sein. Wenig verfängt es da, auf der Möglichkeit einer Auf- oder jedenfalls eigenen Bewertung des Medialen *gegenüber* der Repräsentation zu beharren – da diese dabei doch gegeben bleibt. Wann immer der Eigensinn oder die Widerständigkeit eines Mediums betont wird, seine Materialität und ihre Präsenz, seine Brechungen qua Dysfunktionalität, sein Hervortreten als Medium, bleibt dies doch eine Funktion der Logik der Repräsentation, gleich, ob nun relativ zu dieser ein ergänzender, ein störender oder ein dominierender Charakter in Anschlag gebracht ist (Emphasen des Mediums vis-à-vis, also als Begrenzung, des Anspruchs der Repräsentation, in denen denn auch nachklingt, was die Kritik der Repräsentation ganz allgemein, und vergeblich, in Anschlag bringt).²⁵⁹ Mediensubstanzialismen (und, extrapoliert, -essenzialismen) vertragen sich also durchaus mit der Logik der Repräsentation; sie sind zumeist wenig mehr als Komplizen in dieser Logik, ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln.

Sein Gegenstück, oder seinen Ausgangspunkt, findet der mediale Eigenwert nicht zufällig im Entzug des Mediums in die eigene Unsichtbarkeit, in seiner Verweigerung gegen eine Mitmediatisierung seiner selbst: wo es am besten funkti-

258 Vgl. Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen 1981, S. 25–34, hier: S. 28–29; sowie Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 220–223.

259 Vgl. stellvertretend (da all diese Aspekte prägnant [ver-]sammelnd – und in der Tat passend von Darstellungsmedien sprechend) 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. 98, 104–105, 107, 109; sowie Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 75–95, hier besonders: S. 78, 82–89. Insbesondere ist für Mersch, gleichfalls nicht unüblich, mit dem Bruch das eigene Aufgabengebiet der Kunst im Verhältnis zur Medialität abgesteckt – vgl. Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit, S. 92.

oniert, wo es ohne Störung überträgt, repräsentiert.²⁶⁰ Dieses Verschwinden des Mediums hinter der Repräsentation, seine reine Instrumentalität als Normalfall, der den eigensinnigen Bruch, die materielle Präsenz, das widerständige Hervortreten erst möglich und nötig macht, ist ein tatsächlich recht gängiger Topos noch der elaboriertesten medientheoretischen Erwägungen. Für seine Hartnäckigkeit mag hier vielleicht entstehen, dass gar Joseph Vogl davon spricht, dass Medien, wo sie „lesbar, hörbar, sichtbar, wahrnehmbar“ machen, die „Tendenz“ haben, „sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an all diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, anästhetisch – oder auch: apriorisch – zu werden“²⁶¹.

(Auch aber lässt Vogl, an anderer Stelle, einen Medienbegriff an Kontur gewinnen, der ohne das Postulat des Verschwindens auskommt: Im Zentrum stehen dann „mediale [...] Operationen“ und „die Herstellung von Objekten, die diesen Operationen nicht vorausgehen“²⁶², sowie ein Medium, das „modifiziert, indem es selbst modifiziert wird“, das sich „am Anfang und am Ende eines geschlossenen Kreislaufs“²⁶³ findet. Ohnehin ist die Annahme des Apriorisch-Werdens kein Vergleich zur Verstiegtheit, es könne gleich die westliche Kunstgeschichte überhaupt als ein Streben nach mehr Unmittelbarkeit verstanden werden. So Jay David Bolter und Richard Grusin im Rahmen ihrer Ausführungen zum Konzept der *remediation*: „[T]he logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented“²⁶⁴ – eine Logik, die sich für nicht weniger als „the last several hundred years of Western visual representation“²⁶⁵ nachweisen lasse. Auch die vulgär-dialektische Einfassung, die mit *remediation* benannt ist, rettet hier nichts: dass es neben dem Imperativ der *immediacy* noch jenen der *hypermediacy* gebe und die Zielvorgabe der Kultur gerade sei, „to erase

260 Vgl. Mersch: Bild und Blick, S. 109; sowie Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit, S. 79–80, 83. Vgl. dagegen Inka Mülder-Bachs *Laokoon-Lektüre*: „Die rationalistische Opposition von Gegenstand und Vorstellung wird damit zwar nicht aufgehoben, aber doch nachhaltig irritiert. Denn weder stellt das Bild, als transparentes Medium, bloß vor, was es nicht ist, noch bleibt es einfach es selbst. Wie aber wäre es dann zu bestimmen? Die Antwort liegt in dem Begriff der ‚Darstellung‘.“ (Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 48.)

261 Vogl: Medien-Werden, S. 122.

262 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 63.

263 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 263.

264 Jay David Bolter / Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts) / London 2000, S. 5–6.

265 Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 11.

its media in the very act of multiplying them“²⁶⁶; dass jedes Medium zwar verspreche, „to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience“, dabei aber dazu zwingt, „to become aware of the new medium as a medium“²⁶⁷; dass *immediacy* also zu *hypermediacy* führe ... Vorgeführt sind so bestenfalls einmal mehr die Sackgassen der Logik der Repräsentation. Von den zahllosen Dingen, die [wiederholend] dagegen eingewendet werden könnten, sei hier nur angemerkt, dass die Offenheit des Prozesses der medialen Entdeckung einer jeden Vorstellung einer teleologischen [oder dialektischen] Mediengeschichte schon widerstrebt.²⁶⁸ Es wäre darüber hinaus ein medientheoriegeschichtlich interessantes Unterfangen, nach [vielleicht nicht der Herkunft, wohl aber] den Gründen für die Einschlägigkeit des Topos vom Verschwinden des Mediums zu suchen.²⁶⁹)

Fraglos stimmt es nun, dass ein Medium nicht einfach entgegentritt, nie einfach greifbar ist. Es ist aber keineswegs notwendig, das als eine „Negativität“²⁷⁰ des Medialen auszumachen, die den (zumindest ideellen) Gegenpol einer Positivität impliziert (und den realen als Sich-Zeigen des Mediums als Medium expliziert). Es ist, in anderen Worten, nicht nötig, von einem sich entziehenden und (gewaltsam) wieder hervorzuholenden Medium auszugehen. Das beruht vielmehr schon auf der Ineinsetzung der Grundlagen mit dem Medium und seiner damit beschlossenen Distanz zu seinen Äußerungen; es macht das Medium zu einem Objekt, zu einem Gegebenen – zum Gegenstand, der sich entlang der Grenzlinie zwischen Da und Fort bewegt. Wenn das Medium nicht entgegentritt, nicht greifbar ist, dann, weil es eben kein Gegebenes, kein Objekt ist: Es ist Gegenstand allein des Prozesses der Entdeckung durch seine Äußerungen, Medium der Darstellung anstatt Darstellungsmedium.

266 Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 5.

267 Bolter / Grusin: *Remediation*, S. 19.

268 Oder umgekehrt und weiter gefasst: jede solche „Eingemeindung straft das Unabgeholte in der Vergangenheit wie das nicht vorwegzunehmende Zukünftige tiefster Verachtung“ (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. 393).

269 Vgl. Albert Kümmel / Erhard Schüttelpelz: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel. In: dies. (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 9–13, hier: S. 9–10 – für Hinweise auf einen Zusammenhang mit der Geschichte von ‚Sender-Empfänger‘-Kommunikationsmodellen. Vgl. für eine Spekulation mit Blick auf Heideggers Zeug-Analyse Kapitel 5 dieses Buches, „*Poïēsis* II“.

270 Mersch: *Bild und Blick*, S. 109. Vgl. auch Mersch: *Medialität und Undarstellbarkeit*, S. 79–83.

Eine bedeutende Konsequenz des Topos vom verschwindenden Medium ist demgegenüber ein beharrliches Über- wie Unterschätzen reflexiver Bezüge von Darstellungen auf ihr Medium. Mit ihm wird Reflexivität (oder Selbst-Reflexivität; oder Auto-Reflexivität) einerseits zum Sonderfall, zur Idiosynkrasie erklärt – punktuelle Allegorien, Allusionen oder Affinitäten, die die Distanz zum Medium überwinden und deswegen besondere Aufmerksamkeit verdienen (anders scheinbar als andere [Aspekte von] Darstellungen). Insofern sie sich immer gegen den Normalfall des Verschwindens abzuheben haben, liegt die Betonung dabei andererseits auf konstativen (oder dem Konstativen von) Bezügen: auf dem Ver- als Hinweis auf ein bestimmtes Faktum, auf dem Aufdecken eines *Dass* des Mediums oder einiger seiner Eigenschaften und Möglichkeiten (oder des Mediums vermittelt des *Dass* dieser). So muss einerseits die prinzipielle Rolle der Reflexivität im dynamischen Zusammenhang zwischen den Äußerungen und ihrem Medium übersehen bleiben – fortlaufende Verteilungen und Verknüpfungen, Bestimmungen, Entdeckungen (die jede [und das Ganze der] Darstellung betreffen). Wo diese Rolle nicht registriert wird, sind andererseits auch die vielfältigen Modi reflexiver Bezüge leicht zu ignorieren, zu denen der konstative gehören mag (wobei er, als nur einer von vielen, seinen Charakter freilich wandelt), die aber nur zusammen den Ausweis der Spezifik eines fortlaufend zu bestimmenden Provisoriums leisten: mit denen also das Entdecken des Mediums und seiner Eigenschaften und Möglichkeiten sich vollzieht.

Was Cavell zur Reflexivität des Films überhaupt anhand der *comedies of remarriage* festhält – „film exists in a state of philosophy: it is inherently self-reflexive, takes itself as an inevitable part of its craving for speculation“²⁷¹ –, muss insofern (auch) als prinzipielle medientheoretische Einsicht verstanden werden, die (auch) einen Weg aus der Repräsentation weist, einen Weg weist, wie (auch) Filme selbst den Weg aus diesem Regime weisen können. (Cavell merkt an gleicher Stelle zudem an, dass die reflexiven Bezüge, die üblicherweise als solche registriert werden [die Sonderfälle, die Idiosynkrasien], eher einen speziellen Modus der grundsätzlichen medialen Reflexivität bilden. Eine systematische Ausarbeitung dieses Gedankens – was jenen Modus auszeichnet, in welchem Verhältnis er zu anderen [und welchen] Modi steht – ist bisher ein Desiderat der Film- und Medienwissenschaft geblieben. Sie wäre zwingend eine Arbeit zu Medienpoetiken.) Dieser Weg der Reflexivität ist dann aber nicht weniger für und durch serielle Bewegungsbilder gewiesen; und für und durch die seriellen Bewegungsbilder von *HOW I MET YOUR MOTHER*.

271 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 13–14.

„Kids, there is more than one story of ...“: HOW I MET YOUR MOTHER

Ein Staffelbeginn und ein Staffelende; denn die Liebe endet und beginnt also von Neuem; was auch Bedingung dessen ist, was nunmehr gängig als serielle Monogamie bezeichnet wird.

„Wait for It“: Zwei Jugendliche, Mädchen und Junge, sitzen mit den leicht genervten, doch konzentrierten Gesichtsausdrücken, wie nur Jugendliche sie beherrschen, auf einem Ledersofa; auf dem Wandregal im Hintergrund finden sich Familienfotos und einiges an Nippes, offensichtliche Ablagerungen eines bewegten Lebens mit Frau und Kindern; im Vordergrund ist ein mit allerlei dekorativen Gegenständen vollgestellter Tisch zu erahnen, über den hinweg die Blicke der Jugendlichen in Richtung Kamera zentral ins Bild gefasst sind.²⁷² Während eine Texteinblendung die Szenerie auf „the year 2030“ datiert und auf das Mädchen und den Jungen gezoomt wird, ertönt eine tiefe männliche Stimme: „Kids, there is more than one story of how I met your mother.“ Mit einem Schnitt zu einer statischen Einstellung einer menschenleeren, regennassen Straße bei Nacht werden Richtung und Geschwindigkeit der Zoombewegung durch einen vom rauschenden Wind in die Bildtiefe getragenen gelben Regenschirm aufgegriffen. Unterdessen fährt die Stimme fort: „You know the short version, the thing with your mom’s yellow umbrella.“ Während dieser auf seinem Weg von der Kamera weg immer wieder auf dem Asphalt hängenbleibt, von diesem sich abhebt, gebremst wird, hochspringt, sich dreht und fast überschlägt, folgt die verwickelte Ankündigung des Folgenden, der Geschichte eines verwickelten Wegs – als trage der Regenschirm selbst aus der Gegenwart (oder Zukunft?) in die Vergangenheit (oder Gegenwart?), als sei seine gebrochene Bewegung diejenige der Erinnerung: „But there’s a bigger story. The story of how I became who I had to become before I could meet her. And that story begins ... here:“

Zwei Männer in Anzug, beide Ende zwanzig, Anfang dreißig, auf einer abendlich beleuchteten Terrasse, die Kamera frontal auf sie gerichtet, der Text „the year 2007“ über sie geblendet; im Hintergrund offene Glastüren, durch die helleres Licht und große Blumenbouquets zu sehen sind; im Vordergrund, am unteren Bildrand, die Andeutung eines Glases, das auf eine Brüstung schließen lässt, auf der es vor dem linken der beiden Männer steht. Dessen – Barney Stinsons – rechter Arm ist, eine Zigarre haltend, in den Bildvordergrund gestreckt, während der linke um die Schultern des anderen Mannes – Ted Mosby – gelegt ist. Beide blicken in die Richtung, die der ausgestreckte Arm anzeigt. „Dary!“ ruft Barney aus, unmittelbar nach dem Schnitt, direkt auf das *here* hin – und schon hebt auf

272 HOW I MET YOUR MOTHER, „Wait for It“, S3.E1.

der Lachspur das Gelächter des anonymen Sitcom-Publikums an, das Barneys folgendes „Legendary!“ ein Stück weit verschluckt. Die Männer wenden sich einander zu, Lachen und *legendary* gehen fast nahtlos über in aufgeregte Ausführungen darüber, dass Teds neuerliches Singledasein es den beiden erlauben werde, New York City – sprich: die Frauen New York Citys – zu erobern. Doch Ted zögert: „I don’t know. Robin and I broke up two weeks ago. I’m-I’m not ready“; woraufhin Barney nachfragt: „When will you be ready?“; und die tiefe (von Bob Saget, nicht von Ted-Darsteller Josh Radnor gesprochene) Stimme aus 2030 erklingt, als Voiceover des älteren Teds zu einem Freezeframe seines jüngeren Ichs: „It was a good question.“

Noch vor dem Vorspann der Serie, auf den Freezeframe folgend, wiederholt sich diese Dynamik der finalen Hemmung eines initialen Schwungs mehrfach: Mit dem Hinweis, dass er nicht bereit sei, lässt Ted diverse, in der Inszenierung so eng getaktete wie plötzlich hereinbrechende Versuche Barneys auflaufen, ihn vermittels atemlos vorgetragener Pitches (oder schlüpfriger Gags) über vermeintlich aussichtsreiche Situationen zum Aufreißen von Frauen zu locken. (Ted wird zum Beispiel gezeigt, wie er eine Wand in seiner Wohnung streicht; Barney platzt zur Tür herein und ruft aus: „Finish line of a women’s 10K: salty girls on an endorphin high who just want to lie down!“) Wie aber seine Ex-Freundin Robin Scherbatsky von einer Argentinienreise zurückkehrt, in Begleitung der aktuellen Pop-Iteration des *latin lover* (Figurenname Gael, Gastauftritt Enrique Iglesias), wendet Ted sich Barney zu und lässt ihn wissen, gefolgt von Lachspuren-Gelächter und Vorspann: „Okay, I’m ready.“ Retardation—Pointe. – So also beginnt die dritte Staffel von *HOW I MET YOUR MOTHER*, nicht ganz, aber fast so, wie die zweite endete; und wirft also auch die Frage nach der (Un-)Möglichkeit eines seriellen So-Wie auf.

„Something Blue“: Ein Mann steht auf einer abendlich beleuchteten Terrasse, Zigarre rauchend, vor sich ein Glas, abgestellt auf einer Brüstung; ein zweiter, seinerseits ein Glas in der Hand, gesellt sich, aus Richtung einer der Glastüren im Hintergrund, schlendernden Schrittes zu ihm; der erste, Barney, reicht dem zweiten, Ted, aus der Innentasche seines Sakkos eine eigene Zigarre und bringt sein Bedauern über die bis kurz zuvor noch verheimlichte Trennung von Robin zum Ausdruck.²⁷³

Der Enthüllung des Geheimnisses hatte Barney sich während der Hochzeitsfeier des befreundeten Paares Lily Aldrin und Marshall Eriksen gewidmet, angestachelt durch ein überhörttes „Starting tomorrow, we can tell people“ zwischen Robin und Ted – die Nachricht sollte die Feier nicht überschatten. Vollzogen hat sie sich (die Enthüllung; und als Kehrseite: die Feier) in einigen, immer wieder abrupt

273 *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Something Blue“, S2.E22.

gestoppten Rückblenden zum Abend der Trennung zwei Wochen zuvor, je eingeleitet durch digital produzierte, von einem Zisch-Geräusch begleitete Pseudo-Reißschwenks, gerahmt als immer neu ansetzende Erzählung Robins und Teds. Am Ende reihen in diese Rückblenden sich gar Einstellungen aus einer früheren Episode ein, die dadurch erst, verzögert, ihre Einordnung erfahren: Robin und Ted treten, mit reichlich Tomatensauce bekleckert, in seine und Marshalls Wohnung ein, versprechen aber, angesichts einer Lily, die wegen der Hochzeitsvorbereitungen äußerst gestresst reagiert, eine Erklärung für später (woraufhin alle Aufmerksamkeit sich auf den nächsten schlüpfrigen Gag richtet, und dann auf vieles anderes, sodass Robin und Ted ihr Versprechen erst und allein mit der Enthüllung gegenüber Barney einlösen).²⁷⁴ Am Anfang der Rückblendenreihe steht dagegen eine andere, verzögernde Art der Verdopplung: Zunächst hebt Robin an, es folgt, ihr Sprechen ablösend, eine Rückblende zu einem Restaurantbesuch mit Ted, samt einer Interaktion mit einem Kellner über nicht bestellten Champagner, schließlich ein Voiceover Robins: „And there, sitting at the bottom of my champagne glass is ...“ – doch bevor sie den Satz beenden kann, kommt es zu einer Störung durch die, sowie zu einem Schnitt zurück zu der, Hochzeitsfeier, woraufhin Ted das Wort ergreift und eine neuerliche Rückblende die bereits bekannte Interaktion zeigt, nun aber zu Teds weiter erklingender Stimme, die alle Sprechrollen übernimmt (Barney reagiert entsprechend ungeduldig: „You said that already!“). Im Zwischen der zwischenzeitlichen Unvollständigkeit nisten sich, nicht zuletzt, Bilder von Fehlschlüssen, von fehlgehenden Vorgriffen auf das Zurückliegende ein: Barney mutmaßt über Robins und Teds Geheimnis (sind sie verlobt?; ziehen sie nach Argentinien?; bekommen sie ein Kind?), bevor mal Robin, mal Ted mit einem spielerisch mahnenden „The story’s not over“ interveniert.

Nun, nach dieser Ein- und Ausfaltung serieller Mechanismen in und durch die Episode, ist das Brautpaar bereits in die Flitterwochen verabschiedet, noch einmal aber, vor der Terrassenszene, in einem Schnellrestaurant zu sehen (auf der eigenen Hochzeit kommen nur die Gäste dazu, zu essen ...). Die äußerst betrunkene Lily tanzt hinter Marshalls Rücken zwischen leeren Tischen, während dieser an der Theke eine Bestellung aufgibt. Schließlich wird er durch den Restaurantmitarbeiter auf ein Missgeschick Lilys im Off hingewiesen: „I don’t know how to say this, but your wife just threw up in the trash.“ Marshall dreht sich in die entsprechende Richtung, blickt rechts an der Kamera vorbei, die mit einer Nahaufnahme seinen seligen Gesichtsausdruck einfängt, und wiederholt gerührt: „My wife ...“ Mit sanft gespielten Akkorden einer Akustikgitarre setzt der Folk-Pop des Songs „Sea Green,

274 HOW I MET YOUR MOTHER, „Showdown“, S2.E20.

See Blue“ von Jaymay²⁷⁵ ein, zugleich lässt eine langsame Überblendung (nicht Lily, sondern) Robin erscheinen, wie sie auf der Hochzeitsfeier mit einem kleinen Jungen tanzt, ihren Kopf hebt und in Richtung linker Bildrand wendet. Ein Schnitt fügt einen dritten Blick hinzu – dieser nun gehört Ted, der, auf der Feier, von der Bar aus, seine Augen im Bild nach rechts richtet und so einen bittersüßen Blickwechsel mit Robin anstößt. Der 2030-Ted nimmt in einem Voiceover mit rekapitulierendem Duktus seinerseits, synchron zur audiovisuellen Verknüpfung der Freundinnen und Freunde in der Montage, eine Verknüpfung vor: „So Marshall and Lily were married, and Robin and I were broken up.“ Und greift unbestimmt weit vor: „And I ... well, I met your mom.“ Und bereitet den direkten Anschluss vor: „Of course, at that moment, all I really wanted was a scotch and soda and a cigar.“

Auf der Terrasse signalisiert Ted Barney wenig später, dass er seine notorische Suche nach ‚der Einen‘ einstweilen suspendieren werde, um ein wenig ‚Spaß‘ zu haben; worauf Barney spontan anspringt, den Kopf herum- und seinen Blick Ted zuwirft („Really?!“), um dann umso zögerlicher, umständlicher zu fragen, ob Ted nicht – vielleicht, möglicherweise – einen „wingman“ brauche. Ted wendet Barney prononciert seinen ganzen Körper zu und lässt das Hochzeitsthema der Episode mit der aufgerufenen *bro culture* kollidieren: „I do.“ Exaltiert greift Barney nach Ted, legt seinen Arm um dessen Schultern, richtet sich und ihn so aus, dass die Kamera sie frontal, über die Brüstung hinweg, einfängt und setzt zum einschlägigsten seiner zahlreichen *catchphrases* an, wobei er seinen freien rechten Arm mit seinen letzten drei Worten vor Teds Brust hält, als wolle er diesen noch zurückhalten, als tue sich vor ihnen, im Off hinter der Kamera, eine Zukunft auf (die schon Vergangenheit ist?), auf die noch zu warten, in die zunächst zu blicken, bevor in sie zu schreiten ist (woraufhin der Abspann beginnt, weiße Schrift auf schwarzem Grund, und die letzten Töne der Verknüpfung „Sea Green, See Blue“ verklingen): „Ted, my boy, it's going to be legend-wait for it-“

Der serielle Unterschied um die Gegenwart (das eine Ziel, die vielen Umwege)

Der Titel der Serie (die Eindeutigkeit seiner Zeitlichkeit) ist also nur die halbe Wahrheit: Hat die Liebe schon geendet und wird sie erst noch neu beginnen?; hat sie schon neu begonnen wie auch geendet?; wird sie gar immer nur geendet und neu begonnen haben? Es ist nicht einfach nur nicht klar, ob mit größerem Recht das Jahr 2030 oder das Jahr 2007 (oder, im Laufe der Serie, jedes Jahr zwischen

275 Vgl. *Autumn Fallin'* (Jaymay, UK 2007).

2005 und 2013) als Gegenwart zu gelten hat, eher dieses also als Vergangenheit oder jenes als Zukunft. Die Kategorien des Vorher und des Nachher, also des Jetzt, sind hier, im Seriellen dieser Serie, überhaupt infrage gestellt: nicht, ob sie in ihrer Unterschiedenheit noch Gültigkeit beanspruchen – 2030 und 2007 werden ja in der Tat gegeneinander unterschieden –, sondern ob sie noch Anspruch darauf haben, einen letztgültigen Unterschied zu machen, um den Lebens- und also Liebesweg – gehören sie doch miteinander zu einer unaufgelösten Spannung zwischen dem einen, vermeintlich richtenden Ziel und den vielen, darin keineswegs erschöpften Umwegen, zwischen dem, was als schließliches ‚Treffen auf die Mutter‘, und dem, was als die nie restlos sich zusammenschließenden Bruchteile oder Teilaspekte eines ganz unökonomischen ‚Wie‘ firmiert.

