

5 Von der Entfaltung.

Die Dar- als Herstellung von Zeitformen

C'est donc comme deux pôles de la ritournelle. Et ces deux pôles ne dépendent pas seulement d'une qualité intrinsèque, mais aussi d'un état de force de celui qui écoute: ainsi la petite phrase de la sonate de Vinteuil reste longtemps associée à l'amour de Swann, au personnage d'Odette et au paysage du bois de Boulogne, jusqu'à ce qu'elle tourne sur elle-même, s'ouvre sur elle-même pour révéler des potentialités jusqu'alors inouïes, entrer dans d'autres connexions, faire dériver l'amour vers d'autres agencements. Il n'y a pas le Temps comme forme a priori, mais la ritournelle est la forme a priori du temps, qui fabrique chaque fois des temps différents.

– Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*

Es gibt einen Vogel in Australien. Er sei, zunächst, Zahnlaubenvogel genannt. Wie andere Vögel seiner Familie, die ihren Namen eben deshalb trägt, baut er Lauben. Das Männchen nutzt, genauer, seinen Zahnschnabel, seinen *toothed beak*, um im Regenwald von Queensland Tag für Tag unter großem Kraft- und Zeitaufwand dicke Blattstiele zu durchtrennen: auf dass es die freiwerdenden Blätter seiner bevorzugten Bäume, die sich vom nächsten Männchen ebenso unterscheiden mögen wie die bevorzugten Anteile dieser und jener Blätterarten, dutzende von Metern zu seinem Laubenplatz bringen kann. Dort ordnet es sie in wechselnden, willkürlich scheinenden Mustern an, die sich doch allesamt durch die ordentlich nach oben gedrehten, hellen Unterseiten der Blätter vom dunklen Waldboden abheben – auffälliger Blätterboden, ausstellender *display-ground*. Damit also ist ein Teil jener Bühne bereitet, die komplettiert wird durch den ausgewählten Sitz, den *singing-stick*, einen Zweig oder eine Liane wenige Meter über dem Boden im Kontrast zum Boden. Von hier setzt das Männchen zu seinem Gesang, zum *display-song* an. In seiner dunklen Farbe hebt es selbst sich, anders als andere Laubenvogelmännchen, zwar kaum vom Dickicht des Regenwalds ab, ist für sich unauffällig, durch nichts an ihm ausgestellt. Sein Gesang aber, der das vielfältige Repertoire eigener Laute eng mit den sorgfältig nachgeahmten Stimmen anderer Vogelarten verwebt, lärmt ausdauernd und durchdringend; und während es singt, sortiert sich noch sein Federkleid unter seinem Schnabel neu und lässt zum Beispiel die gelben Ansätze einiger Federn hervortreten. Ein Territorium wird gekennzeichnet, begründet, Weibchen werden gelockt, umworben, der Fortpflanzungsprozess wird initiiert, synchronisiert ...¹

¹ Diese Darstellung folgt Alan John Marshall: *Bower-Birds. Their Display and Breeding Cycles. A Preliminary Statement*. Oxford 1954: „The Tooth-billed Cat-bird, ‚Bower-bird‘, or Stagemaker, is re-

Und all das, indem dieser Vogel sich mit (seinen) bescheidenen Mitteln in Szene setzt, eine Szene schafft – in Szene setzt in dem Maße, wie er sich eine Szene schafft. Ein zahnschnabeliger Szenenmacher, Inszenator und Inszenierter, ein wahrer Selbst-Darsteller, dessen ganze Darstellung eine Herstellung ist: mit vollem Recht *Scenopoeetes dentiostrois* genannt.

In diesem Sinne sprechen auch Deleuze und Guattari vom *Scenopoeetes* – sprechen, einerseits, von ihm als „dem Vogel der Magie oder der Oper“ und, andererseits, von seinem „Ritornell“². Nur auf den ersten Blick aber lässt sich das eine von

stricted to the wet mountainous forest [...] a few miles inland from the coast of tropical north-eastern Queensland [...]. Its [...] ,toothed' beak [...] is an adaptation related solely to the habit of sawing leaf petioles in two, preparatory to the daily decoration of its display-ground.“ (S. 154) – „The bird must work hard to sever a single petiole of (for example) *Alpinia racemigera*, which is about 5 mm. thick. [...] After some 12 minutes' intermittent labour on one petiole, a bird I saw then turned to another which had been attacked earlier.“ (S. 156) – „[C]ertain birds have a predilection for certain kinds of leaves. When one-third of the leaves [...] were experimentally removed [...] and replaced with like numbers of leaves from other plants, all the alien leaves were removed by the following morning [...]. Also, it seemed that some birds would pass a species of plant (e.g. wild ginger) favoured by others [...].“ (S. 157) – „The birds did not place leaves in precisely the same positions each morning. The principal desire seemed to be the attainment of a striking pattern of leaves [...]. It is [...] probable that the bird places them with paler surfaces uppermost solely to achieve a more spectacular visual contrast with the dark floor of the rain-forest.“ (S. 157–158) – „The stage-owner's physical display [...] seems to consist principally of loud vocal advertisement from a chosen ,sing-ing-stick' from 2 to 10 feet above the display-ground. From this special perch – a twig or liana – the bird sends out a more or less constant medley of sound through the thick rain-forest. This noise, a mixture of its own varied notes and the faithfully mimicked calls of neighbouring species, can be heard at a considerable distance [...].“ (S. 158) – „[T]he sombre Stagemaker does not indulge in the spectacular posturing of the more brilliantly coloured males of the true bower-birds [...]. But when it begins calling, the buccal movement causes a motion among the feathers below the beak and this leads to a slight reorganization of the colour pattern. Then the yellowish bases of certain feathers become visible and [...] paler parts of the palate are revealed. [...] When the bird ceases to sing it is once more almost invisible against its shadowy background.“ (S. 159) – „[T]hese activities [...] form essentially a highly specialized mechanism that ensures the acquisition and establishment of territory, the attraction and retention of a mate in dense rain-forest, and the synchronization of the male and female reproductive processes [...].“ (S. 163.)

2 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 451 – ebenfalls im Anschluss an Marshall: *Bower-Birds*. Die Ausführungen zum Ritornell kulminieren in oben zitierter Stelle – vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris 1980, S. 431; sowie Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476–477: „Es ist so, als hätte das Ritornell zwei Pole. Und diese beiden Pole hängen nicht nur von einer inneren Eigenschaft ab, sondern auch vom Kraftfeld desjenigen, der zuhört: so bleibt das kleine Thema der Sonate von Vinteuil lange mit der Liebe von Swann, mit der Person von Odette und der Landschaft des Bois de Boulogne verbunden, bis es sich auf sich selbst zurückwendet, sich von sich aus öffnet, um bis dahin ungeahnte Möglichkeiten zu enthüllen, in andere Zusammenhänge einzutreten und

dem anderen trennen, getrennt betrachten: hier die „Szene, die er vorbereitet hat“, dort „sein Gesang“³; oder das Vor der Szenenbereitung, das Dann des Singens; oder auch das Unter der Bühne und das Auf seines Auftritts. Die Inszenierung endet nicht schon mit dem Einnehmen der Position auf dem *singing-stick*, das Ritornell beginnt nicht erst mit dem Erklängen der eigenen und nachgeahmten Töne. Allenfalls sind damit unterschiedliche Perspektiven (des Unterschieds) derjenigen Bewegung bezeichnet, mit der es hier überhaupt zu einem „Auftauchen von Ausdrucksmaterialien (Qualitäten)“⁴ kommt, zum „Auftauchen von Eigenschaften (Farbe, Geruch, Klang, Silhouette ...)“⁵ – der *Scenopoeetes* „macht sich“ in dieser Bewegung, die mal als Inszenierung, mal als Ritornell zu fassen ist, „zugleich sichtbar und hörbar“⁶. Bezogen darauf ist die Inszenierung nichts anderes als das Ritornell aus Sicht seiner „Aneignungen“: Jene „expressiven Eigenschaften“ nämlich sind „keine ‚reinen‘ oder symbolischen Eigenschaften“⁷, sondern gehen (nicht so sehr zurück auf als vielmehr) hervor aus Vorgängigem, Vorliegendem – Vorläufiges, nicht Vorgebendes –, das (durchaus verausgabend) genommen, aufgenommen wird – angeeignet. Und so ist die Inszenierung „der Beginn“, der „immer nur dazwischen beginnt: Intermezzo“⁸. Doch ist dieses Intermezzo der Inszenierung bis hin zum ersten durchtrennten Blattstiel bereits vom Ritornell erfasst. Das Ritornell ist gerade die Inszenierung aus Sicht ihrer „Konsolidierung“: Das aber gilt, weil es zu dieser Konsolidierung eben „nicht erst im nachhinein“ kommt – als Dann zu dem Vor –, sondern sie selbst sich schon als „kreativ“⁹ erweist – als das, worin (und insofern affirmierend) von vornherein etwas Eigenes aus (oder mit) dem Angeeigneten (gemacht) wird. Mit dem Ritornell „entsteht also etwas Konsolidiertes, das aus artspezifischen Tönen, aus Tönen anderer Arten, aus Blätterfarben und aus der Farbe der Kehle ‚besteht‘“¹⁰. Und doch hängt dieses Ritornell als Entstehung bis in den letzten Vogellaut von der Inszenierung ab. Sodass, umfassend, die Bewegung der Inszenierung und des Ritornells, in ihren sich umfassenden Perspektiven, das heißt die Bewegung *Inszenierung* § *Ritornell*, „eine Eigenbewegung der expressiven Eigenschaften“¹¹ meint ...

die Liebe auf andere Gefüge zu lenken. Die Zeit ist hier keine apriorische Form, sondern das Ritornell ist die apriorische Form der Zeit, die jedesmal unterschiedliche Tempi erzeugt.“

3 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 451.