Aus Sicht der Repräsentation taucht eine solche Problematik natürlich nicht auf (wenn auch sonst viel Problematisches), ihr wird der Unterschied der oder um die Gegenwart (Vergangenheit; Zukunft) nicht zum Problem.²⁷⁶ Aus Sicht der Darstellung aber, aus Sicht dessen, was (nicht nur) bei Deleuze emphatisch ‚Bild‘ heißt – „aus dem Blickwinkel des Bildes“²⁷⁷ –, kann alles daran hängen, die ganze poetische Logik, das Ganze. Auch in diesem Sinne beharrt Deleuze,

daß das Bild nicht in der Gegenwart ist. In der Gegenwart ist das, was das Bild „darstellt“, aber nicht das Bild selbst. Das Bild selbst ist eine Gesamtheit von Zeitverhältnissen, aus denen die Gegenwart sich lediglich herleitet, entweder als ein gemeinsames Vielfaches oder als kleinster gemeinsamer Nenner.²⁷⁸

(Im Französischen, mit nur wenigen geeigneten Ausdrücken, um die Differenz von Repräsentation und Darstellung zu markieren, ist, in der Sache deutlich präziser, *représente* zu lesen;²⁷⁹ wobei Deleuzes Anführungszeichen markieren mögen, dass

²⁷⁶ Vgl. Bernd Leidecker: Unzuverlässiges Erzählen als Mittel der Komik in *How I Met Your Mother*. In: Susanne Eichner / Lothar Mikos / Rainer Winter (Hg.): *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 233–246, hier: S. 233–234 – für die Leichtigkeit der Rede von einem „Zukunfts-Ted“, da doch die Serie zumeist „in unserer Gegenwart spielt“. Vgl. auch Julien Bobineau: *Do You Still Call It Situation Comedy? Die narrative Entwicklung US-amerikanischer Sitcoms am Beispiel von How I Met Your Mother*. In: Jonas Nesselhauf / Markus Schleich (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“*. Bielefeld 2016, S. 243–256, hier: S. 249; sowie Mittell: *Complex TV*, S. 59.

²⁷⁷ Deleuze: *Das Gehirn ist die Leinwand*, S. 276.

²⁷⁸ Deleuze: *Das Gehirn ist die Leinwand*, S. 276.

²⁷⁹ Vgl. Gilles Deleuze: *Le cerveau, c'est l'écran*. In: *Cahiers du cinéma* 380 (1986), S. 25–32, hier: S. 32. So ist bei Julia Kristeva für ‚Darstellung‘ etwa von der ‚poetischen Sprache‘ die Rede, bei Barthes von der ‚Figuration‘ und vom ‚Text‘ bei beiden – vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978; sowie Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010.

die Repräsentation eben nicht einfach ein Teil des Bildes, Bestand oder Gehalt im Bild, Bestand-teil oder In-halt neben anderem ist, der mal mehr, mal weniger interessiert, sondern selbst schon ein umfassendes Interesse bedeutet, das ‚dem Blickwinkel des Bildes‘, der Darstellung zuwiderläuft.)

Wenn nun die serielle Monogamie ihrerseits tatsächlich ein eigenes intimes Prinzip meinen soll – und nicht einfach Monogamie, vervielfacht (als schiene das entscheidende Problem hier nicht schon durch: als ließe Vervielfachung irgendetwas ein-fach) –, wenn also das Serielle für die Intimbeziehung so bestimmend sein soll wie das Monogame: dann wird sich das Versprechen des Letzteren auf Exklusivität einer tiefgreifenden Verunsicherung ausgesetzt sehen. Synchron bleibt Exklusivität zwar dezidiert erhalten, doch nur insofern sie diachron ebenso dezidiert aufgegeben ist. Die Betonung ihres Fortbestehens überhaupt, der Möglichkeit, sich auf sie überhaupt noch verlassen zu können, ist nur noch zu haben unter der Bedingung der Betonung ihrer jeweiligen Begrenzung, der Notwendigkeit, sie als bloß jeweilige erachten zu müssen – als fände sich der Grund der Eifersucht der Liebenden in einer eigenen Temporalisierung zum Boden der Intimität selbst verabsolutiert, als wäre das liebende Ich dem Liebesobjekt, gemäß einer grausamen Inklusion, nur noch eines (nicht mehr unter oder neben, sondern) vor und nach anderen, ohne je in eine Rivalität oder Konkurrenz mit ihnen eintreten und diese austragen zu können (was nicht ausschließt, sie, ohnmächtig, zu empfinden und, mit aller Macht, dem Liebesobjekt anzutragen). Nicht nur die Zukunft wird hier zwischen einer neuen Art der Gewissheit und Ungewissheit eingespannt, sondern auch die Vergangenheit – und so auch das Verhältnis beider: Die Liebe wird, doch wann und wie?, enden und neu beginnen; sie hat, doch warum und wie oft?, geendet und neu begonnen; und etwas, doch was?, vermag das eine doch wohl über das andere zu sagen ... Sodass die Art der Zukunft und der Vergangenheit der Intimbeziehung und also ihrer Beziehung zum Leben sich wesentlich verändert. Als ob ihre Gegenwart zwischen (den Gewissheiten und Ungewissheiten) der Vergangenheit und Zukunft nicht so sehr verloren ginge, als vielmehr selbst zum Vorher *und* Nachher würde – noch Ziel in sich, doch auch schon Umweg.

Es ist die (oder eine Modulation der) Zeitform des Erinnerns und Vergessens, die mit einer solchen seriellen Monogamie (oder einer ihrer historisch spezifischen An-lagen) umgeht, sie behandelt: Die ‚mehr als eine Geschichte‘ des Treffens sind Geschichten, sind ‚Zeitverhältnisse‘ dieses Umgangs, dieser Behandlung.

Ein Bild, eine Modulation

So (wenn auch nicht nur so) lässt sich auch eine weitere zentrale Stelle bei Deleuze verstehen:

[D]as Bewegungs-Bild ist nicht im Sinne einer Ähnlichkeit analog: es ist nicht einem Objekt ähnlich, das es repräsentiert. [...] Das Bewegungs-Bild ist der Gegenstand, es ist die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfaßt wird. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstands selbst.²⁸⁰

Dass hier vom Bildtyp Bewegungs-Bild die Rede ist, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Feststellung für das Medium Bewegungsbild überhaupt in Anschlag zu bringen ist. Dass sich diese Unterscheidung, Bewegungs-Bild/Bewegungsbild, bei Deleuze so nicht findet, bedeutet zudem nicht, dass sie für ihn keine Rolle spielt: Wenn er auch vornehmlich mit (den Konsequenzen) der Unterscheidung Bewegungs-Bild/Zeit-Bild operiert – die Begriffsschöpfungen *image-mouvement* und *image-temps*, je mit Bindestrich geschrieben –, sind doch beide bei ihm konsequent als Typen „des kinematographischen Bildes“ angesprochen – *image cinématographique* –, das durch die Herausbildung dieser seiner Typen (und ihrer Spielarten) dem Prozess einer unabschließbaren „Erneuerung“²⁸¹ unterliegt. Einem Prozess des Werdens, in dem es durch konkrete Bilder fortlaufend entdeckt wird. Als deren Medium. Allein, weil ‚Kinematographie‘, zumindest der Assoziation (wenn auch nicht der [umgekehrten] Etymologie) nach, das Kino aufruft – das spätestens mit den Serien, also mit der (wie immer stark zu problematisierenden) Unterscheidung Film/Serie, als exklusiver institutioneller Rahmen verlassen (wenn auch nicht zwingend als poetischer Bezugspunkt fallengelassen) ist –, ist hier die Rede vom ‚Bewegungsbild‘, wo bei Deleuze ‚kinematographisches Bild‘ steht. (Die Unterscheidung Film/Serie lässt sich freilich längst nicht mehr mit der Unterscheidung Kino/Fernsehen parallelisieren – die Diversifizierung der institutionellen Rahmen des Bewegungsbildes führt jeden Versuch derart einfacher Zuordnungen ad absurdum [wenngleich mediale Traditionslinien nicht vergessen werden sollten: weswegen hier, wo solche angesprochen sind, gelegentlich von der Fernsehserie die Rede ist]. Das heißt nicht, dass es keinen Zusammenhang zwischen dieser Diversifizierung und den Differenzierungen des Bewegungsbildes gibt; es verweist allein darauf, dass hier keine eindimensionale, gar bloß kausale Erklärung zufriedenstellen kann. Fraglos sind zudem weder Kino noch Fernsehen – noch Video-on-Demand-Plattformen – erschöpfend als institutionelle Rahmen zu bestimmen: sie erscheinen als solche lediglich ausgehend vom Bewegungsbild als Medium.)

Im Sinne der medialen Entdeckungen, des unhintergehbaren Verhältnisses zwischen einem Medium und den Poetiken seiner Äußerungen betreffen nun alle Bemerkungen, die Deleuze zum Bewegungs-Bild wie auch zum Zeit-Bild macht,

²⁸⁰ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 44.

²⁸¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 283. Vgl. auch S. 11; sowie Gilles Deleuze: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris 1983, S. 7.

auch das Bewegungsbild; es ist allerdings nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, wann sie es so betreffen, dass sie seinen medialen Zusammenhang, dass sie es als Medium der Darstellung betreffen, nicht also typenspezifisch sind. Erweisen kann sich das am besten im Zuge der Auseinandersetzung mit den – im sich Bewähren der – entsprechenden Stellen. – Das Bewegungsbild also ist keine Repräsentation, sondern Modulation, nicht analog-ähnlich einem, sondern der Gegenstand selbst. Zunächst mag das bei Deleuze wie der Ausweis einer Medienspezifität klingen, der auf substanziell oder essenziell gegebene Eigenschaften und Möglichkeiten abhebt: Wird doch die (Metz'sche Semiologie des Films und ihre) Annahme zurückgewiesen, es könne eine „Angleichung des kinematographischen Bildes [sic!] an eine Aussage“ geben, an eine „narrative Aussage“ nämlich, die über das Verhältnis der „Ähnlichkeit oder Analogie“ funktioniert – zurückgewiesen unter Verweis darauf, dass so dem Bewegungsbild „eine falsche Existenzweise“ verliehen werde, „insofern man ihm die Bewegung, das Charakteristischste seiner sichtbaren Eigenschaften, entzieht“²⁸². Auch Deleuzes Rede vom Durchschnittsbild ließe sich so (und dabei durchaus im Anschluss an Metz' Bemerkungen zum Realitätseindruck) lesen; das Bewegungsbild gibt demnach „kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.“²⁸³ Doch hat die Zurückweisung etwas Trügerisches gerade in dem Maße, wie sie nahelegt, dass hier das Bewegungsbild als ein nicht-repräsentationales gegenüber der Sprache als einem repräsentationalen Medium profiliert wird (und dabei auch nahelegt, dass beide als Medien schon vor ihren Äußerungen bestimmt sind und deren Charakter sodann bestimmen).

Eingedenk seiner Kritik der Repräsentation, mit der Deleuze, anstatt einzelne Gebiete ihrer Welt, einzelne Aspekte ihrer Logik zu erschüttern, auf ein Verabschieden und Verlassen dieser Logik und Welt insgesamt zielt,²⁸⁴ ließe sich das zum einen nicht gut durchhalten; soll die Repräsentation abgelöst werden, muss noch, ja, insbesondere die Sprache in ihrer durchdringenden Alltäglichkeit und hochgradigen Institutionalisierung anders gedacht werden (repräsentationale, also Darstellungsmedien kann es keine mehr geben). Es ist also eher eine spezielle Vorstellung von Sprache – eine dem Regime der Repräsentation unterworfenen Sprache, eine Tiefenstruktur mit aktualisierender Oberfläche, ein System mit den ihm entsprechenden Symptomen –, gegen die das Bewegungsbild

²⁸² Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 43–44.

²⁸³ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 14.

²⁸⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, besonders S. 83; sowie Gilles Deleuze: *Platon und das Trugbild*. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324, hier besonders: S. 320.

als Modulation, und dann auch die Sprache anders, zu denken ist.²⁸⁵ Es ist als Modulation gegen das Regime der, nicht gegen diese oder jene Repräsentation zu denken.

Zum anderen hält letztlich nur wenig davon ab, Objekte im Bild zu identifizieren; oder auch Figuren, ‚Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen‘ sowie dazugehörige Handlungsräume (die film- und seriennarratologische Forschung weist die Leichtigkeit, mit der das praktiziert werden kann, ungebrochen nach). Und noch die ‚sichtbare‘, ‚unmittelbar gegebene‘ Bewegung ließe sich ohne größere Anstrengung zur Repräsentation erklären, noch sie lässt sich als stellvertretend denken und beschreiben (Metz selbst erinnert an Analysen von Albert Michotte van den Berck, gemäß denen Bewegungen im Sehen sofort „Kausalinterpretationen“ unterworfen werden, einem „spontane[n] Kausalismus“²⁸⁶ unterliegen, mit dem der Weg zur narratologischen *cause-and-effect chain* schon eingeschlagen ist). Kurz: Die Unterstellung des Repräsentationalen bleibt, mit all ihren am Identitätsprinzip ausgerichteten Privilegierungen und Hierarchisierungen, immer eine Möglichkeit, und zwar, dank der unspezifischen, indifferenten Logik, die dabei wirkt, ganz ungeachtet des Gegenstands. Das aber ist nicht das Entscheidende. Deleuzes Bewegungsbegriff wendet sich im Kern nicht gegen diese globale Möglichkeit, indem er eine (fragwürdige) lokale Unmöglichkeit behauptet; er eröffnet vielmehr das eigene Gebiet einer anderen Möglichkeit, die eigene Möglichkeit eines anderen Denkens, dem (wenn auch nicht: gegenüber dem) die Repräsentation eine Unmöglichkeit ist (und: das gerade so die Möglichkeit ist, ihr etwas entgegenzustellen, sie infrage zu stellen). Die Bewegung des Bewegungsbildes nämlich meint in erster Linie nicht die ‚wirkliche Präsenz der Bewegung‘ auf der Leinwand oder dem Bildschirm – der Begriff der Modulation deutet dies gerade an; oder sie meint diese nur, indem sie auch diese neu denken lässt, jenseits der Alternative von Präsentation und Repräsentation.

(Neben dem Umstand, dass Deleuze mit seiner Unterscheidung Bewegungs-Bild/Zeit-Bild keineswegs Zeit gegen Bewegung ausspielt, sondern lediglich unterschiedliche Register ihres Verhältnisses adressiert,²⁸⁷ ist diese Irreduzibilität der Bewegung ein weiterer Grund, warum Josef Fruchtl's Positionierung seiner „Definition

²⁸⁵ Vgl. zur „Kritik an einem bloß instrumentellen, signifikativen Sprachverständnis“ auch Eusterschulte: *Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen*, S. 403; Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*; sowie insgesamt Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt 1993 – wo die Kritik sich als der Versuch zeigt, wieder und wieder vom Regime der Repräsentation in ein anderes überzugehen, wie um zu bezeugen, dass dies Aufgabe bleibt.

²⁸⁶ Metz: *Zum Realitätseindruck im Kino*, S. 27.

²⁸⁷ Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

des Films als Bewegung²⁸⁸ gegen „Deleuzes Überbietung des Bewegungsbildes durch das Zeitbild“²⁸⁹ nicht greift: Stützt Früchtl sich doch auf [und unterstellt Deleuze dabei] einen Begriff von Bewegungsbild, demgemäß es „dem, was ein Bild im Stillstand zeigt, seine Bewegung zurückgibt“, und zwar „seine aus der alltäglichen Realität bekannte Bewegung“²⁹⁰. Nie hätte Deleuze sich damit zufriedengeben können, anstatt auf die Zeit abzustellen; nie nämlich war er dabei stehengeblieben. Von Interesse ist, noch einmal, gerade jener Punkt des Übergangs, den auch Koch im Anschluss an Deleuze betont: „Die unmittelbar gegebene Bewegung wird zum Bewegungsbild.“²⁹¹)

Die Bewegung des Bewegungsbildes

Zentral ist hier eine weitere Zurückweisung, die eines exklusiven Verständnisses von Bewegung als „Verlagerung im Raum“²⁹². Eine solche Bewegung wäre ohne Weiteres „aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren“²⁹³, welche sich im schon gegebenen, „homogenen Raum“ verteilt finden und im Lichte einer „mechanischen, homogenen, universellen und vom Raum abgelösten Zeit“ als „Abfolge“ zu betrachten sind: gemäß der Formel „unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit“²⁹⁴ – die sich bis hin zur hinreichend schnellen Folge der unbewegten Einzelbilder des Filmstreifens im Projektor anwenden lässt.²⁹⁵ Diese Bewegung, durch und durch quantifizierbar, bliebe rein äußerlich, also klar von einer (wie auch immer gedachten) Innerlichkeit geschieden, gegen die sie sich entweder als reine Form präsentiert oder die sie als In-halt repräsentiert. Es ist, nicht zufällig, diese Bewegung, die zur Abstraktion des Handlungsraums gehört – „Bewegung bezeichnet hier die Verlagerung der Stellungen sich bewegnender Subjekte und beweglicher Objekte in einem gegebenen Raum“²⁹⁶. (Der vom Wind davongetragene Regenschirm ...)

288 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 45.

289 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 162.

290 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 160.

291 Koch: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 25.

292 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22. Damit schließt Deleuze bekanntermaßen an Henri Bergsons Kritik der „kinematographische[n] Illusion“ (S. 14) an, um – mit dessen Bewegungsbegriff – das kinematografische Bild von dieser Kritik – gegen ihn – auszunehmen. Vgl. auch Koch: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 24–25.

293 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 16.

294 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 13.

295 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 18.

296 Kappelhoff: *Die Dauer der Empfindung*, S. 206.

Oder aber Bewegung wird als „*Ausdruck* eines Wandels“²⁹⁷ gedacht. Eine solche Bewegung „verweist immer auf Veränderung, Migration, saisonbedingten Wechsel“, sie vollzieht „einen qualitativen Übergang“: was heißt, dass sie „selbst ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen“²⁹⁸ ist – das, so Deleuzes berühmte Worte, „das Offene ist“, was weiter und genauer heißt, dass es „die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern“²⁹⁹. Die Bewegung als beweglicher Schnitt, als Ausdruck von Veränderung schließt ‚Verlagerungen im Raum‘ – ebenso wie Verlagerungen des Raums, also Bewegungen der Kamera – freilich ein, doch kann sie eben nicht auf diese reduziert oder durch diese erklärt werden; wie auch (und weil) das ‚Ganze‘ als das ‚Offene‘ nicht auf „Gesamtheiten oder *Ensembles*“³⁰⁰ zu reduzieren ist, die sich aus Räumen, Subjekten und Objekten in ihnen sowie deren wechselnden Stellungen zusammensetzen. Es ist die Bewegung als Ausdruck der Dauer (der Veränderung), mit der nur die Aufteilungen und Abschliefungen vorgenommen werden, die erst Ensembles ausmachen, und wegen der auch neue Vereinigungen und Öffnungen immer und weiter möglich bleiben: „Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen den beiden verändert sich ‚alles‘, das heißt das Ganze.“³⁰¹ Verlagerungen, Räume, Subjekte, Objekte – und noch alle Scheidungen von Innen und Außen, die gängige zwischen der Bewegung ‚im Bild‘ und ‚des Bildes‘ eingeschlossen – werden allein so gegeben, anstatt gegeben zu sein. (Das Jahr 2030 wie 2007, die Kinder Teds auf dem Sofa wie auch Barney und Ted auf der Terrasse durch die Bewegung der Erinnerung ...)

Wenn mit Deleuze vom Bewegungsbild zu sprechen ist, dann im Sinne dieses Begriffs von Bewegung, in dessen Sinne das Ganze bewegungsbildlicher Darstellungen sich als je spezifische Dauer denken lässt. – Auch insofern ist das Affekt-Bild im Übrigen nicht nur eine Spielart des Bewegungs-Bildes, sondern ‚Bestandteil aller Bilder‘. Das Affekt-Bild (Ausdrucksbewegung, nicht Verlagerung) ist die paradigmatische Form des Bewegungsbildes. In etwa so, wie das Gesicht oder die Großaufnahme, die Großaufnahme-als-Gesicht die paradigmatische Form des Affekt-Bildes ist: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“³⁰² Wobei bereits die hyperbolische Identifizierung anzeigt, dass es sich hier nicht um eine exklusive Orientierung am natürlichen Gesicht oder an der (an diesem orien-

297 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.

298 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22–23.

299 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.

300 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 25.

301 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 26.

302 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.

tierten) technischen Einstellungsgröße handelt, sondern um eine generative, produktive Bildform. Diese ist nicht „durch ihre relativen Dimensionen definiert [...], sondern durch ihre absolute Dimension [...], den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen“³⁰³ – durch eine Bewegung als Bewegungsschnitt der Dauer.

Eine Bewegung, die nicht von einer Identität ausgeht, die zu vertreten, zu vergewärtigen oder mit anderem abzustimmen – zu repräsentieren – ist; die stattdessen zu einer „Welt universeller Veränderlichkeit“³⁰⁴ gehört, in der Veränderungen, Übergänge und Wandlungen – Modulationen – zu vollziehen sind. Eine Bewegung, die sich nicht auf die im oder am Bild sichtbare Bewegung der Verlagerung beschränkt, relativ oder zusätzlich zu den Inhalten, den ‚unbeweglichen Schnitten‘ des Bildes; die stattdessen „die absolute Identität von Bild und Bewegung“³⁰⁵ eröffnet, aus der ‚Bewegungsschnitte‘ Geteiltes, Geschlossenes und Geschiedenes erst hervortreiben und in die sie es auch wieder einziehen können. Eine Bewegung, die sich der hierarchisierenden, privilegierenden Aufteilung der Welt der Repräsentation nicht fügt; die stattdessen, in der ‚Welt universeller Veränderlichkeit‘, eine ‚Modulation des Gegenstands selbst‘ meint und „unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt“³⁰⁶. Oder wie Kappelhoff im Anschluss an Deleuze für „das kinematografische Bild“ zusammenfasst: Wenn dieses „wesentlich ein ‚Bewegungsbild‘ ist, dann nicht, weil es ein bewegtes Geschehen abbilden kann; vielmehr ist das Bild selbst in Bewegung und entfaltet sich – vergleichbar der Musik – nur in der Zeit seines Andauerns“³⁰⁷. Ein solches Bild „bezieht sich“ gerade

In Bezug auf diese Bewegung, auf ihre Welt, wäre auch Cavells Bemerkung zu lesen – und sodann auch die Möglichkeit des Vergleichs von Medien zu vertiefen –, dass (und warum) „movies [...] unlike anything else on earth“ sind: „They have the evanescence of performances and the permanence of recordings, but they are not recordings

303 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 146. Vgl. ähnlich Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 264: „Im Film ist das Ausdrucksspiel des Schauspielers kein für sich bestehendes Element, sondern ein integraler Bestandteil des kinematografischen Bilds. ‚Schauspielkunst im Film‘ bezeichnet letztlich eine rein analytische Kategorie, die auf der Ebene der Darstellung kein für sich bestehendes Bedeutungssystem ausbildet. Sie ist immer in ein komplexes relationales Gefüge der zeitlichen Struktur des kinematografischen Bilds eingefügt. Die schauspielerische Darstellung geht in der Bewegung eines sich entfaltenden Bewegungsbilds auf und bildet doch in ihrer zeitlichen Struktur [...] die Keimform, aus der heraus sich das kinematografische ‚Empfindungsbild‘ entfaltet.“

304 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

305 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

306 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 44.

307 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 50.

nicht „auf den geometrischen Raum“, es „hat keine räumlichen Koordinaten, sondern meint eine zeitliche Struktur, die sich darstellt als das Diagramm eines Werdens, einer Metamorphose, einer sich verändernden Welt“³⁰⁸. Eine Welt, in der, mit Kochs Beschäftigung mit Deleuze gesprochen, „selbst Stillstand [...] eine Form der Bewegung“³⁰⁹ ist.

Das Bewegungsbild (als Modulation) ist also ein Bild in zeitlicher Entfaltung und, mehr noch, ein Bild zeitlicher Entfaltung; das Ganze seiner Darstellungen, die je spezifische Dauer, ist dann sowohl diese Entfaltung selbst als auch das, was entfaltet wird – es ist das, was entfaltet wird, sofern es seine Entfaltung ist: eine „Entfaltung des Ganzen“³¹². Auch ließe sich sagen – gleichsam vor der Deleuze'schen Unterscheidung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild –, dass das Bewegungsbild ein Zeitbild ist. In ebendiesem Sinne schließt Deleuze an Epstein an: wo er für die Einstellung (aber gerade insofern sie Bewegungsbild ist) festhält, sie sei „ein beweglicher Schnitt, das heißt eine zeitliche *Perspektive oder Modulation*“; wo er weiter festhält, dass so „die Zeit die Fähigkeit zur Kontraktion oder Ausdehnung“ bekomme, „so wie die Bewegung zur Verlangsamung und Beschleunigung fähig wird“; und wo er schließlich festhält, dass „die Modulation nicht endet, wenn ein Gleichgewichtszustand erreicht ist, nicht damit aufhört, die Form zu modifizieren, bis zur Konstitution einer veränderlichen, kontinuierlichen und zeitlichen Form“³¹³. (Der Schwung und die Hemmung, die Retardation und Pointe ...) Ein zeitliches Relief, das in den experimentellen Veränderungen raum-zeitlicher Cinegramme eine Realität aus Geschwindigkeiten, Bewegungen und Schwingungen wahrnehmbar macht: nicht

(because there is nothing independent of them to which they owe fidelity); and they are not performances (because they are perfectly repeatable)³¹⁰. Derart flüchtig in ihrer Beständigkeit und beständig in ihrer Flüchtigkeit lassen die Bewegungsbilder ihre „events [...] only in motion, in passing“³¹¹ existieren: moduliert, nicht repräsentiert.

308 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 153. Neben Deleuze ist für Kappelhoff hier Helmuth Plessner ein Bezugspunkt – dem Bergson einer ist.

309 Koch: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 24.

310 Cavell: *The Thought of Movies*, S. 11.

311 Cavell: *The Thought of Movies*, S. 11–12.

312 Kappelhoff: *Die Dauer der Empfindung*, S. 212.

313 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 42–43. 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: 260–262.

weniger als „die Schaffung neuer Raumzeiten“, die nicht dabei ansetzt, „innerhalb eines bestimmten Raums und einer bestimmten Zeit eine Geschichte zu erzählen“, sondern mit der „die Rhythmen, die Lichtverhältnisse, die Raumzeiten [...] selber zu Personen werden“³¹⁴ – nicht weniger als die Entfaltung von Zeitformen in den Inszenierungen bewegungsbildlicher Darstellungen. (Die Zeitform des Erinnerns und Vergessens in der seriellen Spannung zwischen dem Einen und Vielen ...)

(Zurecht also sind die Zeit und Zeiten des Bewegungsbildes auch sonst eines der prominentesten Themen der Filmtheorie.³¹⁵ Entscheidend bleibt aber, ob sie dies in einem ontologischen Sinne werden – substanziell oder essenziell; vermittels verkürzender Aufteilungen – zum Beispiel auf eine technologisch-apparative und eine narrative Zeit; oder poetologisch – aus Sicht der medialen Entdeckung, in der allein sie einen paradigmatischen Wert gewinnen.)

Das Denken der Darstellung

Ist nun nicht die Gleichung des Bewegungsbildes *Bild=Bewegung=Gegenstand* – die nicht die statischen Entsprechungsverhältnisse der Repräsentation wiedereinsetzt, welche sich von einer Selbigkeit, einer Identität aus aufspannen, sondern die dynamischen Operationen der Modulation meint, die nur auf das Differenzielle und Differenzierende des Werdens verweisen – ein solcher „dezentrierter und beständig unwuchtiger Kreis“ – in dessen „Zentrum die Differenz“, nicht „das Selbe“ sich findet –, wie Deleuze ihn in *Differenz und Wiederholung* gegen das Regime der Repräsentation zu denken auffordert?; erfüllen nicht diese Gleichung und ihr Begriff zeitlicher Perspektivität auch die Forderung an gleicher Stelle – „[j]eder Blickpunkt muß selbst das Ding sein, das Ding zum Blickpunkt gehören“ –, mit der die Differenz „zum Element, zur letzten Einheit werden“ soll?; kann also nicht das Bewegungsbild, sofern es zurecht so heißt, „die Differenz im Verlauf ihrer *Differenzierung* zeigen“³¹⁶, womit allein das Identitätsprinzip zu überwinden ist?

Wenn mit Deleuze vom Bewegungsbild als Medium der Darstellung gesprochen werden kann und muss, so hängt das an jenem Bewegungsbegriff, der diese Fragen

³¹⁴ Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 275.

³¹⁵ Vgl. neben diversen der bereits erwähnten Schriften Vanessa Aab: *Kinematographische Zeitmontagen. Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos*. Marburg 2014; Bremer Symposium zum Film / Christine Rüffert / Irmbert Schenk / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004; Matilda Mroz: *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh 2012.

³¹⁶ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 82–83.

bejahen lässt: an dem Denken, zu dem er und das zu ihm gehört, am Denken, dessen Medium das Bewegungsbild ist. Deleuze annouciert dieses auch als „eine totale Umkehr der Philosophie“³¹⁷ (sicher an die nietzscheanische Umwertung gemahnend, an eine Umkehrung also nicht der Wertung, sondern im Element der Wertung). Das Bewegungsbild moduliert dann nicht anstatt zu repräsentieren, als handelte es sich um eine gleichzeitige Möglichkeit in derselben Welt; vielmehr steht mit dem Bewegungsbild die Welt der Veränderlichkeit, in der Bewegungsschnitte Modulationen vollziehen, der Welt der Repräsentation, der Welt also desselben, in der es schlichtweg kein Bewegungsbild, sondern allenfalls ein Bewegtbild gibt, entgegen.

Modulation ist insofern der Name jener Befreiung der Darstellung von der Logik der Repräsentation, die mit dem Bewegungsbild zu denken ist: der Name, den Darstellung im Falle des Bewegungsbildes tragen kann. Die Modulation des Bewegungsbildes kennt eben kein zu entzifferndes Objekt mehr, keine nachzuvollziehende textuelle Objektivation, nur noch ein zu entfalten-des Potenzial, in einer zu vollziehenden

Nicht weniger – nicht weniger global, eine neue Welt, nämlich die *world viewed* eröffnend – steht Cavells Begriff der *projection*, zusammen mit jenem des *screening*, der Repräsentation entgegen: Das Bewegungsbild, „the motion picture“, liefere eine „apparent and unpredictable solution of the problem of reality at a stroke, by its miraculous neutralizing of the need to connect with reality through representing it, by its stroke of acquiring this connection through successive projections of reality itself“³¹⁸. Damit ist nicht (wie auch die Rede vom *motion*, nicht *moving picture* anzeigt) das technologische Faktum Projektion angesprochen; sondern die bewegungsbildliche Darstellung als Frage der *photogenesis*: „What happens to reality when it is projected and screened?“³¹⁹ Wird nun Cavells Betonung dieses Werdens betont – als ursprüngliche Verschiebung („objects on film are always already displaced“³²⁰) oder, wie er es gelegentlich nennt, als Transfiguration³²¹ –, wird ihm kaum noch ein naiver, auf Unmittelbarkeit abhebender Realismus unterstellt werden können. Vielmehr verweist die *photogenesis* als Geschehen, durch das gerade erreicht wird, was hier Realität

317 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 21.

318 Cavell: *The World Viewed*, S. 195. Vgl. auch S. 17, 166, 211.

319 Cavell: *The World Viewed*, S. 16.

320 Cavell: *What Becomes of Things on Film?*, S. 183. Vgl. auch, im Anschluss an Adorno, zu einem Begriff der ästhetischen „Ver-Setzung“ als „geringfügige Verschiebung“, die „die Brüchigkeit der Realität [...] drastisch sichtbar werden“ lässt, Eusterschulte: *Apparition*, S. 231.

321 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 7, 70.

Bewegung – dessen Entfaltung, deren Vollzug nicht zu lösen sind von der Wahrnehmung. Wie Kappelhoff bemerkt: „Weder das Bild noch das im Bild repräsentierte Geschehen tritt uns als ein greifbares Objekt entgegen“, vielmehr ist es „die Wahrnehmung des Zuschauers“, die „den einzigen Ort bezeichnet, an dem das filmische Bild sich verwirklicht“, sofern es „immer schon als ein zu vollziehender Wahrnehmungsakt konstruiert“³²³ ist. Oder wie Deleuze selbst an anderer Stelle notiert: „Das Bild ist kein Objekt, sondern ein „Prozeß“. Man kennt die Kraft solcher Bilder nicht, so einfach sie auch sein mögen, vom Objekt aus gesehen.“³²⁴ Und: „Man wird nicht etwas Ganzes erfinden, das Kunst wäre und es vermöchte, das Bild andauern zu lassen: das Bild dauert die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes [...].“³²⁵ (Darauf, und dabei auf die eigenen Probleme der Entfaltung und ihres Vollzugs, ist zurückzukommen.)

Der angesprochene Akt des Zuschauens steht dem Bild also nicht wiederum gegenüber. Darin wäre nur,

heißt, darauf, dass eine solche Unterstellung selbst dieser Realität gegenüber naiv wäre.³²²

Die Lösung aber hat ihren eigenen Preis (für die Verbindung zur Realität, also für die Realität) und ist insofern keine eigentliche, eher eskalierende Problematisierung – „since the connection is established by putting us in the condition of ‚viewing unseen‘“³²⁶. Darauf eben zielt das *screening*: „The world of a moving picture is screened. The screen is not a support, not like a canvas; there is nothing to support, that way. It holds a projection, as light as light. A screen is a barrier. What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me“³²⁷. (Es müsste wiederum *motion picture* heißen; die relevante Unterscheidung führt Cavell allerdings erst wenige Seiten später ein.)

Wohlgemerkt trennt die eigentümliche Dissoziation von bewegungsbildlicher Welt und Publikum die Bewegungsbilder nicht vom Zuschauen,

322 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 195.

323 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 213.

324 Gilles Deleuze: Erschöpft. In: Samuel Beckett / ders.: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölke ..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen/Erschöpft. Essay*. Frankfurt am Main 1996, S. 49–101, hier: S. 67.

325 Deleuze: Erschöpft, S. 72. Etwas Ähnliches hält noch Mersch fest: Es „erschafft sich das Bildliche allererst im Akt des Sehens; es wird durch den Blick, der auf es gelenkt wird, kreiert“ (Mersch: Bild und Blick, S. 99). Doch veranlasst ihn das sogleich zu einer substanziellen Bestimmung von „Wahrnehmungsmedien“ (entgegen dem, was er „diskursive Medien“ nennt), über die physiologische Substanz nämlich, gemäß der es sich um Medien handelt, „deren Strukturen vom Sehen und seinem Organ, dem Auge her determiniert sind“ (S. 100).

326 Cavell: *The World Viewed*, S. 195.

327 Cavell: *The World Viewed*, S. 24.

zum einen, die Gegenüberstellung von Bild und Gegenstand, repräsentierend, repräsentiert, verlagert, die Logik dieser Gegenüberstellung also aufrechterhalten. Zum anderen täte sich damit die lähmende Alternative zwischen der Passivität und Aktivität des Publikums, zwischen der ideologischen Verfügungsgewalt und Offenheit für verschiedene Lesarten der Darstellung auf, die auf die bloße Rezeption von Vorgegebenem festlegt (womit die Analyse des Akts sich erübrigte) oder die konkrete Inszenierung nach Belieben überspringt (womit die Analyse des Akts die des Bildes erübrigte); was nur unentschlüsselter, nicht besser wird, wenn damit stattdessen ein Spektrum gemeint sein soll.

Das Bild ist vielmehr ein Konnex von Zeit und Wahrnehmung – der Akt des Zuschauens Teil der bewegungsbildlichen Entfaltung, ihre Inszenierung ein Sicht- und Hörbar- als Gesehen- und Gehörtwerden: „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes.“³²⁸ (Die Analyse kann das Bild nur ausgehend vom Akt des Zuschauens und schon auf ihn hin analysieren; die Analyse kann den Akt des Zuschauens

so wenig wie die *projection* vom *screening* zu trennen ist: die Dissoziation ist Ausdruck der Zusammengehörigkeit beider, Ausdruck der Zugehörigkeit des Akts des Zuschauens zum Bewegungsbild – insofern dessen dissoziierte Welt eben die *world viewed* ist, die ‚ungesehen geschaute‘ Welt, die Welt nur und gerade des Zuschauens.

Wenn also die Repräsentation eine abwesende Identität (qua Stellvertreterschaft) anwesend zu machen sucht, sichern *projection* und *screening* die Anwesenheit einer Welt für ein Publikum (oder in seinem Zuschauen), das in dieser Welt abwesend ist (oder für ihre Entfaltung).³²⁸ Das letztlich führt Cavell zu seiner auch weiterhin verblüffenden Einsicht – Film liefere „a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist – even, alarmingly, *because* it does not exist, because viewing it is all it takes“³²⁹. Wobei das, wofür der Skeptizismus bei Cavell immer auch einsteht, worauf er antwortet (was sich auch als seine Drohung oder Wahrheit bezeichnet findet, denen keine einfache Widerlegung beikommt³³¹), das Fehlen gesicherter

328 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 23.

329 Cavell: *The World Viewed*, S. 188–189.

330 Deleuze: *Über Das Bewegungsbild*, S. 82.

331 Vgl. etwa Stanley Cavell: *Being Odd, Getting Even* (Descartes, Emerson, Poe). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 105–149, hier: S. 135; sowie Stanley Cavell: *The Philosopher in American Life* (Toward Thoreau and Emerson). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 3–26, hier: S. 5. Vgl. für eine entsprechende Diskussion Cavells auch Lück: *Bohrende Zweifel*, S. 33–34.

nur in und aus dem Bild analysieren.) Und wenn mit dem Zuschauen derart auch ‚das Sehen und Hören zum Teil des Bildes‘ wird, sind Bewegungsbilder als Modulationen des Gegenstands auch solche der Wahrnehmung. Deleuze spricht auch von einem ‚écran noir‘³³² (mal als ‚schwarzer Schichtträger‘, mal als ‚schwarze Leinwand‘ übersetzt³³³), von einem Schirm also, einem *screen*, der ein sich ausbreitendes Licht bricht und reflektiert, um konkrete Bilder hervorzu- bringen, worin er selbst aber sich schon verwandelt findet: in ein „Intervall“, ein „Indeterminiertheitszentrum“³³⁴ – „flüchtige Zeit des Vergnügens, des Blicks“.

In diesem Sinne ist das Bewegungsbild paradigmatisches Medium: des Denkens, des Denkens der Darstellung, der Darstellung – und der Liebesdarstellung. In diesem Sinne war und ist es „ein wesentlicher Faktor“ (nicht Ursache oder Auslöser) jener philosophischen Umkehr: es spielt „bei der Entstehung und Entwicklung dieses neuen Denkens, dieser neuen Art zu denken, eine wesentliche Rolle“³³⁶. So wenig das Bewegungsbild nun unabhängig von seinen Grundlagen, vom Bewegtbild ist, so wenig ist es diese Entstehung und Entwicklung. So sehr aber das Bewegungsbild Medium nur

und sichernder Voraus-Setzungen ist, das Abgründige oder, vielmehr, Ungründige menschlicher Bezüge also, die Unmöglichkeit, „auf den festen Grund des Seins“ zu stoßen und so den ewig (oder auch: den so ewig) „prekären Züge[n] unseres Zusammenlebens“³³⁵ zu entgehen. Die durch und durch positive Bestimmung dessen ist die Radikalität des Werdens, der, gleichsam als Antworten, all die verschiedenen Symbolisierungen, Diskursivierungen und Metaphorisierungen folgen – um Zusammenleben, und, darunter, Liebesleben, und also Leben, zu ermöglichen.

Auch Cavell betont diese Rolle des Bewegungsbildes für das Denken, diese Rolle des bewegungsbildlichen Denkens, indem er dessen Rolle für die Philosophie betont³³⁷ – die im eigenen *state of philosophy* dieses Mediums ebenso gründet wie in seiner besonderen Stellung zum Skeptizismus, also zur Philosophie (eine Stellung, durch die sich – unter anderem – seine enge Beziehung zur Psychoanalyse begründen lässt, die

332 Deleuze: *L'image-mouvement*, S. 90 – erneut im Anschluss an Bergson.

333 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 90; Deleuze: *Über Das Bewegungs-Bild*, S. 82.

334 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 92.

335 Lück: *Bohrende Zweifel*, S. 33–34.

336 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 21. Vgl. zur Historizität des Denkens auch Eusterschulte: *Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen*, S. 385–386, 402–403.

337 Vgl. zu diesem Denken, zuspitzend und zusammenfassend, auch Stanley Cavell: *What Photography Calls Thinking*. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 115–133.

in einem und als ein Prozess wird, der diese Grundlagen entdeckt, so sehr entsteht und entwickelt sich das neue Denken nur in diesem, nur als dieser Prozess: das konkrete Denken in spezifischen Bewegungs- und Zeit-Bildern ... Dabei geht es also nicht um „eine perfektionierte Apparatur für eine sehr alte Illusion“ – das bliebe noch bei der ‚objektiven Illusion‘ der ‚unbeweglichen Schnitte plus abstrakte Zeit‘ stehen, bei einer erfundenen Technologie als schon gegebenem Medium; stattdessen geht es um ein „zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit“³⁴⁰ – das erst und immer weiter zu entdeckende Medium der Modulation in der Welt der Veränderlichkeit.

eine verwandte Stellung einnimmt³³⁸): „[T]he creation of film was as if meant for philosophy – meant to re-orient everything philosophy has said about reality and its representation, about art and imitation, about greatness and conventionality, about judgment and pleasure, about skepticism and transcendence, about language and expression“³³⁹. Und auch hier gilt, dass es eben (und erst) die *creation* des Mediums, der *motion pictures* ist, nicht (schon) die *invention* ihrer Grundlagen, der *moving pictures*, mit der das Bewegungsbild zu einem paradigmatischen Medium eines neuen Denkens – und dabei Medium der Darstellung – zu werden vermag.

Das bewegungsbildliche Denken

Zu beobachten ist das konkrete bewegungsbildliche Denken anhand der Differenzierung des Bewegungsbildes in Bildtypen und ihre Spielarten wie auch an den filmischen Körpern als genetische Elemente oder generative Momente von Körper-Bildern, als Körper, die durch Bilder zeitlich strukturiert sind und Bilder zeitlich strukturieren; anhand der wechselseitigen Perspektivierung der Mitglieder eines und unterschiedlicher Genres wie auch an der Bewegung der Serialisierung als Entdeckung serieller Zeitlichkeit in der Entfaltung einer Zeitform. Das Bewegungsbild ist Medium des Denkens, ist Bild (in) zeitlicher Entfaltung, ist Konnex von Zeit und Wahrnehmung (ist Medium der Darstellung) nur durch die spezifische Bewegung, das je spezifische Andauern, die spezifische Entfaltung von Zeit und die spezifische Modulation des Gegenstands und der Wahrnehmung (die

³³⁸ Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 52–53, 94. Vgl. zur Beziehung von Bewegungsbild und Psychoanalyse (und zu ihrem keineswegs zu Ende geführten Dialog – kein wechselseitiger Zugriff aufeinander, sondern ein gemeinsamer auf die Gegenstände, die sie sich teilen) auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 264–284.

³³⁹ Cavell: *Contesting Tears*, S. XII.

³⁴⁰ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 21.

spezifische Darstellung). Und so nur entdeckt es auch die Liebe der Leinwand, die wahrzunehmende Liebe, das Anrecht der Liebe auf einen Anteil am Ultraviolett ... die Zeitformen der Liebe.