4 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 429.

5 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 431.

6 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 451.

7 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 440.

8 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 449.

9 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 449.

10 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 452.

11 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 432.

Es ist, als ob alles, alle Darstellung des *Scenopoeetes*, vom ersten Blatt bis zum letzten Laut, nicht nur eine Herstellung ist, sondern Herstellung gerade insofern alles an dieser Darstellung ein spezifisches, dauerndes Sicht- und Hörbarmachen ist – *display* ist und nur als *display* ist: Entfaltung (lateinisch *displicare*: entfalten).

Ist das aber nicht trotz allem nur die herkömmliche, die Herkömmlichkeit der Balz: „im Zustand einer Formel“¹², die eine Verteilung der Räume und Stellungen wie auch der Mittel und Zwecke vorgibt, aus der die Abläufe sich ableiten? – mit allen Rätseln, vor die das, also die funktionalistische Hinsicht, für diesen oder jenen, entsprechend als exzessiv zu bewertenden Aspekt stellen mag: „We have as yet no clear idea of the more precise functions of the display ground.“¹³ In der Tat stellt nicht schon eine ‚intrinsische Qualität‘ allein die (Bewegtheit der) Bewegung des Ritornells (also der Inszenierung) sicher. Es kann sich beim Herkömmlichen, Formelhaften durchaus um einen der ‚Pole‘ des Ritornells handeln, um jenen, der unter dem Eindruck einer bloß reaktiven ‚Kraft des Zuhörens‘ – also Zuschauens – steht, eines ‚Zustands‘ der Reaktivität. Dann erscheint alles am Ritornell schon und immer nur als das, was nichts als schon herkommt und immer nur formuliert: bloße Ableitung aus dem Vorgegebenen; Entfaltung dessen, was schon da ist, in der Zeit, die das eben in Anspruch nimmt; Herstellung als statische Wiederholung desselben; zyklische Balzzeit. Doch erklärt das für sich schon, woher die Formel kommt, gar wohin sie zu führen vermag? – eine Frage, die sich lediglich verschoben sähe, würde die Formel einfach als natürlich ausgemacht (oder, in anderen Fällen, als konventionell). So wird es den zweiten Pol geben müssen, an dem das Ritornell (und die Inszenierung) „selbst eine rhythmische Figur oder eine melodische Landschaft zu bilden“¹⁴ beginnt – und so ‚unerhörte Möglichkeiten enthüllt‘, ‚andere Verbindungen eingeht‘ und ‚die Liebe in andere Fügungen abdriften lässt‘, kurz: neue ‚Zeiten macht‘. Das aber tut es nur, wo nicht nur sein Sicht- und Hörbarwerden schon ein Gesehen- und Gehörtwerden ist, sondern es auch als zu hörendes und schauendes auf die Kraft des Zuhörens und -schauens trifft. Dadurch erst wird die ‚Eigenbewegung der expressiven Eigenschaften‘ angestoßen, darin allein wird sie aufgegriffen: Aneignung von Vorläufigem, Konsolidierung von Eigenem; Entfaltung eines Rhythmus und einer Melodie, das heißt über eigene und eigener Tempora, Tempi und Timings; Herstellung als dynamische, differente Wiederholung; das Neue der Territorialisierung, der Werbung und der Übergänge vom einen zum anderen.¹⁵ An den

¹² Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476.

¹³ Marshall: *Bower-Birds*, S. 163.

¹⁴ Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476.

¹⁵ Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 440–441.

Polen des Ritornells (der Inszenierung) findet sich der Sinn jener Herstellung, die eine Entfaltung ist, im Sinne ihrer Zeitlichkeit ...

Ohne Frage ist der *Scenopoeetes* einer jener „strange birds“¹⁶ – wenn das überhaupt etwas anderes heißen kann, als dass er eben: ein Vogel ist –, von denen nur mit dem englischen Ausdruck so treffend vieldeutig die Rede sein kann. Auch aber sind mit dem *Scenopoeetes*, mit seiner Bewegung Inszenierung § Ritornell, die Probleme (des Sinns) der Entfaltung von Zeitformen aufgerufen: als Probleme, die sich nicht etwa wegen einer unglücklichen Wortwahl hier und dort erst ergeben, sondern die das poetologische Denken der Darstellung selbst als aufeinander schon verweisende aufwirft. Es ist dieses Denken, das dabei noch die Rede von der Entfaltung einfordert, und zwar in dem Maße, wie diese angesichts konkreter Darstellungen sich aufdrängt. Angesichts des *display-ground*, sicher, auch aber angesichts der Zirkularität der *love story* von LOVE STORY (Arthur Hiller, US 1970), angesichts der Inszenierungen „des unmöglichen Paares“¹⁷ Romeo und Julia – angesichts der Bewegungsbilder, von denen jedes eine „Entfaltung des Ganzen“¹⁸ ist, durch die das Bewegungsbild als paradigmatisches Medium der Liebesdarstellung definiert wird. Ist es ein (und derselbe?; und welche Art?) Zufall, dass Deleuze und Guattari den Blick vom Ritornell aus auf die Liebe richten und dass Jean Epstein das Neue des Kinos mit Blick auf ein Anderswerden der Liebe begrüßt?¹⁹ dass Deleuze zum Inbegriff der Logik einer Darstellung, deren Teil ein Akt des Publikums ist, nämlich zum „Bild“ noch bemerkt, dass es „ein kleines Ritornell, visuell oder akustisch“²⁰, sei?; dass das achtzehnte Jahrhundert mit seinen Versuchen über eine eigene, nicht-repräsentationale Darstellungstheorie einem Zeichenbegriff Vorschub leistete, der auch eine wesentlich vermittelte, im Wesentlichen auf Vermittlung beruhende Intimität denkbar werden ließ, ein Zeichenbegriff, der so ein Publikum potenziell Liebender schon implizierte?²¹

16 Marshall: *Bower-Birds*, S. V.

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

18 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, hier: S. 212.

19 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, hier: S. 91.

20 Gilles Deleuze: Erschöpft. In: Samuel Beckett / ders.: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen/Erschöpft. Essay*. Frankfurt am Main 1996, S. 49–101, hier: S. 66.

21 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 18–19; Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 107–138.

Die Probleme der Entfaltung: Da ist jenes der ungründigen Bedingtheit, wie es sich zeigt an den Blättern des Regenwalds, den gelben Ansätzen der Federn, dem Repertoire eigener und andersartiger Laute – am Angeeigneten, angesichts dessen die Inszenierung immer und nur Intermezzo ist – sowie am Umgedrehten, Neusortierten, Verwobenen – am Eigenen, auf das das Ritornell als Entstehung zuläuft. Die Zeitform wird nie aus dem Nichts entfaltet; jede Entfaltung kennt das Gefaltete, das da, das aber das ist, was noch nicht im Offenen ist (um ornithologisch zu bleiben, nicht ontologisch zu werden: die gefalteten Flügel). Doch folgt aus dem Gefalteten noch nichts für das Entfaltete, fußt das Entfaltete nicht auf dem Gefalteten (die entfalteten Flügel, die doch schon die Flügel im Flug sind, folgen immer dem Entfalten, fußen nur auf ihm, dem Fliegen selbst); sodass die ins Offene entfaltete Zeitform gegenüber dem, was schon da war, neu ist. Bedingungen, die gleichwohl kein Grund sind.

Daran schließt das Problem der charakteristischen Eigensinnigkeit der Bewegung an – eine Bewegung, die nicht einfach vom Gefalteten zum Entfalteten führt, sondern die als Sicht- und Hörbarmachen das Gefaltete vom Ersten bis zum Letzten je schon erfasst hat, in der es als zu Entfaltendes von ihr als Prozess seines Auftauchens je schon abhängt. Die Entfaltung einer Zeitform ist eben nicht zu reduzieren auf eine Ableitung aus Vorgaben (der Natur, der Konvention), auch nicht auf eine Abweichung, die, noch im Sinne der Vorgaben, in einer gegebenen (natürlichen, konventionellen) Zeit zum Exzess würde. Sie beruht auf der Möglichkeit einer Abdrift, die das Vorläufige, aus dem sie hervorgeht (ihr Ausgangspunkt), von vornherein in ihrem Sinne bewegt (ohne in ihm also noch einen Punkt für eine Rückkehr zu haben), um so zu ihren eigenen Zeiten zu kommen.