(Das heißt nicht, dass sich das Denken, das sich mit dem Bewegungsbild denken lässt, allein in Bewegungs- oder Zeit-Bildern vollzieht – und nicht etwa auch in Begriffen [auch wenn sich der Begriff des Begriffs mit ihm ändern mag]. Das Denken in Bewegungs- und Zeit-Bildern fordert zu anderen Formen dieses Denkens gerade heraus.³⁴¹ Auch ließe sich das als Differenzierung von Medien gegeneinander beschreiben; und widerstrebte dabei schon jeder Vorstellung einer Hierarchie der Formen des Denkens.³⁴²)

Errungenschaft – eine Errungenschaft – des bewegungsbildlichen Denkens ist dann noch, was sich in Form „des Modells der klassischen Narration“ so gern verabsolutiert und sodann, in einem erstaunlichen Übersehen der Bilder, vor die „zeitliche Dimension kinematografischer Bildlichkeit“, vor den „Prozeß filmischer Darstellung“³⁴³ verlagert findet. Die – jedwede – Narration aber ist, wie auch Deleuze betont, „niemals eine sichtbare Gegebenheit der Bilder oder die Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden Struktur; vielmehr ist sie eine Konsequenz der selbst sichtbaren und von sich aus wahrnehmbaren Bilder“³⁴⁴. So eben muss auch, in Abhängigkeit von der Vielfalt der Bildtypen und -arten, von sehr unterschiedlichen Typen und Arten der Narration ausgegangen werden.³⁴⁵ Was den kausalen Handlungszusammenhang der ‚klassischen Narration‘ betrifft, so kommt ihm damit im doppelten Sinne kein Modellcharakter mehr zu: Weder gibt er die vorbildliche Art der Narration ab, die Norm, relativ zu der alles andere zu bestimmen wäre (als Abweichung, als Bruch, als Exzess ...); noch liegt er als ein zu repräsentierender Sachverhalt vor den Bildern, die er sich unterwirft (auch im „amerikanische[n] Film“ und in der durch ihn perfektionierten Spielart des Bewegungs-Bildes, dem Aktions-Bild, sind nicht die Bilder „der Erzählung untergeordnet“, stattdessen „leitet sich das Erzählerische“ auch hier aus diesen, aus ihrer zeitlichen Entfaltung, aus ihrem spezifischen Prozess der Darstellung – als Verteilung [des Zusammenhangs] von Hindernissen, Mitteln und Zielen in einheitlichen Ensembles –, erst „ab“³⁴⁶).

Eine der folgenreichsten Entdeckungen aber ist in der Tat die Differenzierung zeitlicher Entfaltung in filmische und serielle Bewegungsbilder; weswegen es nicht

341 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 205–243, 335–359.

342 Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 235.

343 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 49–50.

344 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 43.

345 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 182.

346 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 52.

überraschen kann, dass Cavell wie auch Deleuze in ihren Auseinandersetzungen mit dem Medium auf die Serialität stoßen.³⁴⁷ Ergibt diese Differenzierung doch ganz eigene Organisationen, ganz eigene Register bewegungsbildlicher Zeit: und bedeutet so einen nicht zu unterschätzenden Unterschied für die Entfaltung von Zeitformen. Das bedeutet nun gerade nicht, dass im Weiteren von einem wesentlichen Gattungsunterschied zwischen Film und Serie auszugehen ist. Es bedeutet, dass alle Unterschiede zwischen diesen zu delegieren sind an den Prozess der Entdeckung, der Differenzierung, in all seiner Offenheit. Es ist das Fortlaufende dieses Prozesses, das zugleich ausschließt, dass es sich bei den Organisationen oder Registern des Filmischen und Seriellen um eine erschöpfende, um eine exklusive Differenzierung handeln könnte, die das Medium Bewegungsbild erschöpft. Andere und weitere Differenzierungen, die etwa hin zum Musikvideo, zur Multi-Channel-Videoinstallation oder zur *clip culture* führen, entdecken das Medium anders und weiter; und machen ebenfalls Unterschiede im Rahmen der Entfaltung von Zeitformen; auch der Liebe (die Musikvideos zu „There’s a time for us“ und „Romeo and Juliet“). Hinter filmische und serielle Bewegungsbilder können auch sie allerdings nicht zurück – sodass diese zunächst verstanden sein wollen. Etwas, das auch die Berücksichtigung des Seriellen im Filmischen und des Filmischen im Seriellen einschließt: BEFORE SUNRISE, SUNSET und MIDNIGHT ... aber auch, mit einem eigenen Unterschied hinsichtlich der Entfaltung der Zeitform des Erinnerns und Vergessens, HOW I MET YOUR MOTHER.

Um die eigene Modulation der Zeitform dieser Serie zu greifen, gilt es zunächst aber noch einmal festzuhalten, dass – die Frage also aufzuwerfen, inwiefern, in welchen Hinsichten, genau – ihr Titel (die Eindeutigkeit [der Zeitlichkeit] der durch ihn annoncierten Prämisse; der dabei als primär gesetzten Erzählsituation; des Annoncierens und Setzens der Prämisse und Erzählsituation selbst) nur die halbe Wahrheit ist.

Achsen des Seriellen

Freilich ließe sich aus dem Akzent auf erzählerischer „Progression“, der durch „das erklärte, übergeordnete Ziel der Geschichte“ impliziert ist, auf eine lediglich andere als für Sitcoms übliche, gleichwohl aber eindeutige Verortung von HOW I MET YOUR MOTHER zwischen *series* und *serials* schließen: in einer „Abkehr vom

³⁴⁷ Vgl. Cavell: *The Fact of Television*; Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 168–204. Bei Deleuze schließt das freilich auch an seine großen philosophischen Untersuchungen der Serialität an – vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*.

typischen Status Quo-Format“ etwa, das immer wieder, nach dem Abschluss einer jeden Episode, mit der mehr oder weniger gleichen Ausgangssituation öffnet, und einer Hinkehr zur Steigerung der „Bedeutung des staffelübergreifenden Gesamtzusammenhangs“³⁴⁸, der zwar unterbrochen werden mag, doch nur, um fortgesetzt zu werden. Die seriellen Achsen jedoch der Unterbrechung/Fortsetzung und Eröffnung/Schließung, die, der narratologischen Reduktion einmal ungeachtet, mit der ‚typologischen Basisdifferenz‘ von *series* und *serials* zurecht betont sind – die sich aber auch schon in den (Abständen zwischen den) Ausdrücken ‚Episode‘ und ‚Folge‘ oder ‚Staffel‘ und *season* ankündigen –, diese Achsen also finden sich selbst schon in die poetische Logik dieser Serie eingezogen: was zunächst als gegebene, grundlegende serielle Formatierung des Mediums erscheinen mag, ist Gegenstand seiner Entdeckung in Serialisierungen. (Wenn es eine berechtigte Frage ist, ob oder inwieweit eine so spezifische serielle Form wie die Sitcom sich eignet, um über Serien [überhaupt?] zu sprechen, so muss die Antwort sich am Recht der Sitcom orientieren, mit dem sie sich als spezifisch erweist, indem sie solche Entdeckungen vornimmt – ein Recht [und mit ihm das, was ‚überhaupt‘ hier überhaupt heißen kann], das sich allein in diesen erweisen kann.)

Die Entdeckung serieller Formatierung in Serialisierungen ändert im Übrigen nichts daran, dass – sondern ist eben die Art und Weise, auf die – die „procedure of serialization“³⁴⁹ auch hier den Blick vom „individual piece“ auf das „format“ lenkt (wie Cavell für Serien überhaupt festhält): Heißt das doch, dass der Blick insbesondere auf „the relation between format and instance“³⁵⁰ gelenkt wird; also auch, vermittelt dieses Verhältnisses, auf das Verhältnis der Fälle zueinander, durch das jenes gerade entdeckt wird; womit die Serialisierung dann noch nach dem Fall, als Fall des Formats, fragen lässt, als etwas, das nie als Einzelfall behandelt werden kann. In anderen Worten ist „each instance“ eine „perfect exemplification of the format [...] that ‚generates‘ it“ (also den Fall; und den nächsten; und nächsten) – doch das gerade insofern, als es weder das eine (der Fall), noch das andere (das Format), sondern das Verhältnis beider ist, das mit der Serialisierung zum Gegenstand der Entdeckung wird: ganz im Sinne also der Frage „what would count as ‚generation“³⁵¹ – sodass von allen Fällen, die darin aufeinander bezogen sind, auch gesagt werden könnte, dass sie alle gleichermaßen auf das Format bezogen sind.

Der Einzug der seriellen Achsen, die Entdeckung des Verhältnisses von Fall und Format durch das Verhältnis von Fall und Fall lässt sich an den seriellen Faltungen,

348 Bobineau: *Do You Still Call It Situation Comedy?*, S. 249–250. Vgl. auch Ruchatz: *Sisyphos sieht fern*, S. 80.

349 Cavell: *The Fact of Television*, S. 246.

350 Cavell: *The Fact of Television*, S. 241.

351 Cavell: *The Fact of Television*, S. 247.

die Robins und Teds Geheimnis enthüllen, ebenso wie an dem polyvalenten Warten, das mit dem Ende von „Something Blue“ beginnt und mit dem Beginn von „Wait for It“ endet, beobachten. Erstere fügen die Enthüllung ein in eine der zentralen amourösen Serien von HOW I MET YOUR MOTHER, nämlich die wechselhafte intime Dynamik zwischen Robin und Ted, die mit der ersten Episode der Serie beginnt³⁵² (und mit ihrer Trennung keineswegs endet – die Frage, ob die beiden nicht doch noch einmal zueinander finden, wird so vielmehr mit Nachdruck aufgeworfen). Letzteres wiederum verbindet nicht nur eigens das Enden und Beginnen der Episoden und Staffeln, sondern bindet diese auch an die Serialität überhaupt der Intimitäten dieser Serie, an das immer neue Bilden und Lösen von Beziehungen – die seinem *I'm ready* folgende Frauenbekanntschaft etwa bringt Ted einen Vollrausch und ein Schmetterlingstattoo über dem Steißbein ein, das ihn zu der Dermatologin Stella Zinman führt, die er beinahe heiratet, die ihn aber vor dem Altar stehen lässt ...³⁵³

Auch aber gehören die prägnanten Digressionen und Diskontinuitäten zur Entdeckung der seriellen Formatierung des Mediums, des Mediums in seiner seriellen Formatierung.

Zum einen gibt es, bevor die Mutter zu treffen ist, immer noch einen *scotch and soda* zu trinken, und jede *short version* des Aufeinandertreffens, etwa über einen gelben Regenschirm, trägt selbst schon hinein in die zahlreichen, oft genug folgenlosen Verwicklungen der Vergangenheit. So führt Ted (um von den Abzweigungen um Lily, Marshall, Robin und Barney zu schweigen) im Laufe der neun Staffeln der Serie, je nach Berücksichtigungsschwelle, sieben oder acht Beziehungen mit anderen Frauen und hat darüber hinaus Dates mit zahlreichen weiteren – fast scheint es: mit allen anderen Frauen der Stadt (was wie selbstverständlich zu einem eigenen Witz der Serie wird³⁵⁴) –, bis er schließlich die Mutter kennenlernt. Fast folgerichtig wird der gelbe Regenschirm denn auch zum Motiv der Verheißung, also Vertröstung, dessen Wiederkehr immer einer weiteren, und der immer eine weitere, Verwicklung folgt.³⁵⁵ (Und wenn der gelbe Regenschirm auch nicht wieder so verheißend losgelöst – räumlich, von menschlichen Körpern – wie zu Beginn von „Wait for It“ auftaucht, taucht er doch immer wieder wie Trost aus dem Nichts auf – besonders markant im Bild eines Meers aus gelben Regenschirmen, in das Ted hinaus aus seiner Stammbar tritt.³⁵⁶) Die Behauptung der Notwendigkeit, ja, Schicksalsträchtigkeit seiner Erlebnisse, die der 2030-Ted wiederholt aufstellt

352 HOW I MET YOUR MOTHER, „Pilot“, S1.E1.

353 Vgl. etwa HOW I MET YOUR MOTHER, „Ten Sessions“, S3.E13; sowie „Shelter Island“, S4.E5.

354 Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Double Date“, S5.E2.

355 Vgl. etwa HOW I MET YOUR MOTHER, „No Tomorrow“, S3.E12, „Right Place, Right Time“, S4.E22, „Girls vs. Suits“, S5.E12.

356 HOW I MET YOUR MOTHER, „No Pressure“, S7.E17.

(... *who I had to become* ...), die Arbeit an (dem Eindruck) der umfassenden Sinnhaftigkeit, bleibt insofern immer nur die eine Seite. Das gilt noch für jene Episoden, die sich der Rekonstruktion vermeintlich kontingenter Umstände widmen und dabei auf die Zwangsläufigkeit von Zusammenhängen stoßen lassen; Episoden, deren Darstellungsprinzip es also ist, Kontingenz in der Rekonstruktion erst in Zwangsläufigkeit zu transformieren.³⁵⁷

HOW I MET YOUR MOTHER reiht sich also insgesamt nicht in die Reihe jener bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen ein (was nicht heißt, dass die Serie sich nicht in Nachbarschaft zu diesen von diesen abgrenzt), denen die vergangenen Liebschaften ihrer Figuren einen (durchaus seriellen) Katalog bilden, dessen Durchsicht die Augen für die (Möglichkeiten der) Liebe in der Gegenwart zu öffnen vermag. Dazu gehört, zum Beispiel, HIGH FIDELITY (Stephen Frears, UK / US 2000), mit Robs Hitliste seiner wichtigsten Trennungen, aus der er, allen Versuchen zum Trotz, die jüngste, von Laura, nicht heraushalten kann – was letztlich heißt, dass die beiden wieder zueinanderfinden. Oder auch LOVESICK (Tom Edge, UK 2014–2018), mit der alphabetischen Abfolge aller Frauen, die Dylan mit Chlamydien angesteckt haben könnte(n) – was auch die Fragen aufwirft, ob (und, wenn ja, wie) Evie Teil dieser Abfolge (geworden) ist und ob also die Freundschaft zwischen beiden, die so offensichtlich mehr sein könnte, schon einmal mehr war und wieder werden wird.

Dass Teds Ankündigung diesseits der Staffलगrenze (Spaß haben zu wollen) zu der Zurückhaltung jenseits wird (nicht bereit zu sein) – wie sich Barneys Arm vor Teds Brust und nach vorn gestreckt findet –, ließe sich, zum anderen, nur unter Absehung von den sonstigen, teils offensiv er- und bearbeiteten Diskontinuitäten von HOW I MET YOUR MOTHER auf eine rein produktionslogisch erklärbare Inkonssequenz (oder Inkompetenz) zurückrechnen. Stattdessen handelt es sich dabei um eine durchaus spezifische Geltendmachung der Lücken des Seriellen als eigene Herausforderung eines nahtlosen So-Wie, eine Geltendmachung also der Irreduzibilität des (unterbrechenden, fortsetzenden, ...) Verhältnisses der seriellen Fälle, eine Herausforderung ihrer Auflösung in einem ‚progressiven Gesamtzusammenhang‘. Die Frage ließe sich freilich immer noch stellen, ob alle Diskontinuitäten gleichermaßen als solche Geltendmachungen zu verstehen sind, Frisurenabweichungen in der Folge größerer Zeitsprünge wie auch Figurenumbesetzungen zwischen weit auseinanderliegenden Episoden, das spätere Ignorieren von Ankündigungen und Zuschreibungen aus früheren Episoden wie auch die durch die Zeitsprünge immer wieder durchbrochene Kontinuität des eigenen seriell-synchronen Alterns der Darstellerinnen und Darsteller mit ihren Figuren. Doch lässt sich eine solche Frage keinesfalls anders beantworten, in diese oder jene Richtung, als durch die Analyse entsprechender Momente, also der Episoden, die diese aufweisen, also der

357 Vgl. zum Beispiel HOW I MET YOUR MOTHER, „Lucky Penny“, S2.15, „Miracles“, S3.E20, „Right Place, Right Time“.

Serie, zu der sie gehören. Und das heißt auch, dass die Beantwortung berücksichtigen muss, dass der reflexive Umgang der Serie mit Diskontinuitäten deren Stellung, gerade auch retroaktiv, zu verändern vermag. (Zu denken ist noch einmal an die unterschiedlichen Stimmen Teds – sowie an den Umstand, dass am Ende der letzten Episode der Serie Josh Radnor das Voiceover übernimmt.³⁵⁸)

Angesichts all dessen kann es nun nicht darum gehen, buchhalterisch festzuhalten, welche „Bestandteile der traditionellen Genre-Definition“ noch und welche nicht mehr in *How I MET YOUR MOTHER* vorzufinden sind, um sodann eine andere Bezeichnung als die der Sitcom zu finden – zumal eine so anbietende wie die der „Quality Sitcom“³⁵⁹, die unkritisch der Migration des Marketing-Jargons in die Wissenschaftssprache folgt (nämlich der Rede vom ‚Quality TV‘, für das [fast schon wieder klassischerweise] Serien wie *THE SOPRANOS* [David Chase, US 1999–2007], *MAD MEN* [Matthew Weiner, US 2007–2015] und *BREAKING BAD* [Vince Gilligan, US 2008–2013] stehen³⁶⁰). Entscheidend ist vielmehr, wie das (oder was am) Sitcom-Format durch die Bewegungsbilder dieser Serie in welcher Gestalt entdeckt wird. Und wenn es stimmt, dass sich Sitcoms insbesondere durch ihren Status als „feinnervige Differenzexperten“ auszeichnen, den sie erlangen, indem sie „sich unermüdlich in die Unterscheidung von Unterscheidungen hineinbewegen“ (wenn also das ihre zeitliche Entfaltung ausmacht) – wobei durchaus etwas „[f]ortgeschrieben wird“, nämlich „eine Art Kartografie sozialer Interaktionsmuster“³⁶¹ (wenn sie also eine solche zeitlich entfalten) –, dann dürften die Intimitäten in Serie als erster Anhaltspunkt einer Antwort dienen.

Tempi der Situationswechsel

In einer zweiten, der ersten durchaus verwandten Hinsicht griffe es zu kurz, *How I MET YOUR MOTHER* als „defined by its storytelling mode“ zu fassen, nämlich als eine Reihe von „narrated flashbacks“³⁶²: im Sinne des sich erinnernden Erzählers, dessen Stimme, von einer fixen Zeitstelle aus, die eigene Vergangenheit aufruft,

358 Vgl. *How I MET YOUR MOTHER*, „Last Forever: Part Two“, S.9.E24.

359 Bobineau: *Do You Still Call It Situation Comedy?*, S. 253.

360 Vgl. Robert Blanchet: *Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien*. In: ders. / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 37–70. Vgl. zur Kritik daran auch Simon Rothöhler: *Content in Serie*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68/3 (2014), S. 231–235, hier: S. 231.

361 Rothöhler: *Content in Serie*, S. 234.

362 Mittell: *Complex TV*, S. 48.

welche sodann, bei wiederkehrender Rückbindung an seine subjektive Perspektive durch seine Stimme, zu sehen und hören ist; oder auch: im Sinne des Teds des Jahres 2030, der körperlos im Off oder als Voiceover seinen Kindern acht Jahre seines Erwachsenenlebens schildert, die die neun Staffeln der Serie füllen. Diese vergleichsweise herkömmliche Konstellation des Erzählens-als-Erinnerns – herkömmlicher etwa als die Modulation der BEFORE-Trilogie –, die sich zunächst als erschöpfende Beschreibung der Anlage der Serie ausnimmt, hängt nämlich selbst noch an deren bewegungsbildlicher Poetik: an einer Poetik des (Tempos des) Situationswechsels. Anstatt sie schon zu erklären, ist das Erzählen-als-Erinnern erst aus dieser Poetik heraus zu verstehen, ist bestenfalls Teil von ihr, keinesfalls Ursprung.

Angezeigt ist das bereits durch die Koordinierung der verschiedenen Intimitätsserien, durch die *HOW I MET YOUR MOTHER* ein veritables Geflecht amouröser Dynamiken herausbildet, das in Ted keineswegs sein unangefochtenes Zentrum hat. Am Ende der zweiten/zu Beginn der dritten Staffel findet sich etwa die neu geschlossene Ehe zwischen Lily und Marshall mit der Trennung Robins und Teds verknüpft. Und das ist schon eine Inversion des Endes der ersten/des Beginns der zweiten Staffel. Nach mehreren Anläufen beginnen Robin und Ted die Beziehung, die dann zu Ende gegangen sein wird, während die verlobten Lily und Marshall sich gerade für eine unbestimmte Zeit trennen – und 2030-Ted verknüpft, nun zum Indie-Rock von „This Modern Love“ von Bloc Party³⁶³, mit „In just one night, everything had changed“.³⁶⁴ Beide Enden und Beginne wiederum sind dabei eine Kontinuation der ersten Episode der Serie. Der Verlobung von Lily und Marshall folgt Robins und Teds erstes Aufeinandertreffen: „Marshall’s found the love of his life, even if I was ready, which I’m not, but if I was, it’s like, ‚Okay, I’m ready, where is she?‘“, führt 2005-Ted halb für einen abgelenkten Barney, halb für sich aus, während er sich langsam am Tresen seiner Stammbar, MacLaren’s Pub, umwendet, woraufhin 2030-Ted antwortet mit: „And there she was“, nach einem Schnitt zu Robin, in der Mitte der Bar. Diese Art der Koordinierung verschiebt sich noch einmal – das Geflecht der intimen Dynamiken verändert sich –, kommt aber keineswegs zu einem Abschluss, wenn Robin und Barney zunächst eine sexuelle und später eine Liebesbeziehung eingehen, sich trennen, sich verloben, heiraten und wieder scheiden lassen.³⁶⁵

Zudem bleibt das Erzählen-als-Erinnern weder auf das Verhältnis zwischen 2030 und den Jahren 2005 bis 2013 noch auf Ted beschränkt: Robin und Ted erzählen gemeinsam von ihrer zwei Wochen zurückliegenden Trennung – und reihen sich

³⁶³ Vgl. *Silent Alarm* (Bloc Party, UK 2005).

³⁶⁴ *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Come On“, S1.E22, „Where Were We?“, S2.E1.

³⁶⁵ *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Sandcastles in the Sand“, S3.E16, „Definitions“, S5.E1, „The Rough Patch“, S5.E7, „The End of the Aisle“, S9.E22, „Last Forever: Part One“, S9.E23.

damit ein in ein entfesseltes Springen zwischen den Zeiten, das längst die gesamte Gruppe der Freundinnen und Freunde erfasst hat. So zeigt die erste Episode der zweiten Staffel hintereinander: Teds Kinder auf dem Sofa, im gleichen Ensemble, bis hin zur Kleidung der beiden, wie zu Beginn der dritten Staffel, was zugleich eine weitere Diskontinuität bedeutet, bleibt doch das Ensemble erst ab hier, dafür aber bis ans Ende der Serie, gleich, während es sich im Laufe der ersten Staffel noch verändert—Robin und Ted in leidenschaftlicher Umarmung, in Ausschnitten vom Ende der letzten Episode der ersten Staffel, „Come On“—Ted, wie er im strömenden Regen vor dem Mietshaus, in dem sich die Wohnung der beiden befindet, auf Marshall trifft, der einen Verlobungsring vorzeigt, in weiteren Ausschnitten vom Ende von „Come On“—Lily und Marshall in der Wohnung, wie sie sich trennen und er sie zuletzt anschreit: „You walk out that door and we’re done ... you’re never gonna hear my voice again“, was aus keiner Szene aus der vorherigen Episode stammt, sondern neu produziert ist, wie die rote Perücke anzeigt, die die Lily-Darstellerin Alyson Hannigan trägt und die sich ihrer, also Lilys Frisur aus der ersten Staffel gerade so weit annähert, um noch als Perücke erkennbar zu bleiben—„I should call her“, äußert Marshall achselzuckend, neben Ted auf dem Sofa in der gemeinsamen Wohnung, und lehnt sich zum Telefon hinüber, eingeleitet durch einen Pseudo-Reißschwenk samt Zisch-Geräusch, begleitet von der Lachspur.

Und dann ist da noch die äußerst flexible audiovisuelle Beziehung, die sich zwischen den unterschiedlichen und unterschiedlich erzählenden (zusammenfassenden, anmerkenden, aufschiebenden, ergänzenden, ankündigenden, vorgreifenden) Stimmen und den Modi des Auftauchens und Verschwindens der Bilder (deren Bestandteil die Stimmen oft genug sind) entspinnt: Der 2030-Ted artikuliert einen deiktischen Bezug, der umgehend durch Sicht- und Hörbares ausgefüllt wird, und bekommt durch ein Innehalten des Sicht- und Hörbaren Zeit für einen Kommentar eingeräumt;³⁶⁶ sein jüngeres Ich kapert sprechend die akustische Dimension einer Rückblende;³⁶⁷ und die Unterbrechung/Fortsetzung von Barneys *catchphrase* wird an der Staffलगrenze zu einer der Serie ... Dazu kommen im Laufe der neun Staffeln noch zahlreiche weitere Konfigurationen – wie etwa temporäre Verkennungen dank falscher Entsprechungen: Scheinbar (sicht- und hörbar, gerahmt als Spurensuche und Befragung Dritter durch Robin und Lily) erlebt Ted, während seiner

³⁶⁶ Der Beispiele für beides gibt es, über „Wait for It“ hinaus, viele; vgl. etwa – für frappierende Eingriffe in Wahrnehmungsrealitäten, die deiktisch vorbereitet werden – HOW I MET YOUR MOTHER, „Stuff“, S2.E16, „Slapsgiving“, S3.E9, „The Leap“, S4.E24; sowie – für knappe Klarstellungen bis hin zu weiterführenden Erklärungen zu stillgestelltem Sicht- und Hörbaren – „Okay Awesome“, S1.E5, „Double Date“.

³⁶⁷ Auch der 2030-Ted tut dies gelegentlich, etwa im zensorischen Bemühen, seinen Kindern unangemessene Ausdrücke vorzuenthalten – vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Murtaugh“, S4.E19.

Beziehung mit Robin, mit Marshall eine wilde Nacht, an deren Ende er eine junge Frau abschleppt – schließlich aber stoßen, im Schlafzimmer dieser, Robin und Lily auf Barney, der (zu erzählen beginnt, wie er) sich den Abend über als Ted ausgegeben hat (gefolgt von Klarstellungen in Form von Nachstellungen einiger Szenen der wilden Nacht, nun mit Barney anstelle von Ted).³⁶⁸ Ebenso kommen aber auch offenbare Diskrepanzen dazu: „And then, right before my eyes, your father broke down crying“, berichtet Marshall Lily von einem Gespräch mit ihrem entfremdeten Vater (in einem Voiceover zu Bildern des Gesprächs, samt der Schweben eines langsamen Zooms auf das verkniffene Gesicht des Vaters) – woraufhin (ein Schnitt plötzlich sehen und hören lässt, wie) Marshall in heftiges Heulen und das Lachspuren-Publikum in Gelächter ausbricht (das noch über den zischenden Reißschwenk zurück zu Lily und Marshall anhält).³⁶⁹

Es führte kaum bedeutend weiter, noch all das auf eine erweiterte Erzählkonstellation zurückzurechnen, es auf ein weiterhin handliches narratologisches Maß herunterzurechnen. Etwa: auszugehen von einer Redelelegation der „erzählerischen Kontrolle“ des 2030-Teds „an einen auf einer niedrigeren Ebene angesiedelten Erzähler“ – sodass die relative Eigenständigkeit der Ebenen beschreibbar bleibt, die sich mit den „Rückblenden innerhalb der Rückblende“³⁷⁰ auftun. Oder auch: den Figuren nicht nur gezieltes Lügen, fehlerhaftes Erinnern und kompromittierte Informationsstände zuzugestehen,³⁷¹ sondern auch, „dass sie nicht die uneingeschränkte Kontrolle über die Geschichte besitzen“ – sodass „eine Diskrepanz zwischen Erzählerstimme und der tatsächlichen Rückblende“³⁷² weiterhin zu erklären ist. Oder gleich: auf abstrakte Architekturen aus „Rahmenerzählung“ und „Binnenerzählung“, aus „erzählerische[r] Gegenwart“ und „Pro- und Analepsen“, aus „verschachtelten Erzählebenen“ und „personenbezogene[n] Teilgeschichten“³⁷³ abzustellen – sodass eine „narrative Komplexität“³⁷⁴ sich nachweisen lässt, die die Nobilitierung zur Qualität sicherstellt. (Was sich dann noch grafisch, durchaus ansprechend, als Zeitstruktur einzelner Episoden zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit notieren lässt.³⁷⁵ Das aber ist kaum schon eine analytische Leistung – nicht jede aufgebaute Distanz zur audiovisuellen Struktur ist auch schon eine

368 HOW I MET YOUR MOTHER, „Ted Mosby, Architect“, S2.E4.

369 HOW I MET YOUR MOTHER, „Slapsgiving 2: Revenge of the Slap“, S5.E9.

370 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 235.

371 Vgl. Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 234–235.

372 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 236.

373 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 250–251.

374 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 244.

375 So Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 246–247 – zu HOW I MET YOUR MOTHER, „Brunch“, S2.E3.

genutzte. Wenn sie nicht gar zur verdeckenden wird: wo etwa das wiederkehrende Voiceover aus dem Jahr 2030 nicht auftaucht, der dieses die Episode über mitlaufen lässt, wenn auch nur die erste Einstellung im Jahr 2030 spielen mag, und der Vorspann der Serie grafisch nur als schwarzer Balken erscheinen darf, der aus den Zeitebenen herausfällt. Sind beide weniger Teil [von welchem Aspekt?] der Zeit der Episode?; welche Art Teile [in welchem zeitlichen Verhältnis zu welchen anderen?] sind sie also?; welche Rolle spielt die Positionierung des Vorspanns als Teil [nach einer Pointe!] auf das Ganze der Episode [und Serie?] hin betrachtet, welche spielen die Positionierungen des Voiceovers?)

Was sich in der Rekonstruktion als fein säuberlich oder auch nur unsauber getrennte Zeitebenen auffalten lässt, ist in der Zeit der Darstellung, in der Modulation, eingefaltet in das Entwerfen unterschiedlicher – das heißt in das Wechseln zwischen so gerade erst unterschiedenen – Situationen: dessen stete Orientierung an der (also an der Vorbereitung der) nächsten Pointe abgesichert ist durch die unterschiedlichsten Tempi zwischen dem Atemlosen und Verzögerten und Gehemmten und Schwungvollen und Schwebenden und Plötzlichen; das sich dabei entfaltet allein vermittelt der Koordination des Pluralen, der Sprünge, die die Zeiten verbinden, also trennen, und der Audiovisualität der Bezugnahmen zwischen dem Verbalen und dem Sicht- und Hörbarwerdenden; von dem also nichts sich irgend anders verwickelt als in der (Gründung der) komödischen Wahrnehmungsform dieser Sitcom.³⁷⁶

Insofern sind die pointierten, oder pointierenden, Tempi der Situationswechsel bezeichnender für die poetische Logik von *How I Met Your Mother* als jede der Erzählkonstellationen. Mit ihnen erst wird das Erzählen verschiedentlich konstelliert. Erst die Tempi treiben, in anderen Worten, die Tempora der unterschiedlichen Zeitebenen hervor: Reißschwenk/Zisch ... oder, da die Situationen keineswegs immer mit Szenen gleichzusetzen sind, sondern auch sich durch ein szenisches Kippen, ein Umschlagen unterscheiden mögen, Freeze-frame/Voiceover ... oder *catchphrase*/Gelächter ...³⁷⁷ Das ist sicherlich auch eine „Verschiebung“

376 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 313 (und insgesamt 307–322) – für die melodramatische Wahrnehmungsform von *TITANIC* (James Cameron, US / MX / AU / CA 1997) und das eigene „Konstrukt sich einander spiegelnder Zeitebenen“, in dem – „und nicht in der narrativen Zuschreibung an die Figur“ – „die Bilder einer subjektivierten Zeitwahrnehmung ihren Ursprung und ihre Verortung“ finden, und zwar gerade insofern dieses Konstrukt sich realisiert „allein auf der Ebene des ästhetischen Wahrnehmungsaktes, des Zusehens und Zuhörens“.

377 Vgl. – in einem ähnlichen Sinne hinsichtlich des Rhythmus von *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, DE 1998) – Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 99–129. Auch wären mit Michael Wedel die Freeze-frames und besonders die digital produzierten Reißschwenks noch einmal eigens als „Special Effects“ zu akzentuieren, die, mit Blick auf die Wahrnehmungsform von *How I Met Your Mother*, ihre „Effekte“ [...] im individuel-

(oder eine neue oder Neu-Entdeckung) des Sitcom-Formats, doch eben keine, die „von rein situationsbedingten, komödiantischen Faktoren auf progressive Handlungselemente“ umstellte und so den „Begriff *situation comedy* [...] ungeeignet“³⁷⁸ machte. Die Modulation der Komik, der komödischen Wahrnehmung, hängt hier auf ein Neues, das heißt wie sonst auch, doch anders, an den Situationen. Ist das noch (was war je; was ist) ‚rein situationsbedingt‘? Wenn auch nicht mit narrativer Progression, so übersteigt die Sitcom doch mit einem eigenen Prinzip der „Akkumulation“ immer schon die Reinheit der Situation als Bedingung: mit dem „Prinzip des Running Gags [...], das nicht nur Kenntnis des reproduzierten Musters, sondern auch verschiedene, wie minimal auch immer voneinander abweichende Realisierungen voraussetzt“³⁷⁹. Noch, wenn der Gag im Wechsel der Situationen selbst besteht.

Reflexe der Serialisierung

Nicht zuletzt fällt es (also auch) hinter die Poetik von *HOW I MET YOUR MOTHER* zurück, das heißt hinter ihre eigene Reflexivität, in den offensichtlichen reflexiven Bezügen auf die serielle Formatierung lediglich Hinweise auf die vermeintliche komplexe Neuerung einer „operational aesthetic“ zu erkennen: die „self-conscious narrative devices, playful reversals, and nearly endless deferment of the title’s promised plotline“ also als Mittel auszumachen, die die Aufmerksamkeit der „viewers on the program’s storytelling mechanics“³⁸⁰ lenken, auf das serielle Wie (nicht zwingend anstelle des, doch aber mindestens gleichberechtigt) neben dem Was.³⁸¹ Nicht im Sinne einer solchen, wie immer historisch verorteten Aufwertung ist *HOW I MET YOUR MOTHER* reflexiv. Denn auch wenn diese Art Reflexivität in der

len Wahrnehmungsakt auslösen“ (Michael Wedel: Die Effekte der Special Effects. Zur Einleitung. In: ders. [Hg.]: *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 7–19, hier: S. 7) – und das durchaus im Sinne einer „stilisierten Manipulation von Zeitabläufen“, die mündet in „ein in sich vielfältig geschichtetes Muster der Visualität und figurativen Präsentation“ (Michael Wedel: Click and Snap. Special Effects als Meta-Politik des Komischen. In: ders. [Hg.]: *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 209–220).

³⁷⁸ Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 252–253.

³⁷⁹ Rothöhler: Content in Serie, S. 233.

³⁸⁰ Mittell: *Complex TV*, S. 60.

³⁸¹ Vgl. Mittell: *Complex TV*, S. 42–43. Die „reflexive devices“ reichten so von den „freeze-frames“ über die „embedded flashbacks within flashbacks“ bis hin zur „voice of Future Ted answering questions posed in the present-day story“ (S. 59).

Tat mehr meinen soll als den bloßen Ausweis der „construction“ oder „artificiality“ der Darstellung, mehr also als den Sonderfall des Konstatierens eines Faktums, erhält sie die Logik der Trennung, der Aufteilung doch aufrecht; „the story“ hier, „its telling“³⁸² dort; wobei schon ein Stück weit verschwimmt, ob sie sich eher auf die Grenzziehung zwischen Form und Inhalt oder eher auf die Distanz zwischen dem Medium und seinen Äußerungen bezieht, da sie bereits von einer bestimmten Formatierung des Mediums ausgeht (nämlich, wie immer, ausgehen muss). Die reflexiven Bezüge sind, stattdessen, als jene Äußerungsformen der Serialisierung und also als jene spezifischen Entdeckungen des Mediums zu behandeln – als jene Reflexe der Serialisierung ob des entdeckten Mediums –, in denen die Serialisierung zur Form der Erinnerung der Liebe wird, zu der Zeitform, die und wie sie hier entfaltet wird.

Dass *HOW I MET YOUR MOTHER* sich nicht auf die Formel der ‚Progression auf ein Ziel in einer erinnernden Erzählung in Rückblenden‘ bringen lässt, bedeutet ja gerade nicht, dass das Erinnern – und Vergessen – hier keine Rolle spielte, dass ihm keine Relevanz zukäme (dass die Serie nicht gerade darin ihre Rolle und Relevanz fände). Nur ist es anders zu verorten, als es narratologisch-repräsentationale Kategorien erlauben. Es findet sich im eigenen Einzugsbereich der seriellen Achsen in die poetische Logik: samt aller Faltungen und allen Wartens, die die Bewegung der Erinnerung durch die Serialität der intimen Dynamiken entgegentreten lässt; samt aller Digressionen, mit denen das vermeintlich zu Erinnernde immer schon anderes Erinnertes bedeutet und darüber schnell genug vergessen scheint, und aller Diskontinuitäten, die jede Vorstellung einer Nahtlosigkeit und Gesamtheit des Erinnerten, eines Erinnerns ohne Vergessens infrage stellen. Es findet sich im Hervortreiben der Tempora der unterschiedenen Situationen durch die unterschiedlichen Tempi der Situationswechsel, samt aller Koordinierungen und Sprünge: mit dem die Zeiten, zwischen denen erinnert und vergessen wird, nicht mehr die gegebenen und dann erst (zu) erinnernden und (zu) vergessenden sind, sondern die immer schon erinnernden und erinnerten, vergessenden und vergessenen Zeiten. Das – keine größere Herkömmlichkeit – ist denn auch der entscheidende Unterschied zwischen der *BEFORE*-Trilogie und *HOW I MET YOUR MOTHER*; wenn dort die Erinnerung serialisiert wird, ist die Serialisierung hier selbst Erinnerung: Modulation einer Zeitform der Liebe.

Schon wenn 2030-Ted den Titel der Serie zu Beginn der Serie das erste Mal ausspricht, um sein Erzählen in Gang zu bringen, ist das (nicht lediglich Markierung eines Erzählmechanismus, sondern letztlich) einer dieser Reflexe: „Kids, I’m gonna tell you an incredible story: the story of how I met your mother.“ Damit nämlich ist

382 Mittell: *Complex TV*, S. 46.

die Serialisierung als derjenige Prozess schon in Gang gesetzt, der die Aussagekraft des Titels infrage stellt. Nicht nur, aber auch wegen der Bindung der Artikulation an eine Perspektive, die sich nicht als die einzige und alles bestimmende herausstellen wird; vor allem aber, weil diese erste Artikulation, also Variation des Titels nicht zu lösen ist von ihren vielen Variationen, nicht herauszulösen aus der eigenen Serialisierung ihrer Variation.

Diese reichen und reicht: von der Relativierung der ‚incredible story‘ durch die Pluralisierung zu Beginn der dritten Staffel; über eine Aneignung durch Robin, die, in einer imaginären Zukunft, ihre Kinder, die sie nie hatte, fragt: „Kids, have I ever told you the story of how I met your father?“;³⁸³ bis hin zum bilanzierenden „And that, kids, is how I met your mother“ der letzten Episode der Serie, das Teds Kindern nicht zu Unrecht verdächtig erscheint: „You made us sit down and listen to this story about how you met mom ... yet mom’s hardly in the story.“³⁸⁴ All das aber ist (all diese Modi der Variation sind; all ihr poetisches Gewicht wird) bereits angelegt durch – oder, ebenso seriell, erst noch eingetragen in – das Ende der ersten Episode. Robin bleibt, nachdem Ted sie kennengelernt und die durch Aufschub geprägte, aufschiebende wie aufgeschobene Beziehung der beiden begonnen hat, zunächst namenlos. Schließlich liefert 2030-Ted, seine initiale Ankündigung konterkariierend und zur Verblüffung seiner Kinder, akzentuiert durch das plötzliche Verstummen des beschwungenen Intros von „Back on the Chain Gang“ von The Pretenders³⁸⁵, die letzte Pointe (also Retardation) der Episode: „Because that, kids, is the true story ... of how I met ... your Aunt Robin“ (er weist seine Kinder dann noch zurecht: „Like I said, it’s a long story“ – was er in der Tat getan hat [und was die Serie mit ihren über zweihundert Episoden in der Tat ist!]).

Damit ist fraglos, wie Oliver Fahle zugleich weiter und enger, nämlich für jüngere Fernsehserien festhält, „Narration selbst als eine herausgehobene Serie zu verstehen, die mit anderen Serien korrespondiert“³⁸⁶. Doch lässt sich das eben hier weder im Sinne des historischen Arguments zu verstehen, das es als „Innovation“ vorstellt, „die Narration gerade zu überschreiten und Serialität als ästhetische Kategorie der Bildmedien diesseits der Narration aufzuwerten“³⁸⁷ – noch im Sinne des fundierenden theoretischen Arguments, das von der Alternative „Nar-

383 HOW I MET YOUR MOTHER, „Symphony of Illumination“, S7.E12. Vgl. für eine weitere Aneignung, die auch den Vorspann samt eingeblendetem Titel erfasst, „46 Minutes“, S7.E14.

384 HOW I MET YOUR MOTHER, „Last Forever: Part Two“.

385 Vgl. *Learning to Crawl* (The Pretenders, US 1984).

386 Oliver Fahle: Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie. In: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181, hier: S. 177.

387 Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 169.

ration organisiert Serialität“/„Serialität organisiert Narration“³⁸⁸ ausgeht. (Das ist zwar nicht deckungsgleich mit dem historischen und theoretischen Argument von der Aufwertung des Wie neben dem Was, folgt aber durchaus noch einer ähnlichen Logik; oder geht zumindest von den Setzungen derselben Logik aus, wenn es ihre Selbstverständlichkeit auch schon erodiert.) Gerade die Gegenüberstellung einer „Tendenz zur Sinngebung, temporalen Organisation und Abschließung“ und einer „Tendenz zur Sinnoffenheit, temporalen Desorganisation und Unabschließbarkeit“³⁸⁹, in der für Fahle sich Narration und Serialität gegenüberstehen, beschreibt im Falle von *HOW I MET YOUR MOTHER* doch die Spannung zwischen Ziel und Umwegen, die sich mit der reflexiven Serialisierung-als-Erinnerung entfaltet, und zwar samt der verschiedenen Erzählkonstellationen als *einer* Serie, die nicht weniger von dieser Spannung geprägt ist. Eine Spannung, wie sich auch sagen ließe, zwischen (unterschiedlichen Tendenzen zur) Konsistenz und Inkonsistenz, die zu der Zeitform selbst gehört, für deren Darstellung die Serien dieser Serie Mittel sind. Die Spannung eines Ganzen, die/das die Form einer Spannung zwischen dem Erinnern und Vergessen annimmt.

Drang zur Konsistenz, Drängen der Inkonsistenz

So wenig das Erinnern auf Teds Erinnern zu reduzieren ist, ist es das Vergessen auf Teds Vergessen; auch wenn es dieses freilich, aber immer nur als Teil der Poetik von *HOW I MET YOUR MOTHER*, als Teil der Serialisierung-als-Erinnerung, gibt.

Es gibt das Vergessen in Form eingestandener Lücken, die fortan in abstrusen Platzhaltern insistieren, auch über ihr erstes, zentrales Auftauchen hinaus. – Mit einem Episodenbeginn hebt das Voiceover des 2030-Teds an: „Kids, back in the fall of 2007 [eine junge Frau, von Ted heran gewunken, bewegt sich durch das MacLaren’s auf ihn, Robin, Lily, Marshall und Barney zu, dazu die Texteinblendung „the year 2007“], I was dating this girl named ... [ein Freeze-Frame der Frau, auf halbem Weg vom Eingang der Bar zum Tisch der Gruppe] Oh, God, what was her name? It’s been twenty-three years [das Bild setzt sich wieder in Bewegung, die junge Frau erreicht Ted und gibt ihm einen Kuss], I can’t remember all this stuff. For the sake of the story, let’s call her: ...“ Hier nun schließt 2007-Ted, vor seinen Freundinnen und Freunden, ohne Unterbrechung an: „Everyone, this is Blahblah [und zeigt mit dem Arm auf die junge Frau].“ Mit einem beschwingten Abwinken entgegnet sie noch: „Please, call me Blah“ – was fortan auch alle tun: „So, Blah, how did you

³⁸⁸ Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 177.

³⁸⁹ Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 177.

two meet?“³⁹⁰ Und noch Staffeln später wird sie, wenn die Rede auf sie kommt, Blahblah genannt.³⁹¹ (Zumindest, und fast zuletzt, fällt 2030-Ted aber doch noch ihr Vorname, Carol, wieder ein.³⁹²)

Auch gibt es das Vergessen in Form auffallender Verwechslungen, die krampfhaft Versuche der Aufklärung nach sich ziehen, eine solche aber nur noch durch Vorgriffe erfahren können. – Nachdem der Rest der Gruppe anderweitige Verabredungen getroffen hat, wendet sich Barney an Lily: „I guess that leaves just you and me. Wanna hang?“ 2030-Ted kommentiert daraufhin zu einem Freezeframe Lilys: „And then Lily said something to Barney that insulted every fiber of his being.“ Doch äußert Lily nur ein lapidares „Nah“. Das erscheint 2030-Ted nicht als überzeugender Grund für den anschließenden Streit der beiden, sodass sich, über den Rest der Episode verteilt, der Streit als Reihe von Korrekturen anschließt, je zunächst unbefriedigend und lückenhaft, in ungereimten und aussparenden Interaktionen Lilys und Barneys („Barney and Lily were still fighting about ... um, something. Or was it that other thing?“ — „Save it Lily! I'm still mad at you for ... something. And for that other thing“ — mitten durch das MacLaren's fährt ein Motorrad, vor dem Lily Barney rettet — „Wait, they were on the street!“). Dann aber drängt sich die Erkenntnis auf, dass nicht Lily Barney, sondern Barney Lily beleidigt hat – und die weitere Erkenntnis, dass der Streit sich nicht gleichzeitig zu den restlichen Ereignissen der Episode ereignet (hat), sondern erst im Jahr darauf, initiiert durch Lilys Schwangerschaft, die erst am Ende der Staffel beginnt, zu der diese Episode gehört.³⁹³ Und so bekommt auch Teds Auftritt in einem grünen Kleid, mit dem er hier schon die Versöhnung Lilys und Barneys unterbricht, seine Erklärung erst in der folgenden Staffel: „Yeah, that's the ending to a whole different story.“³⁹⁴

Oder das Vergessen in Form umschreibender Eintragungen, die nonchalant die Unvollständigkeit früherer Bilder feststellen und wie als Versicherung ihrer Richtigkeit weitergetragen werden. – Ein Mann mit einem Toupet so unübersehbar wie er selbst in seiner Bulligkeit unterbricht eine Unterhaltung der Gruppe in der Bar. Freezeframe/Voiceover: „I've told you kids about Doug, right? I haven't? Oh ... well.“ Also holt 2030-Ted ebendas nach – Reißschwenk/Zisch: Der Mann steht hinter dem Bartresen und öffnet eine Flasche; „Doug Martin was a bartender at MacLaren's. He was always kind of ... around.“ Es folgen Einstellungen aus früheren Episoden, die

390 HOW I MET YOUR MOTHER, „How I Met Everyone Else“, S3.E5.

391 Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Rabbit or Duck“, S5.E15, „Sunrise“, S9.E17. Vgl. für einen ähnlichen Fall auch „Oh Honey“, S6.E15.