Sind damit noch immer zwei zu berücksichtigende Pole angesprochen, jener der Herkömmlichkeit oder Formel, jener des Bildens und Machens, so nicht im Sinne idealer Zustände, zwischen (oder aus) denen sich Mischungen finden (oder ergeben). Sie tauchen stattdessen erst mit der Inszenierung und dem Ritornell auf, gleichsam als deren Grenzen, von denen keine für sich – von denen aus sich aber – etwas an der Bewegung Inszenierung § Ritornell erklärt (und so sind sie Pole). Das führt nicht zuletzt zum Problem der differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens, mit deren Zustand erst die Polarität der Entfaltung, das Streben zu dieser oder jener Grenze sich entscheidet (Balz oder Territorialisierung und Werbung?) – da an diesem Zustand sich entscheidet, ob das Sehen und Hören zum Zuschauen wird (Wahrnehmung dessen, was schon da ist, oder eines Rhythmus, einer Melodie?). Entfaltung in der Zeit oder Entfaltung einer Zeitform?²²

²² Es mag Unterschiede in der Diktion und den Referenzen geben, wohl auch in den theoretischen und analytischen Ansprüchen, doch zeigt sich an den (poetologischen) Problemen der Entfaltung

Eher verdeckt wären diese Probleme, nicht schon behandelt, würde für Darstellungen schlicht festgehalten, dass sie Entfaltungen von Zeitformen eben insofern sind, als sie deren Herstellungen sind, dass sie Zeitformen insofern entfalten, als sie diese herstellen. Damit wäre doch nur das poetologische Ziel, nämlich die Produktivität, die Generativität der Darstellungen im Sinne einer Dar- als Herstellung, das heißt eine eigene *Darstellung-als-Herstellung* zu denken, zum Weg genommen; die Befreiung der Darstellung von der Logik der Repräsentation, von jeder Beschränkung auf Stellvertreterschaft, auf eine Aktualisierung oder Realisierung universeller Muster oder auch auf das differenzlose Da der Präsentation erfolgte vielleicht, der Erfolg aber bliebe leer.²³ Geklärt wäre gerade nicht, welcher Art die Herstellung – auf welche Weise sie Herstellung – ist, von der mit der Darstellung und ihren Zeitformen zu sprechen ist; während die Darstellung-als-Repräsentation durch das Kommunikationsmodell der Modellkommunikation erklärt wird, das in aller Kürze von der Repräsentation von Modellen sprechen lässt. Schließlich wären die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes zwar als Prozesse betrachtet, doch ohne dabei noch hinsichtlich des Prozesses der medialen Entdeckung verortet zu sein; obwohl es sie doch nur als medial spezifische und mit ihnen nur mediale Spezifik geben kann, sie selbst also jeder repräsentationalen Medienindifferenz entgegenzustellen sind.

All dies führt zurück zur Frage nach dem Sinn von Entfaltung: denn die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes sind eben nicht Entfaltungen von Zeitformen der Liebe, insofern sie deren Herstellungen sind – sie sind Herstellungen dieser Zeitformen, insofern sie deren Entfaltungen sind. Es führt also zurück zu den Problemen der Entfaltung: die in den bisherigen Kapiteln erwartungsgemäß

durchaus eine Nähe zu (den ästhetischen) Fragen des Zur-Erscheinung-Kommens. Vgl. Anne Eusterschulte / Wiebke-Marie Stock: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft 14 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 5–20 – zum Zur-Erscheinung-Kommen als „Eintreten eines Ereignisses oder ein Offenbarwerden“ (S. 5) oder auch als „eine Art Emergenzphänomen [...], das gleichsam ‚jenseits‘ aber nicht ‚außerhalb‘ der Materialität liegt“ (S. 13); weiter als „eine prozessuale Bewegung des Hervortretens“ und ein „Flüchtiges, kaum Greifbares oder Entschwindendes“ (S. 5); und als etwas, mit Blick auf das die „Rolle der Imagination“ nicht zu unterschätzen ist, nämlich „als einer Schwelleninstanz zwischen mentalen und sinnlich-perzeptiven Vollzügen“ wie auch für „die Weise der Situierung des Erscheinenden in der Erfahrungswelt und die Modi der Wahrnehmung“ (S. 6).

²³ So muss es auch dem bloßen Verweis darauf ergehen, dass „älteren Sprachstufen des Deutschen [...] der Begriff *Darstellung* noch als Synonym für *Herstellung*“ (Andreas Hetzel: *Zwischen Praxis und Poesis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg 2001, S. 258–259) gelten konnte. Vgl. auch den Verweis auf diesen bei Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medianthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn 2018, S. 32 – und das davon unbeeindruckte Festhalten an einem Begriff von Darstellung-als-Repräsentation.

bereits aufgetaucht sind (wenn ihnen auch noch nicht systematisch zu begegnen war), und zwar dort, wo sie immer zu erwarten sind, in der Auseinandersetzung mit konkreten Entfaltungen – in der seriellen Formatierung, die *HOW I MET YOUR MOTHER* (Carter Bays / Craig Thomas, US 2005–2014) zum Gegenstand neuer Serialisierungen und Entdeckungen wird, in der Körperlichkeit als Stoff der Welt von *LA VIE D'ADÈLE (CHAPITRES 1 ET 2)* (Abdellatif Kechiche, FR / BE / ES 2013), durch den und in dessen Sinne die Liebe dort nur Thema wird, im Raum des Erinnerns von *BEFORE SUNSET* (Richard Linklater, US / FR 2004), der seine Realität einzig in der Wahrnehmungszeit des Publikums gewinnt. Sodass es diese Probleme sind, die den Weg vorzeichnen, dem dieses Kapitel zu seinem Ziel des konsequent poetologischen Denkens der Darstellung folgt; die die Art und Weise jener Herstellung erhellen, die die Darstellung ist; und die die Hinsicht des Prozesses der Liebesdarstellung an die Hinsicht des Prozesses des Bewegungsbildes knüpfen. Auch ließe sich sagen: dass die Entfaltung eigens den Blick auf bestimmte Probleme der Herstellung lenkt; oder dass sie einen bestimmten Blick auf eigene Probleme der Herstellung zu werfen erlaubt; dass sie in jedem Fall das Eigene und Bestimmende der Herstellung im Medium Bewegungsbild in den Blick nehmen lässt. (Durchaus vergleichbar lässt die Modellkommunikation auf die Charakteristika, das heißt die Beschränkungen, der Welt der Repräsentation überhaupt als die ihren stoßen; doch schließen die Entfaltung und ihre Probleme es schon aus, die ‚Herstellung überhaupt‘ zu greifen – außer vielleicht an oder in den Übergängen verschiedener Herstellungszusammenhänge.)

Wenn die begrifflich-theoretischen Erwägungen auch dabei von analytischen Betrachtungen und historischer Argumentation (vor-)angetrieben werden, dann aus keinen anderen Gründen als den bekannten der poetologischen Perspektive. Genauer werden an *45 YEARS* (Andrew Haigh, UK 2015) und *PHANTOM THREAD* (Paul Thomas Anderson, US / UK 2017) verschiedene (auch im Lichte anderer, weiterer) Fälle einer Form der Wiederholung und Affirmation ausgewiesen, mit denen sich je ein Fall dessen konstituiert, was noch (gerade noch?; heute noch) Ehe heißen kann.

Wenn stärker noch als bisher die Logik der Darstellung (der Zeitformen der Liebe) und diejenige der Herstellung (von Intimität durch Liebe) sich hier anzunähern, fast zu treffen scheinen, ist das freilich nicht doch wieder Analogie oder Ähnlichkeit, keine Vermittlung desselben oder über dasselbe – es ist eben Konsequenz der nun direkten Untersuchung von Dar- als Herstellungen, konsequent poetologisch. Der Bezugs- ist der Fluchtpunkt einer geteilten Logik, nicht gemeinsamer Ausgangs- oder Endpunkt. So nur ist zu klären, wie die Liebe und ihre bewegungsbildlichen Darstellungen durch das Ineinander (oder Ineinanderübergehen) von Herstellungszusammenhängen verschränkt sind: wie die Zeitformen der Liebe zum Nexus werden, indem die Darstellungen des Bewegungsbildes die Zeitformen herstellen, in die die Herstellung von Intimität durch Liebe sich je gesetzt findet,

worin erst das Bewegungsbild sich als Medium der Darstellung und Lage der Liebe hergestellt sieht. Vor diesem Hintergrund werden jene Annäherung, jenes Treffen noch als Bedingungen der eigenen Rolle und Relevanz eigenen Rechts von Liebesdarstellungen verständlich.

Wenn es schließlich insbesondere die Analysen von Darstellungen der Ehe sind, die zu jener geteilten Logik führen, so soll ihre Zeitform damit doch nicht als Zeitform der Liebe schlechthin – wenn auch als eine ihrer ausgezeichneten – nahegelegt sein. Es gehört dies wiederum zu den Beschränkungen und Potenzialen der poetologischen Perspektive und ihrer Annahme des Unhintergehbaren von Darstellungen (nicht: des Unbedingten, als wäre die Liebe nur eine Funktion dieser; das wäre noch die Logik desselben, der Repräsentation, der Modelle der Liebe und des Liebens). Aus Sicht dieser Annahme wären alle Darstellungen der Liebe zunächst solche schlechthinniger Zeitformen der Liebe. In welcher Hinsicht aber sind sie es je?

5.1 Erstes Problem der Entfaltung: Ungründige Bedingtheit

Schöpfung oder Herstellung

Nichts wird aus dem Nichts hergestellt: daran erinnert, wenn sonst nichts, die Rede vom Typischen und Stereotypischen, vom Klischee und von der Standardisierung, von der Konventionalität und vom symbolischen Topos. Manches Mal aber doch Neues: darauf lenkt das Problem der ungründigen Bedingtheit den Blick, wie es mit jeder Entfaltung neu auftaucht. Oder auch: damit, dass die Darstellung des Bewegungsbildes, die Modulation, eine ‚Entfaltung des Ganzen‘ meint, ebendieses Ganze aber „weder vorgegeben noch vorzugeben“ ist, da es doch „die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen“²⁴; damit, dass das Bewegungsbild „sich darstellt als das Diagramm eines Werdens“²⁵ und die Darstellung sich „als diagrammatische und nicht imitative Struktur“²⁶ – sind „diagrammatische Operationen“ doch weder vom „Sichtbarmachen“ noch von der „Hervorbringung“²⁷ zu lösen, und diese Aspekte also nicht voneinander; und damit, dass die bewegungsbildliche Darstellung als *projection* und *screening*

24 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 24.