392 Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Gary Blauman“, S9.E21.

393 HOW I MET YOUR MOTHER, „The Mermaid Theory“, S6.E11.

394 Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Now We're Even“, S7.E21. Vgl. für ähnliche Fälle auch „The Goat“, S3.E17, „The Leap“.

ebendas – aber erst hier, im Wiederauftauchen, dank digitaler Nachbearbeitung – in zunehmender Deutlichkeit zeigen, die zeigen, wie Doug, tief im Bildhintergrund, während eines Gesprächs zwischen Barney und Ted am Tresen steht, wie er mit einem Tablett in der Hand an Marshall, Ted und Barney vorbeigeht, die in der Bar an einem Tisch sitzen, und wie er direkt neben Barney steht, der sich bereit macht, in ausgewählter Kostümierung eine homosexuelle Frau aufzureißen.³⁹⁵ Es folgen weitere – nun neu inszenierte – Einstellungen der Vergangenheit, die zeigen, wie die Gruppe mit Doug bereits interagiert hat.³⁹⁶ Und manch einer wird auch Jahre in der Zukunft wieder mit ihm interagieren ...³⁹⁷

Leicht ließen sich diesen Beispielen weitere an die Seite stellen. Auch solche wären Beispiele für die enge Verbindung zwischen dem Erinnern und Vergessen, für eine Verbindung in Form eines Vergessens, dessen Auftauchen durch das Erinnern bereits herausgefordert ist, das in seinem Auftauchen aber auch neues Erinnern fordert. So sehr und so wenig das nun Teds Erinnern und Vergessen meint, so sehr und so wenig ist es als Zeitform der Liebe auf Ted und die Mutter zu beziehen: Die Aufgabe ist nicht mehr die des Paares, sie liegt nicht mehr zwischen den Liebenden, ist gestellt nicht mehr durch einen geteilten Raum des Erinnerns – die Serialisierung selbst, als Erinnerung, stellt die Aufgabe, diese liegt nirgends anders als zwischen den Achsen, Tempi und Reflexen jener, ist eine des Geflechts amouröser Dynamiken. Es ist nicht so, als gäbe es das eine Paar prinzipiell nicht mehr, doch gibt es dieses nur noch angesichts des Prinzips der vielen Paare; die Vielzahl synchroner Paare mag dabei noch die Exklusivität des einzelnen Paares akzentuieren, doch wird die Vielzahl im Diachronen die Inklusion aller Einzelnen immer schon annonciieren. So wird ihre Zeitform der Liebe der Serie, *HOW I MET YOUR MOTHER*, zur inszenatorischen Frage eines Drangs zur Konsistenz und eines Drängens der Inkonsistenz.

Das Erinnern, die Konsistenz (oder auch: das Ziel, das Eine ...). – Sicher kann hier, einerseits, mit einigem Recht von einem „unübersichtlichen Geflecht aus Bezügen und Querverweisen“³⁹⁸ die Rede sein; ein Geflecht, das sich etwa jenem fast detektivischen Rekonstruieren und Dechiffrieren öffnet, wie es circa seit *TWIN PEAKS* (Mark Frost / David Lynch, US 1990–1991) fast obligatorisch zum Serienfantum gehört.³⁹⁹ Das aber meint weniger eine vorliegende oder doch zumindest in Aussicht gestellte, jedenfalls aber nur noch zu bewältigende Gesamtheit zusammenhängender Infor-

395 Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Pilot“, „Miracles“, „I Heart NJ“, S4.E3.

396 *HOW I MET YOUR MOTHER*, „The Fight“, S4.E10.

397 Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Tailgate“, S7.E13. Vgl. für ähnliche Fälle auch „Blitzgiving“, S6.E10, „Gary Blauman“.

398 Bobineau: *Do You Still Call It Situation Comedy?*, S. 250.

399 Vgl. Fahle: *Im Diesseits der Narration*, S. 172; sowie Mittell: *Complex TV*, S. 59–60.

mationen; als ließe sich die Lust am ausgiebigen Rekonstruieren und Deciffrieren am Erfordernis von „Vorwissen“ festmachen, das allein dazu dient, „bestimmte Handlungselemente verstehen zu können“⁴⁰⁰. Vielmehr handelt es sich bei den ‚Bezügen und Querverweisen‘, und also auch bei dem vielen Bilden und Lösen von Beziehungen, noch um eigene darstellerische Mittel, die das Richtende des Ziels – des Abschlusses durch das Treffen auf die Mutter – durch die immer neue Stiftung von Zusammenhängen erneuern. In diesen scheint das Ziel sinngebend zu stehen. Und doch sind sie es auch, die das Ziel selbst immer wieder aufs Neue auslagern. „I’ll [oder auch: „We’ll“] get to that“, ist 2030-Ted des Öfteren zu hören und lädt so fraglos zum genaueren Blick auf das schon (bald) Zurückliegende ein, um fehlgehende Vorgriffe zu vermeiden.⁴⁰¹ Der vertraute Ton, der Ton der Vertrautheit, der dabei an- oder durchklingt, ist dann selbst noch Funktion einer vertrauten Vertrautheit, die sich in all den Namen und Orten äußert, wie sie die Stiftung des Zusammenhangs wieder und wieder nennt und verortet. Insofern ist die Poetik von *HOW I MET YOUR MOTHER* auch eine der Familiarität und Freundschaft, der Freundschaft-als-Familiarität. Dazu gehört fraglos noch das Spielerische – nicht nur die zahlreichen Spiele, Wetten und Rituale, sondern diese als Teil des Spielerischen – der Serie; wie auch die Kehrseite dessen, die Möglichkeit der Verletzung und des Verlusts.⁴⁰²

Auch mit der Poetik der Freundschaft-als-Familiarität, nicht weniger als mit der New York City-Szenerie und der Konzentration auf weiße Frauen und Männer Ende Zwanzig, Anfang Dreißig, schließt die Serie, mit ihren eigenen Mitteln, an *FRIENDS* (David Crane / Marta Kauffman, US 1994–2004) an. Dort freilich fällt die Auslagerung noch vornehmlich (vielleicht konzentrierter, aber auch limitierter) dem zum eigenen Beziehungsprinzip erhobenen Hin und Her des *will they/won't they?* zwischen (vor allem) Rachel und Ross zu, während der Zusammenhang nichts anderes ist als die (nach außen hin nahezu abgeschlossene) Freundschaft selbst in der (so gerade immer schon erschlossenen) familiären Umgebung.

Auch ließe sich die eigentümliche Erneuerung des einen Ziels als Art und Weise beschreiben, wie *HOW I MET YOUR MOTHER* sich, aus Sicht des Seriellen, des Endenmüssens, also eines ausgewiesenen filmischen Problems, annimmt – oder des seriellen Problems des Endenkönnens, durch die filmische Konfiguration der Endlichkeit.

Zeichnet es doch das filmische Register bewegungsbildlicher Zeit insbesondere aus, dass es die begrenzte Bild-Zeit nicht umgehen, sondern nur mit ihr umgehen kann. Mag diese Begrenztheit bildlich auch nicht selbst entgegnetreten (oder nur

⁴⁰⁰ Bobineau: *Do You Still Call It Situation Comedy?*, S. 250.

⁴⁰¹ Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Milk“, S1.21, „As Fast as She Can“, S4.E23, „The Autumn of Breakups“, S8.E5, „The Locket“, S9.E1.

⁴⁰² Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „Slapsgiving“, „Slap Bet“, S2.E9, „Last Words“, S6.E14, „Band or DJ?“, S8.E13.

als Messung der Laufzeit von Bewegungsbildern), so wird die spezifische Zeit des Andauerns der Bewegungsbilder doch, mit allen damit verbundenen Schwierigkeiten, immer auch eine eigene Organisation von Endlichkeit sein müssen (das ist der Abstand des Ganzen zur bloßen Gesamtheit; jenes ist eben, anders als diese, „weder vorgegeben noch vorzugeben“⁴⁰³). In diesem Sinne, eher als in einem empirischen, fragt Koch: „Warum ist das Ende so wichtig, und warum ist es meist der schwächste Teil des Films?“; und betont: „Am Ende eines Films geht es nicht einfach um die dramaturgische Schließung, sondern in einem umfassenderen Sinne um die Möglichkeit, eine ganze Welt abzuschalten.“⁴⁰⁴

Doch sind das eben auch Bedingungen der Liebe: endet mit ihr die Herstellung von Intimität, so endet auch die Privatwelt, die hier ausdifferenziert wird; und welche Vorbereitungen oder Vermeidungen es in dieser auch geben mag, letztlich endet das Leben.

Zugleich ist es beinahe schon eine Plattitüde, dass Serien „auf Endlosigkeit angelegt sind“⁴⁰⁵. Zwar unterliegt die Laufzeit einer Episode immer einer eigenen Begrenzung (einer filmischen? – wie verändert Begrenztheit sich, wenn sie Teil von Unbegrenztheit wird?). Doch zeichnen sich serielle Bewegungsbilder insbesondere durch ein Schwanken, oder durch ein Bestehen und Vermitteln, zwischen den Prinzipien der Konstanz und der Variation, der Homogenität und der Heterogenität, der Reproduktion und der Genese aus, das für sich, als zeitliches Register, als zeitliche Organisation, die Notwendigkeit eines Abschlusses nicht kennt. (Schon die philosophische Gemengelage zur Frage der Serialität⁴⁰⁶ mag darauf hindeuten, dass jede eindimensionale Zuordnung dieser Prinzipien zu den Bereichen der Industrie und

403 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.

404 Gertrud Koch: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Joachim Küpper / Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003, S. 162–175, hier: S. 166. Mulvey leitet aus der filmischen Endlichkeit eine Strukturähnlichkeit zum Todestrieb ab, aus der sie die Wendung des Narrativen zur spezifisch filmischen Narrativität ableitet – vgl. Mulvey: *Death 24x a Second*, S. 67–84.

405 Sven Grampp / Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien, S. 12. Vgl. auch Kelleter: Populäre Serialität, S. 26–27.

406 Vgl. für verschiedene Ausweise der seriellen Prinzipien Hartmut Winkler: Technische Reproduktion und Serialität. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 38–45, hier: S. 44; Christine Blättler: Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 70–79, hier: S. 72, 76; Benjamin Beil / Lorenz Engell / Jens Schröter / Herbert Schwaab / Daniela Wentz: Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 10–16, hier: S. 11–12. Hergeleitet werden diese Ausweise verschiedentlich aus Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982; Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main 1988; Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 50–63;

der Kunst, der Entfremdung und der Kreativität – wie sie sich im Einzelnen immer wieder zumindest andeutet – letztlich zu kurz greift. Serialität ist prinzipiell zwischen beiden Prinzipien verortet.) (Es ließe sich auch sagen, dass das Aufhören eher als das Enden zu Poetiken des Seriellen gehört – womit etwa die Absetzung einen eigenen poetologischen Sinn erhielte, der sich nicht mehr in der Produktionslogik erschöpft, dass Fernsehserien „massenhaft reproduzierte Industriewaren [sind], deren Produktion ab einem bestimmten Punkt nicht mehr lohnt oder aus anderen Gründen unmöglich wird“⁴⁰⁷.) Wenn die Serie aber keinen, zumindest aber keinen seriellen Grund hat, zu enden (auf den Fall des Formats folgt einfach der nächste: seine Begrenztheit ist seine Ergänzzbarkeit),⁴⁰⁸ heißt das noch lange nicht, dass sie einen Grund dafür hat, nicht zu enden (das Verhältnis von Fall und Format verlangt nach nicht mehr als dem Verhältnis zweier Fälle). Die Serie ist in dieser Hinsicht in der Tat: Grund-los, ungründig – was sie *auch* der schieren, insofern durchaus beängstigenden Möglichkeit des Endens aussetzt.⁴⁰⁹

Doch bedingt diese Möglichkeit gerade die eigene Un-/Gewissheit der seriellen Monogamie: als ließe sich diejenige des Lebens, und also Tods, bestenfalls ersetzen; als könnte es viele Leben nach dem Tod, doch so auch viele Tode geben.

Das eine Ziel des Erinnerns, das Ziel des Treffens auf die Mutter meinte insofern den Versuch, nicht einfach nur an die Stelle des Endes der Liebe die Liebe als Ende zu setzen, sondern, in der wiederholten Erneuerung des Ziels, das Verhältnis zum Ende zu verändern. Weniger Garantie denn Versprechen eines Endes, weniger als ein Endenmüssen (als Versprechen kann es gebrochen werden), mehr aber als ein Endenkönnen (als Versprechen muss es in Aussicht stellen, gehalten zu werden): ein im Drang zur Konsistenz beteuertes Endenwollen. Das wäre, hier, der engere Sinn dessen, was Fahle ‚temporale Organisation‘ nennt. Das tatsächliche Ende der Serie erneuert dann seinerseits diese ganze Problematik: Das Ziel wird erreicht; doch folgt dem, einmal erreicht, noch die Frage, ob es überhaupt das Ziel war; und schließlich, im Jahr 2030, sechs Jahre nach dem Tod von Teds Frau, der Mutter, das

Jean-Paul Sartre: *Kritik der dialektischen Vernunft*. 1. Band. *Theorie der gesellschaftlichen Praxis*. Reinbek bei Hamburg 1967; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*; Deleuze: *Logik des Sinns*.

⁴⁰⁷ Kelleter: Populäre Serialität, S. 27.

⁴⁰⁸ Vgl. Sarah Kofman: Die Melancholie der Kunst. In: dies.: *Melancholie der Kunst*. Wien 1998, S. 11–32, hier: S. 30 – da sich in Serien jeder Art „jeder der Gegenstände [...] mit den anderen in einer Beziehung gegenseitiger unbestimmter Ergänzzbarkeit befindet“, gilt: „Es gibt keinen Grund für ein Ende der Serie.“

⁴⁰⁹ Vgl. Grapp / Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien – die zu dem Schluss kommen, dass der Fernsehserie „Endlosigkeit“ nur eine operative Fiktion“ (S. 3) ist, die sie „im unausgesetzten Bewusstsein des Enden-Könnens“ (S. 5.) entwirft. Wiederum gilt es, dies nicht nur produktionslogisch, sondern (auch) poetologisch zu begreifen.

Bild eines möglichen Neu-, eines Wiederbeginns, Ted vor Robins Fenster, wie er einst schon, erste Folge der ersten Staffel, dort auftauchte ...⁴¹⁰

Das Vergessen, die Inkonsistenz (oder: die Umwege, das Viele ...). – Andererseits stimmt es, dass „die Wahrheit über die fiktionale Welt“⁴¹¹ hier nicht so einfach zu haben ist; wenn auch aus anderen Gründen als noch im Falle der Welt von TWIN PEAKS, wo sich das als Frage eines esoterischen, allein Eingeweihten zugänglichen Wissens um die Verhältnisse von Rationalem und Irrationalem stellt, kompliziert durch den Umstand, dass diese Verhältnisse sich nach selbst nicht rationalen Regeln immer wieder neu verteilen. Auch ist das Entscheidende nicht die „Interpretation inkonsistenter Handlungsinformationen“, die wiederholt zur Enttarnung eines „unzuverlässigen Erzählens“ führt, das einfach „nicht die Wahrheit [...] dargestellt hat“⁴¹²; als wäre eine Welt lediglich eine gleichbleibende Verteilung gleichartiger Tatsachen, die Wahrheit *über* die Welt also unabhängig von, nicht Funktion, der Wahrheit *der* Welt. Eher ist ‚die Wahrheit‘ nicht mehr der Maßstab, nicht jedenfalls für die in einem Ziel sich nicht erschöpfenden Umwege – für das Unabgeschlossene der Bruchteile und Teilaspekte des Wie. Diese nämlich gehören zu einem steten Fabulieren, das, sinnöffnend, das Unvereinbare neben- oder nacheinander bestehen lässt. Das, in anderen Worten, die Umwege nicht auf einen einheitlichen Stand der Dinge hin auflöst. Dadurch eben können die Bezüge und Querverweise sich immer weiter knüpfen, sich dem immer weiteren Rekonstruieren und Dechiffrieren öffnen.

Deleuze betont das Fabulieren – als Ablösung oder als eigener Modus des Erzählens – als serielles Prinzip, stößt auf es, wo er auf bewegungsbildliche Serialität stößt. Dass er dies gerade anhand filmischer Bewegungsbilder tut, tun kann, ist nicht ganz unerheblich: Derart ist die Art der Entdeckung, die Differenzierung filmischer und serieller Bewegungsbilder – hinter die dann zwar, einmal gemacht, nur schlecht zurückzufallen ist, was aber, ihrer Art gemäß, nur heißt, dass sie nun selbst zum Gegenstand weiterer Entdeckung werden kann, in filmischen oder seriellen Bewegungsbildern.

Grundsätzlich und genauer besteht „die reine und einfache *Funktion des Fabulierens*“⁴¹³ (nicht in weniger oder mehr, sondern) in etwas anderem, als unzuverlässig zu erzählen: Sie entzieht sich der Frage der Zuverlässigkeit überhaupt. Diese setzt noch voraus, dass sich „die Beziehung zwischen Realem und Imaginärem [...] im Sinne der Entgegensetzung“⁴¹⁴ gestaltet – und mit ihr die „Unterscheidung zw-

⁴¹⁰ Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Pilot“, „Last Forever: Part Two“.

⁴¹¹ Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 233.

⁴¹² Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 233.

⁴¹³ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 198.

⁴¹⁴ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 169.

schen dem Objektiven und dem Subjektiven“⁴¹⁵. Sie setzt also Bilder voraus, die diese Entgegensetzung setzen, das Imaginäre dem Realen, das Subjektive dem Objektiven entgegensetzen, und sei es, um schließlich das eine mit dem anderen, im Zeichen des einen oder anderen, zu versöhnen; Bilder, die erst das Auftreten einer Instanz des Erzählens erlauben, die sich, ob einer von ihr unabhängigen Konstanz der Welt, als zuverlässig oder unzuverlässig erweisen kann. In diesem Sinne spricht Deleuze auch von „der vereinheitlichenden und zur personalen Identifikation tendierenden Form des Wahren (seine Entdeckung oder einfach seine Kohärenz)“⁴¹⁶. (Das erst, nicht die Verabsolutierung des Modells der klassischen Narration, wie sie den gängigen Auseinandersetzungen zum Thema als Grundlage dient, erlaubt die Rede von einem unzuverlässigen Erzählen!) Fraglos weist *How I MET YOUR MOTHER* nun genug solcher Bilder auf, Entgegensetzungen und Versöhnungen, Vereinheitlichungen und Personalisierungen. Darin äußert sich das inszenatorische Kalkül des Konsistenzdrangs, das Kalkül dieses (Aspekts des) spezifischen Gesehen- und Gehörtwerdens der Serie.

Serialität als intitem Prinzip lässt sich immer noch etwas entgegensetzen: und wenn es die Hoffnung ist, dass die Liebe nur ein letztes Mal noch neu beginnen muss; und dann, als endlich wahre Liebe, mit allen Verletzungen versöhnt oder diese als notwendige Erfahrung vereinheitlicht.

Etwas anderes tritt, unter anderen Voraussetzungen, mit dem auf, was Deleuze als „Macht des Falschen“⁴¹⁷ bezeichnet. Dabei geht es nicht mehr um „Irrtum“ oder „Zweifel“⁴¹⁸ – die letztlich doch noch zugunsten der Wahrheit ausgeräumt werden könnten. Es geht um das Ende des Versuchs, „wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben“, und zwar zugunsten des Willens, „sich im wesentlichen als fälschend“⁴¹⁹ zu entfalten (in der Tat: eines Willens zur Macht [des Falschen] im Sinne Nietzsches, mit dem doch zunächst der „Wille zur Wahrheit“⁴²⁰ zurückgewiesen und mit dem, „im aussermoralischen Sinne“, die „Wahrheit“ schließlich als „bewegliches Heer von Metaphern“⁴²¹ auszuweisen ist ...). In dem Maße, wie sie sich von der Form des Wahren freimacht, kann die „Macht des Falschen“ dabei

415 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 195.

416 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177.

417 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 174.

418 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177.

419 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 174.

420 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 4. Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988, S. 146. Vgl. auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 175.

421 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / New York 1988, S. 873–890, hier: S. 880.

selbst „als Produktionsprinzip von Bildern“⁴²² in Erscheinung treten, das keinen anderen Ausgangs- oder Endpunkt mehr kennt als den „einer irreduziblen Multiplizität“ – das also keinen Ausgangs- und Endpunkt kennt, sodass es diese Macht, ihre Bilderproduktion, das Fabulieren allein „unter dem Aspekt einer Serie der Mächte“ geben kann, „die ständig aufeinander verweisen und ineinander übergehen“⁴²³. Ja, es kann sie sogar nur unter dem Aspekt multipler Serien geben, die in ‚aufeinander verweisender und ineinander übergehender‘ Koordinierung erst sicherstellen, dass die einzelne Serie ihr Schwanken aufrechterhält und nicht für sich in Konstanz, Homogenität, Reproduktion erstarrt, erlischt.⁴²⁴ (Und bereits die BEFORE-Trilogie ließ mit ihrer Serialisierung auf vielfältige Serien stoßen.)

So ist das Verhältnis von Barneys „Legend-wait for it-dary! Legendary!“ zur Bilderproduktion keine Besonderheit im Rahmen seiner *catchphrases*; deren andere etwa sind: „Suit up!“ – Barney ist überzeugter Anzugträger, bis hin zu einer Musical-Einlage, „Nothing Suits Me Like a Suit“; „True story!“ – er gibt regelmäßig erfundene Hintergründe zu Phänomenen der Datingkultur zum Besten, oft im Einklang mit kurzen Historienszenen, in denen sein Darsteller Neil Patrick Harris dann eine der Figuren spielt; „Challenge accepted!“ – in fast jeder Behauptung aus der Gruppe über Unwahrscheinliches oder Unmögliches erkennt er eine Herausforderung, an deren Erfüllung er sich, die entsprechenden Situationen in Wettkämpfe gegen seine eigenen Chancen transformierend, abmüht.⁴²⁵ Aber auch die rote Perücke zu Beginn der zweiten Staffel ist nur die erste in einer langen Reihe von Annäherungen an die wechselnden Frisuren Lilys, die dem Springen zwischen den Zeiten zwar als Datierungen dienen mögen, aber nur unter der Bedingung des Insistierens der irreduziblen Lücken des Seriellen gegen das So-Wie, nur nämlich als immer erkennbare Annäherungen, nur also als fälschend (zugespitzt in den drei Frisuren der vier Zeiten von „The Platinum Rule“⁴²⁶). In diesem Sinne könnten die Figuren von HOW I MET YOUR MOTHER überhaupt als Verdichtungen irreduzibler Modi der fälschenden Bildproduktion, die Gruppe also als Interaktion solcher Modi verstanden werden – was Deleuze Fälscher oder „Serie von Fälschern“⁴²⁷ nennt. So jedenfalls ließe sich über (das Verhältnis zwischen) Barneys

422 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 175.