25 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 153.

26 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010, S. 71.

27 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 62.

gemahnt an „the permanence of recordings“ wie an „the evanescence of performances“²⁸ und doch weder noch ist, nicht bloß Wiedergabe und doch wiederholbar.

Das „Konzept der Herstellung“ (oder „der Fabrikation“; oder „der Produktion“) ist dann zum einen tatsächlich, wie Jean-Luc Nancy in seiner Auseinandersetzung mit dem „Ereignis der Liebe“ festhält, unvereinbar mit der „Schöpfung [...] *ex nihilo*“²⁹. Diese hat ohne jede Voraussetzung und ohne jedes Gegebene auszukommen: Für sie ist „einzig *Nichts* gegeben“ – und nach Nancy insbesondere nicht „einerseits eine Materie [...] und andererseits eine Form (das heißt eine bildende, formierende Kraft oder ein Subjekt)“³⁰, welche (das heißt welchen Unterschied) die Herstellung dagegen voraussetze. Die Schöpfung unterliegt dem Prinzip „des Bedingungslosen“ (das eben ‚ist‘ das Nichts), das auf diese Weise mit „ihrer Grundlosigkeit“³¹ (sprich: dem vor ihr noch nicht wirksam Unterschiedenen, etwa von ‚Materie‘ und ‚Form‘ und ‚Subjekt‘) identifiziert wird.

Zum anderen treten das Denken der (Entfaltung als Art der) Herstellung und Nancys Denken der (Liebe als) Schöpfung durchaus mit einem gemeinsamen Anspruch auf. Sie unternehmen den Versuch, das absolut, nicht mehr nur das relativ Neue zu denken – oder auch „den Anfang als wahrhaften Anfang“³². Ist es doch keineswegs abgemacht, dass ein solcher nur ganz „ohne Vorgängigkeit“³³, eben bedingungslos oder, eher, unbedingt zu haben ist: so wenig es – und mehr noch: weil es nicht – abgemacht ist, dass jede Herstellung ihr Voraus auf gleiche Art und Weise setzt und das ihr Gegebene auf gleiche Art und Weise sein lässt. Das müsste zudem eine Art und Weise sein, die immer schon durchkreuzt, worauf, um mit Andreas Hetzel zu sprechen, „die Möglichkeit radikaler Neuheit“ angewiesen ist, nämlich „eine ursprüngliche, vorbildlose Produktivität, die auf kein Regelsystem abgebildet werden kann“³⁴ – eine Art und Weise also, die genau und nur auf (dem) Grund eines vorausgesetzten Rechts oder Systems der Messbarkeit und Normierung, einer gesicherten und sichernden Voraus-Setzung oder Tiefenstruktur universeller Muster auftaucht. Es gibt andere Modi des Vor- (es gibt, zum Beispiel, Romeo und Julia als Vor-Bild, ohne dass der Balkon dabei Vorgabe wäre; und Vor-

28 Stanley Cavell: *The Thought of Movies*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 3–26, hier: S. 11.

29 Jean-Luc Nancy: *Ereignis der Liebe*. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 21–36, hier: S. 26.

30 Nancy: *Ereignis der Liebe*, S. 27.

31 Nancy: *Ereignis der Liebe*, S. 30–31.

32 Nancy: *Ereignis der Liebe*, S. 27. Vgl. auch, ebenfalls anhand der Liebe, Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011, S. 35.

33 Nancy: *Ereignis der Liebe*, S. 27.

34 Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis*, S. 260.

verständnisse der Liebe können zu Problemen ihrer Herstellung selbst werden, als Sperren etwa oder Freigaben).

Das eben lässt sich zeigen mit der Unterscheidung zwischen dem Bewegungsbild und dem Bewegtbild, dem Medium und seinen (im-)materiellen Grundlagen (das Provisorische dieses Titels wird nun deutlich!). Genommenen oder aufgenommen durch und in den Prozess der medialen Entdeckung verändern die Grundlagen ihren Charakter und ihre Stellung, hören auf, bloß diese oder jene Gegebenheit zu sein, und *fangen an*: im Prozess des Mediums einen Unterschied ums Ganze zu machen. Auch lässt sich das als das Problem des nicht-graduellen Übergangs vom Bewegtbild zum Bewegungsbild fassen, gemäß dem die Entdeckung nicht vom einen zum anderen führt, von einem Alten zu einem – relativ dazu – Neuen, sondern mit ihrem Einsetzen selbst schon ein *Neues* ist: die mediale Spezifik auf ein Neues definiert. Beides zeigt zugleich aber eine Unerlässlichkeit des Bewegtbildes, der Grundlagen an.

Nun dient diese Unterscheidung vor allem dazu, jenen Prozess besser zu verstehen, der sich durch die bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen, durch die medialen Äußerungen vollzieht. Sie dient dazu, die mediale Differenz des Bewegungsbildes – denn diese eben hängt an diesem Prozess – besser zu verstehen. (Weder ist sie die einzige, die dazu dienen kann – diejenige [anders gelagerte] zwischen den Poetiken medialer Äußerungen und dem Medium ist eine andere; noch lässt sich ihr besonderes Gewicht ohne Weiteres aus ihr selbst erklären – nicht nur, aber auch ergibt es sich aus der Tendenz der Medientheorie, Grundlagen und Medium, wie [un-]ausgesprochen auch immer, in eins zu setzen.) Damit ist allerdings auch schon auf die Prozesse verwiesen, die die Darstellungen selbst sind. Und während diese zwar als Äußerungen, das heißt aus Sicht noch immer des Mediums, je als Bewegungen der Entdeckung zu begreifen sind – nirgends und nicht anders findet sich der Prozess des Mediums prozessiert als in und mit ihnen –, reicht das für einen Begriff der Prozesse selbst, aus ihrer Sicht, noch nicht hin. Insbesondere wird ein solcher seiner eigenen Unterscheidungen bedürfen, mit denen nicht etwa alle anderen hinfällig werden, mitunter aber anders, neben anderen, wiederauftauchen. So werden die (im-)materiellen Grundlagen nicht verloren gehen, sich aber neu eingeordnet finden. (Nicht, dass ihnen nicht auch weiterhin ein besonderes Gewicht zukommt – vielmehr wird sich dieses dabei weiter erklären.)

Was hier aber zunächst und zumal festgehalten werden soll, ist die Möglichkeit, oder auch die Aufgabe, dass in all diesen Hinsichten ausgehend vom Prozess zu denken ist – wie auch schon, im Anschluss an Aristoteles' *poiësis*-Begriff, für die Differenz Herstellendes|Hergestelltes proponiert wurde. Das heißt hier vor allem, dass, was immer an Unterschiedenem zwischen, zum Beispiel, Materie, Form und Subjekt sich ausmachen lässt, einen Unterschied allein im Einzugsbereich, als Teil schon des Prozesses macht, nicht von außerhalb für einen davon noch unterschied-

denen Prozess. Damit aber drängt die Frage sich auf, was genau die Bedingungen wären, die nicht bereits einem Grund gleichkommen. Es wird, anders gesagt, (zwar keine Schöpfung, die herstellend ist, wohl aber) eine Herstellung, die schöpferisch ist, zu denken sein.

Mimēsis und Darstellung

Die lange, alles andere als geradlinige Karriere des *mimēsis*-Begriffs lässt leicht vergessen, dass ebendiese Möglichkeit und Aufgabe für den Fall der Darstellung – ja: für die Darstellung als Art der Herstellung – auch schon durch Aristoteles' *Poetik* vorgezeichnet sind.³⁵ Gleichfalls lang und wenig gerade ist freilich die Linie von ‚*mimēsis*‘ zu ‚Darstellung‘, die Linie der entsprechenden Übersetzungen und Interpretationen, oder auch der entsprechenden Interpretation der weiterhin gängigen Übersetzung ‚Nachahmung‘.³⁶ Entscheidend ist an dieser Stelle aber zweierlei. Erstens die Vielfalt dessen, was Aristoteles als Nachahmung gilt: die sich vor allem an derjenigen der nachahmenden Mittel zeigt, dabei jedes allzu enge Verständnis, etwa im Sinne einer „Ähnlichkeitsforderung der Naturnachahmung“, schon in Zweifel zieht und sich stattdessen der „Darstellungstheorie“³⁷ öffnet – „wie manche mit Farben und mit Formen [...] nachahmen [...] und andere mit ihrer Stimme“, so gebe es eben auch die Nachahmung „mit Hilfe des Rhythmus und der Sprache und der Melodie“³⁸. Zweitens der Umstand, dass das, was für Aristoteles den enger gefassten Ausgangspunkt seines Fragens bildet und von ihm sodann als Nachahmung bestimmt wird, das, was sich als ‚Dichtung‘ übersetzt sieht, nichts anderes als ein eigener Prozess des Herstellens ist: diese *mimēsis* ist eine *poiēsis*³⁹ – womit übrigens auch, angesichts der Insistenz auf der Nachahmung von Handlungen, das komplizierte aristotelische Bedingungsverhältnis von *praxis* und *poiēsis* weiter bestimmt ist, das Handeln nicht mehr nur über sein Womit vom Herstellen abhängen, sondern selbst, nachgeahmt, hergestellt sein kann.⁴⁰

35 Vgl. Gertrud Koch / Martin Vöhler / Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010.

36 Vgl. Bernd Seidensticker: Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Gertrud Koch / Martin Vöhler / Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, S. 16–41, hier: S. 17–18; Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, passim, besonders S. 103–229.

37 Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 230.

38 Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017, S. 5, Kapitel 1.

39 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 4–5, Kapitel 1.

40 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 7, Kapitel 2, S. 19, Kapitel 6.

Am deutlichsten sind die Vorzeichen der *Poetik*, wenn es um ein Denken ausgehend von der *mimēsis* geht, sicherlich in Bezug auf „die Tätigkeit“ – und so auch die Stellung – „des Dichters“ (*poiētēs*), der doch gerade „im Hinblick auf die Nachahmung Dichter“⁴¹ sei, nicht also: einfach und überhaupt Dichter, dem die Nachahmung irgendwann nachfolgt ... oder auch nicht. Auch aber müssen, nicht weniger, die Mittel der Nachahmung, ebenso die Gegenstände (das heißt „handelnde Menschen“⁴²), die Art und Weise (zum Beispiel „berichten“ oder „auftreten [...] lassen“⁴³) sowie der Zweck, also die Formen des Vergnügens oder Genießens (*hēdonē* – im berühmten Falle der Tragödie „Jammer und Schaudern“ im Verhältnis zur „Reinigung“⁴⁴ von diesen Affekten, zur *katharsis*), als Momente schon der Nachahmung begriffen werden, nicht als vorliegende Elemente, zu denen sie dann noch hinzukommt. Nicht anders wäre der je spezifische Zusammenhang all dieser zu begreifen (wie er sich exemplarisch in der zentralen Tragödiendefinition findet⁴⁵), nicht anders könnte „Nachahmung überhaupt [...] nach diesen drei Gesichtspunkten Unterschiede erkennen“⁴⁶ lassen (und gäbe es also unterschiedliche [Typen und Arten von] Nachahmungen). Die Feststellung über die ‚drei Gesichtspunkte‘, die denjenigen des Zwecks ausklammert, muss im Übrigen nicht auf eine Vernachlässigung, also geringere Bedeutung des Vergnügens oder Genießens hinweisen. Eher noch mag sie anzeigen, dass dieses das leitende Moment der *Poetik* bildet, dessen Begriff erst durch diese als ganze (mit dem verlorenen Teil zur Komödie!) zu entwickeln wäre; was aber auch noch einmal zeigt, dass insbesondere das Vergnügen oder Genießen ein Moment der Nachahmung ist. Es bliebe sonst jedenfalls unbegreiflich, wie aus der Vielfalt der Mittel gerade dieses und jenes mit diesem und jenem Zweck zusammenfindet, und unerkennbar der Unterschied der Nach-

41 Aristoteles: *Poetik*, S. 31, Kapitel 9.

42 Aristoteles: *Poetik*, S. 7, Kapitel 2.

43 Aristoteles: *Poetik*, S. 9, Kapitel 3.

44 Aristoteles: *Poetik*, S. 19, Kapitel 6. Vgl. auch S. 12–13, Kapitel 4 (zum Vergnügen oder Genießen [in dieser Fassung als Ersteres übersetzt]); S. 17, Kapitel 5 (zum Fall der Komödie); sowie S. 86–87, Kapitel 25 (zum „eigentümlichen Zweck“ [*telos*] der „Dichtung“).

45 Aristoteles: *Poetik*, S. 19, Kapitel 6: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“

Die anhaltende Fruchtbarkeit der *Poetik* für die Genre- und Medientheorie – für die Genrealien Medientheorie – sollte sich damit schon deutlich abzeichnen. Vgl. auch Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 304–308.

46 Aristoteles: *Poetik*, S. 9, Kapitel 3.

ahmung zu solchem Vorliegenden, der Punkt des Übergangs von ihm hin zu ihr; es bliebe beides Frage der Metaphysik oder Mystik.

Diese Lesart zeichnet nun selbst etwas vor: ein Verständnis der *Poetik*, bis in ihre Begrifflichkeit hinein, als historischer Schnitt, als gewonnen wenn nicht aus, so doch aus der Auseinandersetzung mit konkreten Darstellungen. So aber ist auch schon auf die „historische Dynamik der Teilungen und Verzweigungen der Modi der Mimesis in die Pluralität von Künsten, Medien und Erfahrungsmodi“ verwiesen, und zwar „als Geschichte eines poetischen Denkens“⁴⁷. Damit wird die *Poetik* der *Poetik* kaum noch „als Regelzusammenhang stillgestellt“ werden können, so wenig eben, wie „die Beziehung zwischen den Mitteln, den Ausdrucksmodalitäten, den Gegenständen und Wirkungen als eine gesetzmäßige Regel“ erscheinen kann – wie immer stark und oft sie in „der Tradition“ auch derart „taxonomisch gelesen“⁴⁸ wurde. Vorgezeichnet ist also, *Poetik* poetologisch, nicht regelpoetisch zu denken. (Auf der Suche nach dem Recht auf ihr Gesetz läuft doch besonders die Regelpoetik, ob in Ausweisen des Natürlichen oder des Konventionellen, einer metaphysischen oder mystischen Letztbegründung hinterher; noch heute, psychologisch oder biologistisch, in Gestalt der Neuro- und Kognitionswissenschaften.)

Poiēsis II:

Weisen des Ver-an-lassens, Werk und Zeug, Be-Dingtheit

Um die Bedeutung dieser poetologischen Akzentuierung zu ermessen – für die Darstellung, für den Sinn, den Entfaltung in Bezug auf sie hat, für ihre Bestimmung -als-Herstellung –, lohnt die neuerliche direkte Annäherung an den Begriff der *poiēsis*, an eine weitere seiner einschlägigen Auslegungen. Dabei geht es nicht um eine mögliche Abbildung der unterschiedlichen Positionen aufeinander; das liefe doch nur darauf hinaus, die Entfernung zwischen ihnen zu verdecken. Es sollte gleichwohl die Möglichkeit einer Überblendung nicht ausgeschlossen werden, die besonders jenseits von Übereinstimmungen zur gegenseitigen Erhellung beizutragen vermag.

Es ist eines der Verdienste Martin Heideggers, im Anschluss an Aristoteles, und ausdrücklicher noch als dieser für die *mimēsis*, einige der Momente der *poiēsis* als die ihren beschrieben zu haben. Genauer wendet sich Heidegger mit der „Frage nach der Technik“ zunächst, dezidiert uninspiriert, dem Hergestellten als Wirkung aus Sicht seiner Ursachen zu – namentlich:

⁴⁷ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 304.

⁴⁸ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 304–305.

1. die *causa materialis*, das Material, der Stoff, woraus z. B. eine silberne Schale gefertigt wird; 2. die *causa formalis*, die Form, die Gestalt, in die das Material eingeht; 3. die *causa finalis*, der Zweck, z. B. der Opferdienst, durch den die benötigte Schale nach Form und Stoff bestimmt wird; 4. die *causa efficiens*, die den Effekt, die fertige wirkliche Schale erwirkt, der Silberschmied.⁴⁹

Offensichtlich soll das aber die Fragen gerade aufwerfen, woher der so zwingend scheinende Zusammenhang dieser vier Ursachen kommt und wie der Übergang von ihnen zu ihrer Wirkung zustande kommt. Bauen sie doch aufeinander schon auf das Hergestellte hin auf; doch wie, wenn sie es sind, auf die und aus denen dieses erst folgt? Zudem brauchen sie scheinbar noch in ihrem Zusammenhang als Ursachen ein gesondertes (Er- oder auch Be-)Wirkendes; doch woher nimmt dieses seine und von den anderen Ursachen es unterscheidende Wirksamkeit?

Umgehend finden sich also die vier Ursachen als „die unter sich zusammengehörigen Weisen des Verschuldens“⁵⁰ (nach dem griechischen *aitios*) und weiter als „Weisen des Ver-an-lassens“ ausgewiesen; und damit verwiesen an den Prozess der *poiësis* selbst, bei Heidegger: „Her-vor-bringen“⁵¹. Dieses nur „einigt sie im voraus“, aus ihm nur „stammt die Einheit“, in ihm nur „spielt das Zusammenspiel“⁵² – kurz, das ‚Her-vor-bringen‘ erst zeichnet die Ursachen schon als ‚Weisen‘ aus. Insbesondere die vierte erscheint so in einem neuen Licht: nicht mehr als wirkende, sondern als mit Blick auf die anderen drei überlegende⁵³ (worin die aristotelische Definition der *technē* als „mit Überlegung verbundene Disposition des Herstellens“⁵⁴ nachklingt und womit die Heidegger’schen Weisen des Verschuldens auf diese sich öffnen). Was mit dem ‚Verschulden‘ und ‚Ver-an-lassen‘ aber insgesamt aufgekündigt wird, ist jede Vorstellung einer direkten Ursache-Wirkung-/*causa-effectus*-Verkettung. Stattdessen ist es nunmehr der Prozess des Her-vor-bringens selbst, der als das Wirkende zu verstehen ist – nicht mehr als Verlauf zwischen den Ursachen und der Wirkung, sondern als ihr wirkendes Zwischen, durch das nur sie zusammengehören: „Durch dieses kommt sowohl das Gewachsene der Natur als auch das Verfertigte des Handwerks und die Gebilde der Künste jeweils zu seinem Vorschein.“⁵⁵ Ebendas zeigt auch die Stülpung an, die das Ver-an-lassen im Verhält-

49 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: ders.: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 5–36, hier: S. 9.