423 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177–178.

424 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 57: „Die serielle Form kommt notwendigerweise in der Simultaneität wenigstens zweier Serien zustande. [...] Die serielle Form ist demnach im wesentlichen multi-seriell.“

425 Vgl. HOW I MET YOUR MOTHER, „Girls vs. Suits“, S5.E12; sowie „Hooked“, S5.E16, „The Broath“, S7.E19; und „Intervention“, S4.E4, „Baby Talk“, S6.E6.

426 HOW I MET YOUR MOTHER, „The Platinum Rule“, S3.E11.

427 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 178. Vgl. auch S. 176.

Promiskuität und *bro culture*-Mentalität, aber auch Loyalität, Lilys Autorität und (Selbst-)Gerechtigkeit, aber auch Lüsternheit, Teds Sensibilität und Sentimentalität, aber auch Präntention, Marshalls Gutmütigkeit und Leichtgläubigkeit, aber auch Kraft, sowie Robins Maskulinität und Begriffsstutzigkeit, aber auch Attraktivität, sprechen, ohne damit auf Figuren und deren Eigenschaften zuzugreifen, als wären diese von der Zeit der Darstellung unabhängig, ihr vorgängig. (So ließen sich auch einige allzu schnell gefällte moralische Urteile vermeiden, zu denen die Serie all jene einzuladen scheint, denen solche Urteile nicht schnell genug gefällt werden können.⁴²⁸)

Die nahtlose Abfolge von Intimbeziehungen mag dann an Ersatz denken lassen: was bloß schmerzhaft ist als Unersetzlichkeit, wenn keine Annäherung groß genug scheint, um die Lücke zu schließen, und also diese Fälschung gegenüber jener als falsche empfunden wird oder sich empfindet; was aber verdächtig wird als Ersetzbarkeit, in der ein So-Wie ganz einfach zu haben scheint, als gäbe es keine Lücke, als wäre alles einer umfassenden Wahrheit schon unterworfen.

Und so gäbe es, in den Fälschungen in Serie und Serien, in den Lücken, Verwechslungen und Eintragungen, die vielen vergessenden Umwege, die Umwege der Bruchteile und Teilaspekte des Wie, als Beständigkeit des Fabulierens, als Wahrheit der, anstelle der wahren oder der Wahrheit über die, Liebe. Hier hören das Vorher und das Nachher, also das Jetzt, auf, das Entscheidende zu sein (wie sie es noch sein müssen, wenn die Enttarnung von Unzuverlässigem einen Unterschied machen soll), und ordnen sich stattdessen den seriellen Verweisen und Übergängen unter oder ein (wo sie sich zwar noch unterscheiden mögen, aber nur noch, um die Bilderproduktion selbst voranzutreiben, nicht mehr, auf dass mit ihnen über die produzierten Bilder entschieden wird): sodass wieder und wieder die Inkonsistenz drängend wird (die Wechsel zwischen Teds Stimmen).⁴²⁹ Das, was der engere Sinn dessen wäre, was Fahle ‚temporale Desorganisation‘ nennt – das Drängen der Inkonsistenz nicht als Defizit in der Abfolge der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern als eigenes Prinzip einer eigentlichen „*Serie der Zeit*“⁴³⁰. Im schon erprobten, nunmehr weiter eskalierenden Springen zwischen den Zeiten

428 Vgl. als eines der anspruchsvolleren Beispiele Kristen Shaw: Negotiating Space, Class and Masculinity in HOW I MET YOUR MOTHER. In: *The Word Hoard* 3 (2015). *Pop/Corn*, S. 108–113.

429 Das Fabulieren wird „das Vorher und Nachher im unablässigen Übergang des einen Zustands in den anderen zusammenführen“ (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 202) in dem Maße, wie es „die Figuren oder Formen [...] nur noch als die Transformation der einen aus den anderen“ (S. 192) kennt.

430 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 204. Das ist aber auch ein eigener (und eigens organisierter) „Prozess des Sichtbarmachens einer Wahrheit über die Welt, die nur in der ‚Lüge‘, d.h. der künstlichen Verfasstheit des Bildes aufscheint“ (Michael Wedel: Kino im Katastrophenschatten. DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE UND LE MÉPRIS. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 249–272, hier: S. 263).

lässt die letzte Staffel nicht nur Ted auf die Mutter treffen – über Umwege durch den Katalog einschlägiger Intimitätsbilder, von der Verlobung über die sich anbahnende Geburt des gemeinsamen Sohns, weiter über das erste Date wenige Tage nach dem Kennenlernen bis hin zum Abschiednehmen am Sterbebett.⁴³¹ Auch zeigt sie vignettenhaft, mit einer Episode, deren Vorspann die Serie in einer weiteren Titelvariation kurzerhand zu „How Your Mother Met Me“ umtauft, das Leben der Mutter von 2005 bis 2013 – samt sich (beinahe) kreuzender Wege zwischen ihr und Ted, damit einhergehender (eintragender) Reinszenierungen von Szenen früherer Staffeln mit dem gehörigen Maß der Annäherung, also dem gehörigen Abstand, sowie der alles begleitenden (inkonsistenten) Konsistenz des unveränderten Aussehens der Mutter, über acht ganze Jahre hinweg, bis in die Frisur ...⁴³²

Die Spannung, das Ganze (die Darstellung, die Modulation ...). – Dass es ein allzu Leichtes wäre, den Drang zur Konsistenz—die filmische Endlichkeit—die Form des Wahren ... und das Drängen der Inkonsistenz—das serielle Schwanken—die Macht des Falschen ... als Reihen der Entsprechung nebeneinanderzustellen und gegeneinander auszuspielen, sollte deutlich geworden sein. Die Schwierigkeit (der Analyse; für die Theoriebildung) ist eben die Leichtigkeit, mit der *HOW I MET YOUR MOTHER* innerhalb der Reihen das eine im anderen, das andere durch das eine entdeckt, und zwar indem zwischen ihnen eine Spannung aufrechterhalten wird, der Drang also das Drängen, die Endlichkeit das Schwanken, das Wahre das Falsche: das Erinnern der Liebe ihr Vergessen nie loswird, und vice versa (was Bilder des Übergangs und Überschreitens einschließt, möglich macht⁴³³). Reihen der Entdeckung, Spannung der Liebe. Wenn die Möglichkeit der Liebe (in Gestalt der Erneuerung des Ziels, des Endenwollens, aber auch der Zusammenhänge samt allen Bildens und Lösens von Beziehungen) in diesem spezifischen Dauern der Serialisierung-als-Erinnerung am Erinnern in Serie(n) hängt – eher als die Möglichkeit des Erinnerns an der Liebe –, dann hängt diese Möglichkeit also auch daran, dass dabei das Vergessen (durch das Fabulieren von Umwegen, die ‚Serie der Zeit‘, das Unvereinbare) immer möglich bleibt. Modulation des

Erinnerns (^{der Liebe} \ ^{Vergessens}) der Liebe

– Form ihrer serialisierten Gegenwart. Als eigenes Verhältnis zum Ende, als eigene Wahrheit der Liebe ist eine solche Erinnerung fraglos Lebensaufgabe.

⁴³¹ Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „The Lighthouse“, S9.E8, „Unpause“, S9.E15, „Gary Blauman“, „Last Forever: Part Two“.

⁴³² Vgl. *HOW I MET YOUR MOTHER*, „How Your Mother Met Me“, S9.E16.

⁴³³ Vgl. auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 169–170.

4.4 Intimität der Erinnerung (im Angesicht der automatischen elektronischen Selbstkopie)

So tief die Einsicht, der Einschnitt der Komplementarität des Erinnerns und Vergessens überhaupt, so wenig überrascht es, dass auch der Komplex des Erinnerns und Vergessens der Liebe davon betroffen ist. Dass die Komplementarität dabei eine poetologisch gedachte Liebe betrifft – oder ausgehend vom poetologischen Denken der Liebe auf sie zu stoßen ist –, erweist sich zudem als nur konsequent. Umgekehrt lässt sich aber (wie für viele, wenn nicht alle Zeitformen) fragen, wie eine derart umfassende Form zu einer Zeitform der Liebe wird, was es heißt, dass die Form der Erinnerung für die Liebe eine eigene Geltung beansprucht, in ihr spezifisch gilt.

Barthes stößt darauf: „Der Liebende, der nicht *manchmal* vergißt, stirbt an Maßlosigkeit, Ermattung und Gedächtnisüberreizung (wie Werther).“⁴³⁴ Insbesondere „die Abwesenheit“ des Liebesobjekts (und es „gibt [...] keine andere Abwesenheit als die des Anderen“ – verlassen, da anwesend, ist immer das liebende Ich) wäre sonst nämlich nicht einmal mehr so „leidlich zu ertragen“⁴³⁵, wie sie durch die vergessen machende Ablenkung eben ertragen wird, in der sie sich „zur aktiven Praxis, zur *Geschäftigkeit*“⁴³⁶ wandelt. Zugleich aber ermöglicht diese Verbindung von Abwesenheit und Vergessen (dieses Vergessen des Liebesobjekts nicht in die, sondern in seiner Abwesenheit) das eigentümlich zwecklose *Denken an ...* der Liebenden, das An-Denken (gerade nicht: das An-wesen, das Anwesend-sein-Lassen), das die Abwesenheit adressiert und dabei noch für das Liebesobjekt Informationswert gewinnt, ihm mitgeteilt zu werden lohnt – aber eben nur, insofern es einen eigenen „Rhythmus“ hat, der den Unterschied der Information macht, nur also sofern „an jemanden denken“ [...] bedeutet: ihn vergessen [...] und aus diesem Vergessen wieder und wieder erwachen“⁴³⁷. – *Die Erinnerung als Möglichkeit eines Standhaltens der Intimität jenseits der Kopräsenz.*

Und was, wenn auch Julia Kristevas Lesart des Mythos von Narziss gelesen würde als Beschreibung eines wechselhaften Spiels des Erinnerns und Vergessens? Der „Autoerotismus des eigenen Bildes“ nämlich scheidet die „*Innerlichkeit*“ (die er so doch erst „konstituiert“⁴³⁸) von jedem Äußeren, das sich nicht verinnerlichen lässt (das also Narziss nicht als „die Andersheit [...] in ihm selbst“⁴³⁹ dienen kann), indem er (der Autoerotismus; also Narziss) dieses Äußere vergisst, und zwar

⁴³⁴ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 28.

⁴³⁵ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 27–28.

⁴³⁶ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 30.

⁴³⁷ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 65.

⁴³⁸ Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 107.

⁴³⁹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 119.

ohne es, solange liebend, also lebend (es ist immerhin Narziss), wieder zu erinnern.⁴⁴⁰ (Erinnert zu werden, nach der Liebe, dem Leben, ist eine andere Sache, eine Sache der Metamorphose, die gleichwohl auf dem Vergessen, auf der Liebe als Erinnerungswürdigem, als Mythischem beruht: „Da war der Leib nirgends mehr. An seiner Stelle [...] eine Blume, in der Mitte safrangelb und umsäumt mit weißen Blütenblättern.“⁴⁴¹) Auch aber muss Narziss, wenn er „mit seinen Tränen die Quelle trübt“, lernen, „daß das geliebte Bild nicht nur das seinige ist, sondern dazu noch verschwinden kann“⁴⁴² – dass die exzentrische, die liebende Innerlichkeit immer an und nur auf der Schwelle des Vergessens sich bewegt und nicht nur „endlos wiederherzustellen, zu wecken und zu befördern ist“, sondern dabei, als so Erinnertes, auch einen „notwendigen Anteil an Schein, an *Falschem*“ bewahrt, dass also „die Liebe“ beides ist, „nur provisorisch und für das ganze Leben“⁴⁴³. (Die Liebenden als die, die sich, mit Leichtigkeit glaubend, wie schwer es auch immer wird, zu glauben, wieder und wieder hinwenden – oder keine mehr sind: „Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest.“⁴⁴⁴) – *Die Erinnerung als Vermittlerin des prekären Stands der Intimität zwischen Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit*.

Schließlich wäre noch der Widerspruch zwischen der „Unmöglichkeit, sich zu erinnern“, und „der Unmöglichkeit zeitloser Existenz“, auf den Luhmann zu sprechen kommt, als ein eigenes, spezifisches Gelten der Erinnerung für die und in der Liebe zu verstehen: Ist damit doch verwiesen auf das Problem einer Liebe, die sich selbst und der nichts anderes genügt, die keine Vergangenheit oder Zukunft in Differenz zu sich braucht oder will, die mithin auf ein „Versinken im unbegrenzten Moment“⁴⁴⁵ hinausläuft, ein Versinken, das sich, würde Erinnertes in es eingehen oder es selbst als zu Erinnerndes behandelt, schon durchkreuzt, seiner selbst entrückt, begrenzt sähe. Da sie aber der Zeit nicht entgehen kann, und keinesfalls ihrem eigenen Anfangen und Enden, wird die Liebe noch in ihrem Selbstgenügen „sich so gut wie unvermeidlich zunächst an Äußerlichkeiten orientieren [...], um sich selbst in Gang zu bringen [...] – aber all dies doch, um schließlich eigenes Leben

440 „Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir.“ (Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2010, S. 179, III/465–466.)

441 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 181, III/509–510.

442 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 103.

443 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 123–124.

444 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 177, III/432–433.

445 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 177.

zu ermöglichen“⁴⁴⁶ –, und dafür auch in Kauf nehmen, einst selbst zu solch einer Äußerlichkeit zu werden, die genutzt werden kann. – *Die Erinnerung als Grundlage des problembezogenen Zustandekommens der Intimität.*

Heißt das, dass die Liebe letztlich immer nur erinnert und vergessen ist? – Es heißt, dass die Herstellung von Intimität ohne diese Zeitform kaum vorstellbar sein dürfte; oder dass Intimität sonst anders vorgestellt werden müsste; und wäre sie es dann noch wert? – Und so wird sich die Zeitform des Erinnerns (der Liebe[\]Vergessens) der Liebe angesichts der unterschiedlichsten Problemlagen differenziert und spezifiziert finden, mit den medialen Entdeckungen bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen. Sie wird in immer weiteren Modulationen, in der Serialisierung der Erinnerung und der Serialisierung-als-Erinnerung etwa, die unterschiedlichsten Bedingungen der Herstellung von Intimität behandeln und mit den unterschiedlichsten Problemen der Liebe umgehen müssen. Sie wird sich, schließlich, reflektiert finden in Formationen der herstellenden Liebe und projiziert in Aspekte der hergestellten Intimität, um die Erinnerung als genuines Zeitproblem der Liebe auftauchen zu lassen, das die Bedingungen der Zeitregime und -ökonomien berücksichtigen lässt, die die Erinnerung nicht umhinkann, zu berücksichtigen; Bedingungen, die die Erinnerung überhaupt betreffen und die, mit der Problematisierung gerade dessen, auch die Liebe zu betreffen vermögen; die Liebe im Prinzip der seriellen Monogamie so sehr wie in der Serie Verlieben—Wiedersehen—Ehe, die vor je eigenen Herausforderungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen, und also vor den Herausforderungen dieser durch neue Problemlagen. (Die Historizität der Zeitformen der Liebe.)

Es ist in diesem Zusammenhang gar nicht notwendig, sich dem Pessimismus der Prophezeiung eines „demise of forgetting“⁴⁴⁷ anzuschließen, um anzuerkennen, dass „digital technology and global networks“⁴⁴⁸ die menschliche Erinnerung nicht unberührt lassen. Auch muss der Einseitigkeit hinsichtlich des Ausgangs- wie Endpunkts noch nicht gefolgt werden, die hier einen „monumental shift [...] from a default of forgetting to one of remembering“⁴⁴⁹ sieht, wo nachvollzogen werden soll, „how digital remembering negates time“⁴⁵⁰, da es mit einer „permanent past“⁴⁵¹ konfrontiert. In den Ruf, dass sich die vernetzte Digitalität in Sachen Erinnern und Vergessen nachahmend auf die entsprechenden menschlichen Mechanismen

446 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 179.

447 Viktor Mayer-Schönberger: *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton / Oxford 2009, S. 5.

448 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 2.

449 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 13.

450 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 123.

451 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 127.

zurückbiegen sollte,⁴⁵² wird, nicht zuletzt, nicht unbedingt einzustimmen sein, nur weil zuzustimmen ist, dass es eine eigene „importance of forgetting“⁴⁵³ gibt, die verteidigt zu werden verdient. Es ist, wie immer in solchen Fällen, interessanter (und in der Tat: drängender) zu fragen, welche und unter welchen Bedingungen Konnektivität stellt, welche Verhandlungen ob dieser geführt, welche Aushandlungen gefordert werden. Wie verhält und verändert sich die „temporal perspective“⁴⁵⁴ der menschlichen Erinnerung angesichts oder mit einer Medientechnologie – nicht einfach: durch sie oder ihretwegen –, die scheinbar (und scheinbar anders als frühere Technologien und Techniken des Erinnerns) das „perfect memory“⁴⁵⁵ ermöglicht? Zumindest ist so zu fragen aussichtsreicher, als einen vermeintlich schon vorgezeichneten Ausgang zu kritisieren, also vor ihm schon zu kapitulieren – wozu noch der Appell zur Flucht nach vorn zurück zum Ursprung gehört. Damit würde doch nur eine Verabsolutierung der Perspektive, eine Absolutsetzung der Rhetorik des Kritisierten erreicht. Dass das Internet nicht vergisst, ist ja nicht nur längst Weisheit des digitalen Volksmunds, sondern auch mehr oder weniger implizites Versprechen der sozialen Medien, wo diese ihre *user* dazu anhalten, in ihrer *timeline* zu Chronist*innen des eigenen Lebens zu werden, um gerade über den dabei produzierten *content* mit anderen in Verbindung zu treten. Dass irgendwann noch das Gegenversprechen gegeben (Snapchat!) und dieses in die Umgebung des Ausgangsversprechens integriert wird (Instagram Story!), sollte nicht überraschen – das ist eben die Logik solcher Perspektiven und Rhetoriken. (Die „timelinification“, that seems to characterize the attitude towards life of the ‚Millennials‘ – es ließe sich sagen: ihren rhetorisierten Lebensbezug –, lässt sich mit der Poetik von *HOW I MET YOUR MOTHER* recht umstandslos in eine direkte Verbindung bringen: Dann ist die Serie „as an acted out Facebook-timeline“ zu denken, „presenting both mundane, funny things, and the major events of life“⁴⁵⁶. Fernab der narratologischen Verkürzung, und qua Zeitform des Erinnerns und Vergessens, ließe sich dies aber auch für die *BEFORE*-Trilogie leisten.)

Es trifft also fraglos zu (wie Monika Rinck so schön dichtet und verdichtet), dass sich die Bedingungen gegenüber „damals“, als „alles noch adressiert und zur Post gebracht worden“ ist, verändert haben: „und deren einmalige Auslieferung habe täglich einen stummen Raum eröffnet, in dem nichts zu erwarten gewesen

452 Vgl. Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 192–193.

453 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 2.

454 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 116.

455 Mayer-Schönberger: *Delete*, S. 4.

456 Cecilia Colloseus: *Wait For It ...! Temporality, Maturing, and the Depiction of Life Concepts in HOW I MET YOUR MOTHER*. In: Maricel Oró-Piqueras / Anita Wohlmann (Hg.): *Serializing Age. Aging and Old Age in TV Series*. Bielefeld 2016, S. 137–157, hier: S. 151–152.

sei, nicht mal ein Echo“ – sodass es ein „Heute hingegen“⁴⁵⁷ gibt. Dieses meint zum einen die „E-Mail, die in der tiefsten Nacht hereinkommt und das Dunkle erhellt“, mit deren ständiger Möglichkeit aber auch ihrem Ausbleiben jederzeit eine Bedeutung zugeschrieben werden kann, etwa ‚einen zu stummen Raum zu eröffnen‘, in den hinein die Erwartung längst gewachsen ist, als hätte das „Überhandnehmen der Lücke“, das sich einstellt, „wenn [...] das Intervall sich weitet, kein Brief mehr kommt“⁴⁵⁸, virtuell immer schon begonnen, als wäre alles schon unerhörte Lücke. Auch aber sind dabei und damit, zum anderen, „die Lücken anders zu füllen“⁴⁵⁹, sind sie doch auf ganz eigene Weise nicht mehr grundsätzlich echolos, drohen immer, sich Gehör zu verschaffen: „Seit automatisch eine elektronische Selbstkopie angefertigt wird, stehen diese Textmengen auch nach dem Austausch noch zur Verfügung.“⁴⁶⁰ Ebenso trifft aber zu, dass ein „[w]iederholtes Lesen“ des eigenen, medientechnologisch verfügbar gehaltenen – unvergessenen – Texts unterschiedlich aussehen, „Genuss und Kreuz“⁴⁶¹ sein kann. Die Bedingungen der Technologie beantworten die entscheidenden Fragen eben doch entschieden nicht: „Doch welcher Art ist dieser Text, und in welchem Maß ist er verwendbar? Und vor allem: Wem gehört er?“⁴⁶² Vielleicht wird es mit den zahllosen ‚automatischen elektronischen Selbstkopien‘ in der Tat leichter,

den Moment, in dem etwas beginnt, herzunehmen und zu markieren: Erwinnere dich, und vergiss nicht, dass das, was du im Begriff bist zu tun, von deutlichen Wünschen begleitet wird. Dass du das, dass du also all das! in genau diesem Moment wolltest. Die ganze *chose*.⁴⁶³

Vielleicht macht das aber auch alles nur schwerer:

Das wird gleich schmerzhaft. Ich weiß es schon heute. Oder wird erst damit anfangen, wenn ich es immer wieder will. (Wie kann ich das verhindern? Indem ich mein Vergnügen sanktioniere.) (Das ist das Gute an Sanktionen, die wenigsten wissen, dass sie a) völlig leer und b) geheiligt sind.) Wenn ich also nicht aufhöre. Oder wenn er aufhört.⁴⁶⁴

457 Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 37.

458 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 31–32.

459 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 32.

460 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 37.

461 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 33.

462 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 37. Vgl. auch 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 – zum „afterlife of conversations“ im Bereich des Instant Messaging qua „digital trace: a full protocol or log, often archived by default“ (S. 72); diese „accessible past“ könne wiederum „as raw material for the production of future narratives“ (S. 74) verwendet werden – eine Feststellung, die kaum verdeckt, dass sich mit ihr gerade Rincks Fragen stellen.