50 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 10.

51 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 12.

52 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 11.

53 Vgl. Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 11.

54 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Reinbek 2013, S. 198, Buch VI, 4.

55 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 13.

nis zum Her-vor-bringen ist; die Weisen sind nicht äußere Gründe des Hergestellten, aus denen oder auf welche dieses folgt, sondern selbst aus dem Prozess der *poiēsis* heraus begründet, nicht weniger als das Hergestellte.

(Dass Heidegger dabei, unter Verweis auf Platon und mit dem Anspruch, eine vermeintlich verschüttete griechische Erfahrung zu heben, zur *poiēsis* auch das natürliche Entstehen zählt – und auch deswegen mit ‚Her-vor-bringen‘, nicht [nur] mit ‚Herstellen‘ übersetzt –, muss im Übrigen nicht weiter irritieren. Auch für ihn bleiben die *physis* [der „Aufbruch des Her-vor-bringens“ aus dem ‚Her-vor-gebrachten‘ selbst, „z. B. das Aufbrechen der Blüte ins Erblühen“⁵⁶] und die *technē* [als „das Sichauskennen in etwas, das Sichverstehen auf etwas [...], was sich nicht selber her-vor-bringt und noch nicht vorliegt, was deshalb bald so, bald anders aussehen und ausfallen kann“⁵⁷] scharf geschieden, gerade wo beide sich der *poiēsis* zuordnen – das Her-vor-bringen-als-Wachsen und das Her-vor-bringen-als-Herstellen also nicht minder als Arten des Werdens unterschieden.⁵⁸ Im Sinne dessen ist dann noch die unscharfe Identifizierung zu lesen, gemäß der die *technē* nicht nur „zum Her-vor-bringen“ gehöre und somit „etwas Poietisches“ sei, sondern selbst „ein Her-vor-bringen“⁵⁹.)

Für die Charakterisierung der *poiēsis* als Prozess macht in der Tat auch Heidegger sich die Bewegung des Stellens zunutze, und zwar – ganz im Sinne jenes Her-vor-bringens (und also Ver-an-lassens) und die Darstellung schon auf die Herstellung beziehend – in der Rede vom „Her- und Dar-stellen“⁶⁰. Sodass die Weisen auch erscheinen können als das durch die *poiēsis* in seiner Stellung Begründete, als das durch den Prozess Gestellte ... Fraglos geht es Heidegger dabei zunächst auch darum, die Dar- und Her(-)stellung als etwas zu betonen, das „das Anwesende in die Unverborgenheit hervorkommen lässt“⁶¹. Er scheint also ebenso eine räumliche Dimension vor jeder Bewegung zu betonen wie auch, wie die (Re-)Präsentation, wiederum Seiendes und Sein: das „Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus“⁶². Doch ist diese „Unverborgenheit“ – der Ausdruck übersetzt für

56 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 12.

57 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 14.

58 Vgl. weiter zur Frage der *technē* auch Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main 1950, S. 7–68, hier: S. 47–48.

59 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 14.

60 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21. Vgl. auch Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, besonders S. 32–37.

61 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21–22.

62 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 25. Vgl. dazu auch Rüdiger Zill: Produktion/Poiesis. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe 5. Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 40–86, hier: S. 83–84.

Heidegger *alētheia*, also Wahrheit – „nie ein nur vorhandener Zustand, sondern ein Geschehnis“⁶³. Die entscheidende Frage ist mithin keine der „Übereinstimmung“ oder „Richtigkeit“⁶⁴, sondern eine „des Werdens und Geschehens der Wahrheit“⁶⁵. Und wie jedes Werden, das von den Beschränkungen der Identität, des Gegensatzes, der Ähnlichkeit und der Analogie befreit ist, hat auch dieses die Differenz zum eigenen Element und den Prozess als einzige Einheit: „Wahrheit ist Un-Wahrheit“, ist „das Gegenwärtige von Lichtung und Verbergung“⁶⁶, ist „Streit“ oder „Riß“ als „Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden“⁶⁷. Das Her-vor des Stellens und die Wahrheit wären insofern zu lesen auf das Neue hin, das nicht aus dem Nichts kommt, das heißt auf die Entfaltung, das Gefaltete und Entfaltete.

Ein regelpoetisches Denken ist damit ausgeschlossen; was umgekehrt nicht zu einer Flut an Versuchen geführt hat, Heidegger poetologisch fruchtbar zu machen.⁶⁸ Zu blendend wohl die Sprache vom Sein und Seienden, sei es im fundamentalontologischen Projekt von *Sein und Zeit*,⁶⁹ sei es im seinsgeschichtlichen Sinne der Kehre und Technikkritik.⁷⁰ (Und wenn das eine verkürzende Erklärung ist, so doch als Antwort auf die Verkürzungen, die sich in Kritik wie Affirmation Heideggers allenthalben finden.⁷¹) Doch fordern etwa die Analysen der Unhintergebarkeit der menschlichen Selbst- und Weltbezüglichkeit, gerade als Analysen nicht einfach nur von Zeitlichkeit, sondern ihrer Modifikation und Modi, geradezu dazu heraus, die Ontologie, von der sie aus- oder auf die sie zuzugehen meinen, in die Abhängigkeit von pluralen Poetiken zu pluralisieren. Zudem ist zwar tatsächlich das „Heraus-

63 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 42.

64 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 40.

65 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 49.

66 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 49.

67 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 51.

68 Ausnahmen gibt es wie immer. Vgl. für eine literaturwissenschaftliche Perspektive, mit dem naheliegenden Fokus auf Heideggers Lektüren der Lyrik (unter anderem) Friedrich Hölderlins, Jörg Appelhans: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*. Tübingen 2002; sowie den Versuch, den Begriff der Stimmung mit und gegen Heidegger als poetologische Kategorie für die Literaturwissenschaft produktiv zu machen, bei Stefan Hajduk: *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld 2016, besonders S. 97–125.

69 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006.

70 Vgl. Martin Heidegger: Die Kehre. In: ders.: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 11. Identität und Differenz*. Frankfurt am Main 2006, S. 113–124; sowie wiederum Heidegger: Die Frage nach der Technik.

71 Vgl. (im Umfeld der Debatten zum sogenannten Spekultativen Realismus) affirmativ Graham Harman: I am also of the opinion that materialism must be destroyed. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 28/5 (2010), S. 772–790; sowie Graham Harman: The Road to Objects. In: *continent*. 3/1 (2011), S. 171–179; und kritisch Steven Shaviro: *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge (Massachusetts) / London 2009, S. IX–XVI.

fordern“ der Technik, „das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die *als solche* herausgefördert und gespeichert werden kann“⁷², dem Her-vor-bringen der *poiësis* entgegengestellt, doch findet es sich außerdem an dieses noch zurück-verwiesen, nicht zuletzt, weil das ‚Herausfordern‘ dem ‚Geschehen der Wahrheit‘ gegenüber nicht etwa indifferent ist, sondern Wahrheit (zwar nicht dar- oder her-, doch aber) ver-stellt, also auf eigene Weise Teil ihres Werdens ist⁷³ – eine Öffnung auf eine Historizität, die mit Poetologien sich deutlich besser verträgt als mit Heideggers eigener abwertender Tendenziösität ob des Modus der Technik.

(Die Frage ist hier also nicht, also nicht beantwortet: ob überhaupt Heidegger – oder überhaupt nicht. Vielleicht ist der zentrale Ausdruck wiederum Schuld [dem Fortgang der Argumentation dieses Kapitels vorgreifend ließe sich aber auch sagen: Verantwortung]: Lässt sich die Schuld, in der das eigene Denken gegenüber einem schuldigen Denken steht, tilgen? Oder wäre es doch zumindest damit getan, die eigene ungefragt zu übertragen oder ungebeten übernehmen zu lassen – auf oder durch jenes Denken, das die seine ohnehin schon mit sich trägt, und nur noch in dessen Schuld zu stehen? Oder ließe sich etwa bei Deleuze oder bei Stanley Cavell einsetzen und die Schuldigkeit ihres Denkens gegenüber Heidegger übersehen oder abschneiden, ob sie nun durchdringend, doch nur en passant anerkannt ist oder in so scharfsichtigen wie selektiven, aber eben offensiven Zugriffen besteht?⁷⁴ Oder ließe sich ansetzen nur an dem, was bei ihnen nicht von Heidegger, also etwa unterscheiden, was bei Cavell von Ludwig Wittgenstein und bei Deleuze von Henri Bergson kommt? Tritt, umgekehrt, das schuldige Denken seine Forderungen gegenüber dem eigenen so ohne Weiteres ab? – Auch das dürfen keine bloß rhetorischen Fragen sein. Sie müssen nach den Bedingungen fragen, unter denen das eine oder andere sich als möglich erwiese, und also nach den Bedingungen, unter denen mit der eigenen Schuld und Schuldigkeit umzugehen ist, solange jene anderen nicht unterbreitet, nicht ausgebreitet sind. [Bemerkt sei noch, dass die allzu einfache Trennung von Person und Philosophie hier offensichtlich nicht weiterhilft, ganz gleich, zu was sie führte, ob zu Analogie oder Gegensatz. Das Problem ist eher das von Denkenden und Denken, also dass das Denken sich den Weisen des Verschuldens, die zu ihm gehören, und so auch den Denkenden nicht entziehen kann, auch wenn es nicht durch diese begründet ist. Können die Denkenden sich den Personen entziehen?])