463 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 50.

464 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 50.

Wenn jeder Vorgriff nahtlos schon Rückgriff wäre, welches Ergreifen und welche Ergriffenheit gäbe es dann noch?; und wer gestattete sie sich noch?; und wann noch?

Keine einzige – in jedem Fall aber: keine einzelne – bewegungsbildliche Liebesdarstellung wird auf solche Fragen eine befriedigende Antwort liefern. (So wäre auch noch den Verkürzungen auf beiden Seiten zu begegnen, auf denen die These der Passgenauigkeit zwischen dem ‚Leben der Millenials‘ und *HOW I MET YOUR MOTHER* beruht [die zu bezweifeln nicht bedeutet, eine Verbindung überhaupt zu leugnen – im Gegenteil: erst ohne die Annahme der Passgenauigkeit, die die Antwort schon vorgibt, lässt nach der Verbindung sich fragen]. Wird doch die *timelinification* hier wie dort zum „rather linear way of telling a story“ erklärt, was weder die Spannung zwischen Konsistenz und Inkonsistenz von *HOW I MET YOUR MOTHER* berücksichtigt noch die sich überschneidenden Zeitlichkeiten der Dokumentation, Interaktion und Publikation, auf die zu stoßen der Blick auf die sozialen Netzwerke nicht umhinkann, wie sehr er sich auch von der Rhetorik der *timeline* vereinnahmen lässt: „Documenting one’s life in an interactive and public way may be a way of making things that last for the members of a digitalized generation.“⁴⁶⁵) Einige Darstellungen aber werden, als Modulationen, die sie sind, einen Beitrag zur Modulation jener Zeitform leisten, die in ihrer Behandlung der und in ihrem Umgang mit der Grundlage, mit der Anlage dieser Fragen ebendiese zu Fragen der Zuschauenden macht, also der noch oder schon, der noch nicht oder nicht mehr Liebenden – die gesprächsführend und erzählend, rollenspielend und fabulierend noch oder schon, noch nicht oder nicht mehr zeitlich sich auf- und miteinander beziehen, zeitliche Beziehungen führen, liebend sich erinnern und vergessen und erinnernd und vergessend lieben:

Und erst sehr viel später sei ihr klar geworden, dass es sich um Folgendes handele: *bedingungslose Liebe*. Das kann ja wohl nicht wahr sein, sagt die Dings. Das erfindest du jetzt. Stimmt. Jetzt erfinde ich es, sagt Veronika, aber damals, in diesem Moment, hatte ich es nicht erfunden. Erst später. Dann aber für früher. Für früher inwiefern, bittschön?⁴⁶⁶

Rezent gibt es tatsächlich, nicht nur im Falle von *HOW I MET YOUR MOTHER* oder eines jeden Teils der *BEFORE*-Trilogie, eine bemerkenswerte Betonung (oder Auslegung) dieses ‚sehr viel später‘ als eines gesetzten Endes, das einholt oder eingeholt sein will und so gerade als Bedingung der Erinnerung erscheint: „Und merke, dass alle Gleichnisse dieser Tage vom Ende her handeln. So handelt auch dies von seinem Ende her und müsse als Rätselschrift von dort aus in Richtung des Anfangs gelesen werden.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Colloseus: *Wait For It ...!*, S. 151–152.

⁴⁶⁶ Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 51.

⁴⁶⁷ Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 51–52.

Das gilt für *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU* (Céline Sciamma, FR 2019), wo sich als Frage der Differenzierung von Medien, oder des unterschiedlichen Entstehens und Fortbestehens von Bildern zwischen Film, Musik und Malerei, die Frage der (Un-)Möglichkeit des Entstehens und Fortbestehens von Intimität entfaltet. Das titelgebende Porträt erscheint dabei als (ein) Ende, ‚von dem her‘ zu erinnern und zu vergessen ist, das Entstehen und Fortbestehen also schon Problem des Erinnerns und Vergessens ist.

Auch gilt es für *CALL ME BY YOUR NAME* (Luca Guadagnino, IT / US / FR / BR 2017), der die Erinnerung an die Liebe eines Sommers darstellt – eine Liebe, die, wie jeder Sommer, enden muss und Gefahr läuft, davor kaum richtig angefangen zu haben und vergessen zu werden. Dargestellt findet die Erinnerung sich zwar ohne eine ausgewiesene Instanz und Zeit des Erinnerns: dafür aber, indem allein und auffällig spezifisch auf den „Summer 1983“ datiert wird; und indem dieser Sommer sich bei wenigen Gelegenheiten, wie durch ein erinnerndes Voiceover, durchbrochen findet, durch eigens produzierte Songs (und so durch die markante, wie aus einer anderen Welt stammende Singstimme) von Sufjan Stevens über das „Mystery of Love“ (so der wohl bekannteste⁴⁶⁸).

Und es gilt für *MOONLIGHT* (Barry Jenkins, US 2016) mit seinen drei Kapiteln und den drei Inkarnationen „Little“, „Chiron“ und „Black“, die ohne Frage auf Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter eines männlichen, afroamerikanischen, homosexuellen Lebens zielen – die dabei aber (oder vielmehr: dies nur indem sie) die Frage aufwerfen, ob das Leben etwas anderes sein kann als ein Vorlauf auf das Erinnern eines bereits vorgezeichneten Wegs, ein Leben-als-Erinnern der längst beschrittenen Wege: der Zuschreibung, Entmündigung und Beschädigung. Damit ist nicht unbedingt die Frage gestellt, ob es irgendeinen Unterschied zwischen all den gewaltsamen und den immer zu wenigen intimen Blicken, Worten und Berührungen gibt, wohl aber, ob diese gegenüber jenen einen Unterschied machen können. Vielleicht ist der Raum dieser Möglichkeit wirklich nur zu vermessen durch eine lange Autofahrt in die Tiefe der Vergangenheit, zurück nach Miami, an den Ozean im Mondlicht und zu einem Wiedersehen nach vielen Jahren. Oder durch einen langsamen Schwenk durch einen Diner, von sich senkenden Augen in einer Sitznische hin zu dem alten Bekannten vor einer Jukebox: „Hello stranger, it seems so good to see you back again“⁴⁶⁹; und also durch die erschwenkte Inversion des Offs, dank der die Antwort auf das zärtlich-fragende Gesicht mit den viel-sagenden Lyrics von Barbara Lewis im Rücken zugleich noch nicht und doch schon gegeben ist, nämlich Blacks Kopf gehoben und zugewendet, wie wenig später auch die Körper nicht und schon ineinander lehnen. Und in der letzten Einstellung wendet einmal noch Little seinen Blick: von der Endlosigkeit des Ozeans vor sich über eine seiner schmalen Schultern knapp an der Kamera vorbei, als blickte er zurück auf sein zukünftiges Leben.

4.5 Medium und/der Historizität

Ein Medium ist Gegenstand fortlaufender Entdeckung durch seine Äußerungen; Cavell spricht auch von Enthüllung, von Interpretation, Deklaration, Anerken-

⁴⁶⁸ Vgl. *Call Me By Your Name. Original Motion Picture Soundtrack* (diverse, US 2017).

⁴⁶⁹ „Hello Stranger“, in: *Hello Stranger* (Barbara Lewis, US 1963).

nung – und von: Definition.⁴⁷⁰ In diesem Sinne ist von der medialen Definition des Bewegungsbildes durch bewegungsbildliche Darstellungen auszugehen und dieser zu folgen, wo immer hin sie führt, anstatt aus welchen Setzungen auch immer eine Definition des Mediums Bewegungsbild folgen zu lassen, ausgehend von der der Blick auf bewegungsbildliche Darstellungen geworfen wird. Schon diese Art reflexiver Definition, diese mediale Selbst-Definition, in der ein jedes Medium daran hängt, dass es etwas ist, *through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways* – daran also hängt, dass es derart spezifisch erst *wird* und erst *spezifisch* wird –, diktiert, hier vom Bewegungsbild als Medium der Darstellung, nicht von einem Darstellungsmedium zu sprechen. Ist eine solche Definition doch prinzipiell offen, offen hinsichtlich der Grundlagen, der Eigenschaften und Möglichkeiten, der Mittel und Zwecke des Mediums. Dass für all diese kein ‚Alle‘, keine Gesamtheit anzugeben ist, ist dabei kein Defekt – kein Defizit an Bestimmtheit –, sondern bezeugt ihre Vielfalt und Veränderlichkeit – die Unerschöpflichkeit ihrer Bestimmbarkeit:

[O]nly the art can define its media, only painting and composing and movie making can reveal what is required, or possible (what means, what exploits of material), for something to be a painting, a piece of music, a movie.⁴⁷¹

Fallengelassen ist damit, mit dieser *poetry*, der Anspruch der Essenzialismen und Substanzialismen: Es gibt hier nichts Definitives – aber viel Definitorisches, mit jeder einzelnen Darstellung; keine Gegebenheit – aber vieles, das gegeben wird, in der Entdeckung; keinen ontologischen Boden – aber viele Ontologien, dank so und so vieler Poetiken. (Diese also wären die *Reflections on the Ontology of Film*, von denen der Untertitel von *The World Viewed* spricht!)

Es reicht genau genommen nicht einmal, dabei von einem Medium der Darstellung zu sprechen; stattdessen müsste von einem Medium vieler Darstellungen (oder von vielen Medien der Darstellung) gesprochen werden. Das heißt an dieser Stelle vor allem, von einem Medium der Liebesdarstellung zu sprechen, von einem Medium der Liebesdarstellung der BEFORE-Trilogie, der Serie(n) HOW I MET YOUR MOTHER, der LOVE STORY Jennys und Olivers, des Wechsels der Zeiten von BLUE VALENTINE, der zwei Kapitel von LA VIE D'ADÈLE: Die mediale Definition des Bewegungsbildes hängt an der Entfaltung der Zeitformen der Liebe, an der Form des Erinnerns und Vergessens der Liebe, an der Form der Zirkularität zwischen der Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit der Liebe, an der Form der Divergenz der

⁴⁷⁰ Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 3, 68–69; Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 14, 31; Cavell: *The Fact of Television*, S. 239, 243; Cavell: *The World Viewed*, S. 80–81, 146.

⁴⁷¹ Cavell: *The Fact of Television*, S. 243.

Zeit als Divergieren der Zeiten des Intim-Werdens und Nicht-mehr-Intimseins. – Gäbe es überhaupt ein Medium Bewegungsbild ohne Liebesdarstellungen?; ist die Darstellung der Liebe derart unumgänglich?; weil etwa die Liebe so allgemein bedeutsam ist? Es wäre fraglos nicht das Medium (geworden), das heute und bis auf Weiteres unter ‚Bewegungsbild‘ zu verstehen ist. (Wäre mehr oder weniger dieses Medium darunter zu verstehen, hätte es diese oder jene Liebesdarstellung nicht gegeben?; machte das Fehlen von, zum Beispiel, *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* [Friedrich Wilhelm Murnau, US 1927] oder *ANNIE HALL* [Woody Allen, US 1977] oder *LES AMANTS DU PONT-NEUF* [Leos Carax, FR 1991] einen größeren oder kleineren Unterschied als das Fehlen von *CASABLANCA* [Michael Curtiz, US 1942], *DIRTY DANCING* [Emile Ardolino, US 1987] und *TITANIC* – oder auch von *SOLJARI, FAA JOENG NIN WAA* [Wong Kar-Wai, HK / FR 2000] und *ZĪR-E DERAKHTĀNE ZEYTŪN* [Abbas Kiarostami, IR / FR 1994] oder von *SCENER UR ETT ÄKTENSKAP* [Ingmar Bergman, SE 1973] oder *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* [Joss Whedon, US 1997–2003] oder *GREY’S ANATOMY* [Shonda Rhimes, US 2005–]!; und welchen, welche Art von Unterschied? Das sind keine geringen Fragen; Antworten versprechen nur Analysen dieser – und anderer – Filme und Serien.)

Umgekehrt ist das, was Darstellung meint, und damit das, als was (oder was als) Liebe erscheint, mit diesem Medium gerade so spezifisch, wie es als Medium spezifisch wird. „Der technische Blick durch die Kamera ist insofern immer experimentell: er zeigt etwas, das es ohne diese so nicht gäbe“⁴⁷², wie Koch, in durchaus Epstein’schem Sinne, festhält; wobei der Verweis auf die Kamera eben auf eine schon technische, nicht nur technologische, Dimension verweist, im Sinne einer *technē*, die ihrerseits auf Herstellung verweist ...⁴⁷³ Und gerade in dem Maße, wie das Bewegungsbild derart seinen Unterschied macht, nämlich als Bild (in) zeitlicher Entfaltung entdeckt wird – als ein Konnex von Zeit und Wahrnehmung, in dem das Zuschauen Teil der Entfaltung von Zeiten ist –, wird es zu einem paradigmatischen Medium der Darstellung der Liebe: Als Modulation des Gegenstands und der Wahrnehmung lässt es die Zeitformen der Liebe entdecken (als das, was die Darstellung [die Modulation] in ihrem Dauern entfaltet); lässt es, weiter, die Zuschauenden als deren ‚Ort‘ entdecken (ist es doch ein ‚zu vollziehender Wahrnehmungsakt‘, als der es nur dauert –, die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes); lässt es, schließlich, die Zeitformen, sofern die Zuschauenden potenziell Liebende sind, als Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen entdecken (und so die Liebe, deren Verschränkung mit ihren Darstellungen unhintergebar ist, ausgehend von ihren Zeitformen denken).

472 Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, S. 64.

473 Vgl. auch Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 20

Ein paradigmatisches Medium – das heißt nicht: „Medium der Liebe schlechthin.“⁴⁷⁴ Ein schlechthinniges Medium ist hier nicht denkbar, oder denkbar nur als paradigmatisches, ob damit nun die Literatur oder das Bewegungsbild angesprochen sein soll. Medien sind keine gesetzten Orte der Darstellung, die Liebe ist kein Objekt, das insbesondere zu einem oder an einen dieser Orte, mehr jedenfalls als zu einem oder an einen anderen, gehörte; zugleich ist die Liebe kein fester Ort auf der Landkarte menschlichen Zusammenlebens und sind Medien keine Objekte, von denen mit einem dort besonders viel anzufangen, mit jenem, das dann schlechterdings Medium der Liebe wäre. Ebenso kennt die Rede vom paradigmatischen Medium keinen einfachen Weg zum Vergleich von Medien oder zur Vorstellung ihrer Hybridisierung. Zumindest nicht, insoweit auch dabei mit primären Setzungen und einem sekundären Abgleich operiert wird. Das heißt also nicht, dass es keinen Weg gibt. Für Wittgenstein etwa ist „ein Paradigma“ gerade das, „womit verglichen wird“⁴⁷⁵ (in diesem Sinne spricht er auch vom Vorbild⁴⁷⁶): als kontingentes Gravitationszentrum, das das betroffene Feld ordnet (in dem, in anderen, ähnlichen Worten, „die Erscheinungen [...] zu einem [...] Vorbild hin gravitieren“⁴⁷⁷) und so eine eigene Art Vergleich, den Vergleich nämlich in diesem Feld, zuallererst ermöglicht.

Was sich hier, als Teil der Paradigmatik, als Teil der Historizität der Liebesdarstellungen öffnet, ist eine Dimension medialer Historizität, in der sich Medien immer durch Medien perspektiviert finden, in der sich, genauer, mediale Entdeckungen immer durch mediale Entdeckungen perspektiviert finden, mediale Äußerungen also durch mediale Äußerungen.⁴⁷⁸ (Es ist dies das Prinzip der wechselseitigen Perspektivierung, in der auch Genres [sofern sie eben Medien sind] nicht nur die Zusammengehörigkeit ihrer Mitglieder oder Angehörigen begründet finden, sondern auch ihre Unterschiede zu anderen Genres.) Hier herrscht mithin, was Koch als „eine tiefe Atmosphäre der Dislokation“ bezeichnet:

474 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, S. 26.

475 Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 268, Nr. 50.

476 Vgl. etwa Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 304, Nr. 131.

477 Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 401, Nr. 385.

478 Vgl., beispielsweise, zum Paradigmatischen der Musik für die Dichtung Rainer Maria Rilkes – und die Historizität dessen – 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. 64.

Es gibt nicht länger ein *Telos*, das sich aus dem natürlichen Ort, dem Topos der Dinge ergibt [...]. Alle Dinge haben nun zufällige Wechselbeziehungen miteinander. Die Dinge befinden sich nicht länger an ihrem Ort, sie haben sozusagen ihre ortsgebundene Bestimmung verloren – man könnte auch sagen, dass sie nur noch im Rückblick ihr *Telos* erhalten und insofern wir sie historisch situieren. Und genau das machen wir, wenn wir die verschiedenen Medien, die an ihrer Herstellung beteiligt sind, lesen. Ich würde daher sagen, dass diese Historisierung in Kunstwerken, die auf verschiedene Medien zurückgreifen, immer schon stattfindet. Sie produzieren ihren eigenen Zeitmesser, indem sie sich selbst als Objekte setzen.⁴⁷⁹

Ausgangspunkt ist die Wechselbeziehung, nicht der angestammte Ort; Endpunkt ist die historische Verortung, nicht ein vorgegebenes Ziel; und Vollzugsmomente beider sind die Äußerungen der Medien. (Etwas, das auch die Vorstellung einer teleologischen Mediengeschichte, die sich an einem, wie immer dialektisch gebrochenen, Streben nach Unmittelbarkeit aufhängt, ausschließt.) Medien in ihrer Historizität sind auch Medien der Historizität. Oder sie sind es *auch* so: auch nämlich, und damit verbunden, sind sie Medien der Historizität, sofern sie immer Medien einer Lage sind, etwa der Problemlage der Liebe; sonst bliebe die mediale Historizität leer.

Was dabei, in dieser ‚Atmosphäre‘, hinsichtlich der „Unterschiede, die unterschiedliche Medien einbringen“, insbesondere greift, ist eine besondere Logik der Retroaktivität (die auszeichnet, was sich als Medienwandel bezeichnen ließe): „Jedes neue Medium brachte ein völlig neues Verfahren ins Spiel, das die jeweils früheren im Rückblick veränderte.“⁴⁸⁰ Auch Cavell spricht, nicht zufällig, diese Logik an, wenn auch nicht als mediales Problem, sondern als eines der Geschichte von Stilen. Stile freilich verweisen immer schon auf Poetiken (nicht weniger als das, was Koch ‚Verfahren‘ nennt und womit jene gleichsam technisch, in ihren technischen, nicht zwingend technologischen, Aspekten betrachtet werden), also auf Medien – Stile sind der charakteristische Ausdruck dieser, also ihrer Geschichte:

[A] new style not merely replaces an older one, it may change the significance of any earlier style; I do not think this is merely a matter of changing taste but a matter also of changing the *look*, as it were, of past art, changing the ways it can be described, outmoding some, bringing some to new light – one may even want to say, it can change what the past *is*, however against the grain that sounds.⁴⁸¹

479 Gertrud Koch: Mediale Grenzüberschreitungen: Über Dinge und Artefakte. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 117–125, hier: S. 123.

480 Koch: Mediale Grenzüberschreitungen, S. 124.

481 Stanley Cavell: Music discomposed. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 167–196, hier: S. 170. Vgl. auch Stanley Cavell: A matter of meaning it. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 197–219, hier: S. 198, 205.

Diese Möglichkeit aber eines „altered object“⁴⁸² der Vergangenheit muss nicht mehr überraschen, wenn im strengen Sinne nicht mehr von gegebenen Objekten, sondern vom Prinzip der wechselseitigen Perspektivierung ausgegangen wird; wenn, außerdem, nicht mehr von einer abgeschlossenen, vorliegenden textuellen Objektivation ausgegangen wird, sondern von einem zu entfaltenden Prozess, dessen Teil ein Akt aufseiten des Publikums ist; und wenn, was damit schon impliziert ist, die wechselseitige Perspektivierung sich je nur und neu mit diesem Akt vollzieht, das Publikum also zu einem unerlässlichen Verzweigungspunkt, zu einer unhintergehbaren Schaltstelle der Geschichte der Stile—Verfahren—Poetiken—Medien wird. (So betont Kappelhoff zur Frage des Stils, dass diese „nicht die Intentionalität des Dargestellten, nicht den Künstler, nicht den Autor, nicht den Schauspieler, nicht den Regisseur“ betreffe, sondern das Publikum „in der Modellierung seiner affektiven, perzeptiven und kognitiven Operationen“ – Stil „verwirklicht sich in der Stilisierung seines Sehens und Hörens durch den Prozess der filmischen Darstellung“⁴⁸³. Auch ließe sich sagen, dass es Erstere gerade durch Letzteres betrifft, nur insofern also ‚Künstler, Autoren, Schauspieler, Regisseure‘ immer zunächst zum Publikum gehören, immer aus einem solchen erst hervorgehen. Insgesamt ist damit mit allem Nachdruck die Frage der Intertextualität gestellt.) – So also ist von paradigmatischen Medien zu sprechen; und vom Bewegungsbild als paradigmatischem Medium der Liebesdarstellung, der Darstellung der Zeitformen der Liebe (ein Medium, das etwa die Literatur neu perspektiviert; und das auf seine eigene Neuperspektivierung wartet).

Mit alldem – bis hin zu dem, was es bedeuten kann (was noch weiter zu klären ist), dass das Bewegungsbild Medium der Lage der Liebe wird – liegt offensichtlich

482 Cavell: *Music discomposed*, S. 171. Schon hier mag Cavell, bevor er am Anfang von *The World Viewed* direkter darauf anspielt (vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 7), T. S. Eliots „Tradition and the Individual Talent“ vor Augen stehen: „[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it“; eben so ist „the past [...] altered by the present“ (T. S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent*. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 19 [1982], S. 36–42, hier: S. 37). Vgl. auch – zum Kunstwerk (im adornitischen Sinne) zwischen „Gerinnungszustand“ und „Verflüssigung [...]“, sofern historisch veränderliche Darbietungs- und Auffassungs-Situationen ein und dasselbe ‚Bild‘ immer wieder neu kontextualisieren und sprechend werden lassen“ – Eusterschulte: *Apparition*, S. 233. Eine solche Perspektive bedeutet im Übrigen nicht, „die Risiken restaurativer Tendenzen oder ideologischer Indienstnahmen zu verkennen“ und Kritik also zu vermeiden – sie macht jene vielmehr eigens beobachtbar und diese so erst möglich, durch eine Inblicknahme der „Transformationen innerhalb kultureller Prozesse und ihrer permanenten Anwesenheit im Gegenwärtigen“ (Eusterschulte: *Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen*, S. 399).

483 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169.

ein besonderes Gewicht auf den Darstellungen als Entfaltungen von Zeitformen der Liebe: sind sie es doch als solche, auf die alle Aspekte des Bewegungsbildes als Medium der Liebesdarstellung wieder und wieder verweisen. Dieses Gewicht erfordert nun noch einen noch genaueren Blick. In welchem Sinne sind sie Entfaltungen, welchen Sinn hat Entfaltung hier?