72 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 15.

73 Vgl. Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21–22, S. 29; vgl. auch Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 42–43.

74 Vgl. etwa Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, S. 93–94 und passim; sowie Stanley Cavell: *The World as Things. Collecting Thoughts on Collecting*. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 241–279, hier: S. 246–248, 264–266.

Von Interesse ist nun, im poetologischen Sinne, dass und wie Heidegger den Prozess, der mit dem Problem der Weisen des Ver-an-lassens angesprochen ist, im Zuge seines Fragens nach dem „Ursprung des Kunstwerkes“ über eine Komplizierung der Frage der (im-)materiellen Grundlagen erhellt. In letzter Konsequenz kommt es damit zu einer radikalen Verschiebung im Verhältnis zwischen Werk und Darstellung, also im Begriff der Darstellung. Heidegger setzt ein, indem er das „selbstverständliche Dinghafte im Kunstwerk“ behauptet: „Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk.“⁷⁵ Weiter behauptet er von diesem, dass es unter Umständen eben als Grundlage begriffen werden könne:

Das Kunstwerk ist wohl ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist [...]. Fast scheint es, das Dinghafte im Kunstwerk sei wie der Unterbau, darein und darüber das Andere und Eigentliche gebaut ist.⁷⁶

Wenig überraschend bleibt es dabei wiederum nicht. Gegen die These vom ‚Dinghaften‘ als ‚Unterbau‘, von dem irgendwie zum ‚Werkhaften‘ als ‚Oberbau [...], der das Künstlerische enthalten soll“, zu gelangen wäre, findet sich angeführt:

Das Dinghafte am Werk soll nicht weggeleugnet werden; aber dieses Dinghafte muß, gerade wenn es zum Werksein des Werkes gehört, aus dem Werkhaften gedacht sein. Steht es so, dann führt der Weg zur Bestimmung der dinghaften Wirklichkeit des Werkes nicht über das Ding zum Werk, sondern umgekehrt über das Werk zum Ding.⁷⁷

Das kann noch ganz im Sinne der Abkehr von äußeren Gründen oder Ursachen des Hergestellten verstanden werden; besonders antwortet es auf die Frage des Übergangs, wie die Unterbau/Oberbau-Fassung sie zwingend aufwirft. Zumindest wird in der Folge nicht mehr so ohne Weiteres von Grund-lagen – oder Sub-stanzen – die Rede sein können; oder auch, aus Sicht des Mediums und mit Cavell, von einer

⁷⁵ Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 9.

⁷⁶ Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 9–10. Vgl. auch S. 7 für eine weitere ‚Selbstverständlichkeit‘: „Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. [...] Der Künstler ist der Ursprung des Werkes.“

⁷⁷ Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 28. Vgl., mit gleicher Stoßrichtung und unter Verweis auf Heidegger (!), Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003, S. 152–153. Vgl. zudem, wiederum bezüglich des Künstlers, Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 7: „Wodurch aber und woher ist der Künstler das, was er ist? Durch das Werk; denn, daß ein Werk den Meister lobe, heißt: das Werk erst läßt den Künstler als einen Meister der Kunst hervorgehen. [...] Das Werk ist der Ursprung des Künstlers.“ Sowie für eine Zuspitzung auf den Film(-regisseur) Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London 1981, S. 95.

„physical or material basis“⁷⁸ (was eher Cavells Terminologie als seinem Begriff des Mediums widerspricht). Verblüffend ist jedoch Heideggers Erklärung für diesen ‚Weg der Bestimmung‘, in Reichtum wie Reichweite ihrer Implikationen.

Er selbst spricht dafür, das einzige Mal, von Medium: „Insofern das Werk geschaffen wird und das Schaffen eines Mediums bedarf, aus dem und in dem es schafft, kommt auch jenes Dinghafte ins Werk.“⁷⁹ Fraglos ist so ein möglicher Anschluss an die Medientheorie eröffnet; es sei nur an Cavells Bestimmung des Mediums erinnert: „A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways.“⁸⁰ Vor allem aber kommt für Heidegger hier zum Werk-Ding-Problem ein verwandtes hinzu, worin jener Anschluss über den Wortlaut hinaus sich bewährt. Dass nämlich das, was er Zeug nennt – also das, was in seiner „Dienlichkeit zu“⁸¹ anderem das ist, was es ist, „wesenhaft ‚etwas, um zu ...‘“⁸² –, mit „Verfertigen und Angefertigtsein“ zu tun hat wie mit „Geschaffensein und Schaffen“⁸³ das Werk: Der Pinsel ist angefertigt, das Gemälde geschaffen. Ausgeschlossen ist so, das Dinghafte am Werk als Zeug zu setzen, „das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet“⁸⁴; ebenso, das Zeug als Medium zu sehen, ‚aus und in dem geschaffen wird‘. Stattdessen verweisen Werk und Zeug auf kategorisch geschiedene Arten der, aber doch im gleichen Maße auf die *poiësis* – „weil sowohl das Herstellen von Werken als auch das Herstellen von Zeug in jenem Her-vor-bringen geschieht“⁸⁵, sowohl also das Schaffen als auch das Anfertigen. Sie sind gleichermaßen, aber ungleichartig „Hergestellte“⁸⁶ – und verweisen so auf unterschiedlich verteilte und verknüpfte Eigenschaften, Möglichkeiten, Mittel und Zwecke der Medien ihrer Herstellung. Das eben schließt ein, dass Zeug, einmal hergestellt, für weiteres Herstellen gebraucht werden kann, gebraucht werden kann, um herzustellen, ob nun Werke oder Zeug; es wird eben verfertigt, ist an-ge-fertigt. (Vor diesem Hintergrund sollte auch deutlich werden, warum das Konzept der *affordance*, wie es in der Medientheorie derzeit gelegentlich Verwendung findet – als ein offener oder verborgener Angebotscharakter von Objekten für ihren potenziellen Gebrauch –,

78 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 105.

79 Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 45.

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

81 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 78.

82 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 68.

83 Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 45.

84 Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 28.

85 Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 48.

86 Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 18. Vgl. auch Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 69–70 – mit einem Fokus auf Zeug.

für die Charakterisierung von Medien aus poetologischer Perspektive unbrauchbar ist. Es ist insofern auch kein Zufall, dass die Verwendung des Konzepts vornehmlich auf Fragen der Mediennutzung und -wirkung zielt; ob solche Fragen überhaupt sinnföällig von Medien sprechen lassen, ob nicht vielmehr unausgesprochen die Festlegung auf Zeug mit ihnen immer schon erfolgt ist, bleibe dahingestellt.⁸⁷⁾

Ausgehend vom Verhältnis von Werk und Zeug und Medium lässt sich gar Heideggers (tatsöchliches oder mögliches) Gewicht für die Medientheorie, auch als las-tendes, weiter noch beobachten. „Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer“ – all diese sind Zeug nicht nur, weil sie je etwas sind, um zu schreiben, um zu wohnen und so weiter, sondern auch, weil sie in einer „Zeugganzheit“ aufeinander verweisen, ihr jeweiliges Um-zu immer in das Um-zu der anderen verstrickt ist: „Ein Zeug ‚ist‘ strenggenommen nie.“⁸⁸ Angesichts dessen charakterisiert Heidegger Zeug als das, was im Feld seiner Verweisungen für den Gebrauch schon bereitliegt, wenn auch noch aufzufinden ist; als das, was so oder so an seiner eingebetteten „Zuhandenheit“ hängt; das, was dabei und dafür aber verschwindet: „Das Eigentümliche des zunächst Zuhandenen ist es, in seiner Zuhandenheit sich gleichsam zurückzuziehen, um gerade eigentlich zuhänden zu sein.“⁸⁹ Je unauffälliger das Schreibzeug, etwa weil die Feder auf dem Papier nicht kratzt und die Tinte nicht verläuft, desto reibungsloser das Schreiben ... Zugleich kennt Heidegger jedoch den Fall „einer gewissen Unzuhandenheit“ – hier „fällt das Zeug auf“⁹⁰, drängt sich auf insofern, als es nicht verwendet werden kann, fehlt oder im Weg ist. Das aber heißt, dass es zu „einer Störung der Verweisung“ oder zu einem „Bruch der [...] entdeckten Verweisungszusammenhänge“⁹¹ gekommen ist. Es könnte also durchaus in der Verbindung des Verschwindens und des Bruchs des Mediums mit seiner Funktionalität oder Instrumentalität ob der Repräsentation, aber auch (und dabei) in seiner Objektivation eine medientheoretische Nachfolge von Heideggers Zeug-Analyse erkannt werden (wie es eine solche für seine Technikkritik fraglos gibt⁹²). Dann lohnte auch die wiederholte Feststellung, dass

87 Vgl. Julian Hopkins: The Concept of Affordances in Digital Media. In: Heidrun Frieze / Gala Rebane / Marcus Nolden / Miriam Schreiter (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Wiesbaden 2016. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-08460-8_67-1; Nicole Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis* 46/2 (2008), S. 161–181.

88 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 68.

89 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 69.

90 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 73.

91 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 74–75.

92 Vgl. 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. 19–20; Gertrud Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen

sich Zeug bei und mit ihm nur denkbar schlecht als Medium denken lässt. (Das heißt seinerseits gerade nicht, dass es substanzielle [oder essenzielle] Gründe gäbe, zum Beispiel das Telefon nur als Zeug und nicht auch als Medium zu denken. Wo es zuhänden ist, um mit anderen anderswo zu kommunizieren, das heißt auf es verwiesen ist etwa durch getrennte Räume und es selbst verweist etwa auf eine Telefondose, eine Fernsprechleitung, aber freilich auch ein weiteres Endgerät, ist das Telefon fraglos Zeug [das fraglos auffällt durch Störungen oder Brüche wie Rauschen und Knacken]. Wo aber aus oder in ihm, durch es oder vermittels seiner etwa Intimität hergestellt wird, wird das Telefon vielleicht auch Medium der Kommunikation [dessen Zwecke vielleicht noch das Zwecklose, dessen Mittel vielleicht das gerade nicht Unvermittelte umfassen können]. Die Frage ist also eher eine des Wann – und sie geht einher mit der Bedingung des Wenn; oder, eher noch, eine des Wie, da Gleichzeitigkeiten und ihre Widersprüche auftreten mögen – was einhergeht mit dem Insofern, das Modi und ihre Konflikte zu berücksichtigen vermag; wer zuerst auflegt, kann an dem einen Ende eine Sache der geringeren Reaktionszeit nach einer finalen Absprache sein – und am anderen eine der spielerischen Verlängerung eines leeren Austauschs].)

Wie verhält es sich nun aber mit der Sicht der Darstellung? Das heißt: Wie unterscheidet sich das Werk, also von der Dienlichkeit des Zeugs, wodurch das Schaffen vom Verfertigen? Was haben jene mit diesen zu tun? Dass diese Fragen sich so stellen lassen, geht darauf zurück, dass Werk und Zeug gleichermaßen Hergestellte sind; dass sie dies aber ungleichartig sind, daraus gehen die Antworten hervor. Wäre das Werk hergestellt, *um* ‚in die Unverborgenheit hervorkommen‘ und ‚Wahrheit werden und geschehen zu lassen‘, so müsste dies doch als eine Dienlichkeit, das Werk also selbst als ein Zeug und sein Geschaffensein als ein Angefertigtsein verstanden werden. Ein Werk liegt aber nicht für einen Gebrauch (fertig) bereit, oder ist nur noch für ihn (schon fertig) aufzufinden. Vielmehr ist es „das Schaffen“ selbst als ein „Werkwerden des Werkes“⁹³, in dem nur ‚Unverborgenheit geschieht‘. Wobei mit Heideggers (Gründen für seine) Terminologie hier weiterhin wenig, mit der Verschiebung, die sich andeutet, aber alles auf dem Spiel steht: Das Werk wird zum Werk. Oder auch: Das Werk hat selbst, als Schaffen, ein Werk. Oder noch: Das Werk als Werden qua Schaffen hat das Geschehen von Wahrheit als sein Werk.⁹⁴ Nichts könnte weiter von einem unbefangenen ‚Werk‘ entfernt sein, von

einer performativen Theorie des Films. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 41–64, hier: S. 61–63.

⁹³ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 49.

⁹⁴ Vgl. wiederum Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 262–263 – zum „immanente[n] Prozeßcharakter des Gebildes“, der „es zu einem in sich Bewegten“ macht: „nicht statisch sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat“, ist das Werk „kein Sein

der Vorstellung einer abgeschlossenen, vorliegenden textuellen Objektivation. *Das Werk als Schaffen*: hierhin gehört das Dar- als Herstellen.⁹⁵ *Wahrheit als Werk*: das also ist das Dar- und Hergestellte.⁹⁶ Das Ganze der Darstellung ist sowohl die Entfaltung selbst als auch das, was entfaltet wird – es ist das, was entfaltet wird, sofern es seine Entfaltung ist: *Darstellung-als-Herstellung von Zeitformen*.

Das Werk, also das Schaffen und sein Werk meinen fortan also das Darstellen oder Herstellen und sein Hergestelltes oder Dargestelltes, kein etwaiges Angefertigtsein der Darstellung als Werk. So kann schließlich auch die Frage nach dem Dinghaften des Werks neu auftauchen, die, als Komplizierung der Frage der Grundlagen, des scheinbar Selbstverständlichsten, diese Verschiebung doch einforderte. Wenn der Weg der Bestimmung über das Werk zum Ding führt, so heißt das nun nicht einfach nur, dass er dies gleichermaßen tut wie ein etwaiger Weg über das Zeug zum Ding. Auch und besonders heißt es, dass dieser Weg gebahnt wird als derjenige der jeweiligen Selbst-Bestimmung einer konkreten Darstellung in ihrer spezifischen Medialität, eines Schaffens aus oder in einem Medium, und dass das Dinghafte nur so, auf dem so geebneten Weg ins Werk kommt, ganz und gar ungleichartig dem Dinghaften im Zeug und seiner Um-zu-Bestimmung.⁹⁷ Ist das Dinghafte also das unbestimmte Vor-, das zur Bestimmtheit her-, dargestellt wird, und in diesem Sinne Vor-gestelltes oder zumindest Vor-zustellendes? Das hieße wohlgemerkt nicht, dass es beliebig wäre, differenzlos oder indifferent, wie das Nichts. Auch meinte das Dinghafte als Unbestimmtes nicht einfach eine generelle ontologische Struktur anstelle einer speziellen Entität. Ohne ein Unbestimmtes gäbe es vielmehr keine Bestimmbarkeit, also nicht die Bestimmung und

sondern ein Werden“. Vgl. dazu auch Anne Eusterschulte: *Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno*. In: dies. / Wiebke-Marie Stock (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft 14 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 223–256, hier besonders: S. 227. Damit soll keineswegs ein einfaches, eindeutiges Verhältnis zwischen Heideggers und Theodor W. Adornos Auseinandersetzung mit der Kunst nahegelegt sein (vgl. auch Eusterschulte: *Apparition*, S. 235); eher noch, dass weder die eine noch die andere einfach oder eindeutig ist, das heißt die eine wie andere stattdessen nach Bezügen und Beziehungen verlangt.

⁹⁵ Vgl. auch Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* – zur „Aufstellung im Sinne der Erstellung [...], des Darstellens“, mit der Werke selbst „aufstellend“ (S. 32–33), und zur „Herstellung“, mit der sie „herstellend“ (S. 34) sind.

⁹⁶ So bestätigt sich die „Behauptung, im Kunstwerk sei die Wahrheit ins Werk gesetzt“ (Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 38; vgl. auch S. 51–52).

⁹⁷ Diese Selbst-Bestimmung der Darstellungen ist das, was Heidegger „Kunst“ nennt, wenn er zum Verhältnis zwischen Künstler und Werk schließt: „Keines ist ohne das andere. Gleichwohl trägt auch keines der beiden allein das andere. Künstler und Werk *sind* je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, welches das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk ihren Namen haben, durch die Kunst.“ (Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 7.)

nicht das Bestimmte; solche Unbestimmtheit steht der Differenz zudem nicht entgegen, nur der Aktualität des Differenzierten nämlich, nicht der Virtualität des Differenziellen. Auch hängt Vor-gestelltes selbst je schon an der konkreten Stellung; es ist Provisorium dieser oder jener poetologischen Dynamik der Vor-stellung.

Im Zuge der eigens dem „Ding“ gewidmeten Ausführungen unterscheidet Heidegger denn auch den „Gegenstand, den ein Herstellen zu uns her, uns gegenüber und entgegen stellt“, vom „Ding als Ding“⁹⁸, in welches, „allem Anwesenden zuvorkommend“, das, was erst durch die Herstellung Ge- oder Verschiedenes wird, „eingefaltet“⁹⁹ ist. In diesem Sinne, und unter Verweis auf das althochdeutsche *thing*, also die Volks-, Heeres- oder Gerichtsversammlung, will er das Ding als „Versammlung“, als das „vielfältige einfache Versammeln“, als „Einfalt“ gedacht wissen: „Das Ding dingt. Das Dingen versammelt.“¹⁰⁰ (Nicht nur für Heideggers berüchtigte etymologische Pirouetten gilt [durch sie wird nur besonders und gezielt auffällig], dass Etymologie natürlich nichts, außer Etymologisches, erklärt; was sie aber nicht davon ausschließt, sondern gerade freistellt, Mittel des Denkens zu werden.) Es ist die Entgegenständlichung des Dinghaften, ohne das doch nie etwas entgegenstehen könnte, hin zu einem Versammelnden, das das Viele immer schon eint – oder auch die herstellende Beziehung zwischen Dinghaftem—Einfalt—Differenziellem und Gegenständlichem—Anwesendem—Differenziertem –, mit der Heidegger noch einmal jede kausale Verkettung abweist, die auf „Ursachen und Gründe“ zurück- oder von ihnen ausgeht: um stattdessen und schließlich den Bereich des „Be-Dingten“ auszuweisen, in den die Darstellung qua Dinghaftem gehört, ein Bereich, mit dem „die Anmaßung alles Unbedingten hinter uns gelassen“¹⁰¹ ist. Gemeint sind damit zwar zunächst „wir“, die sich „denkend [...] vom Ding als dem Ding gerufen“ finden; „andenkend lassen wir uns“ von diesem „angehen“¹⁰². Doch ist die Affirmation dieser Be-Dingtheit, diese Affirmation der Be-Dingtheit eine folgenreiche; „one that affirms our finitude“, wie Cavell treffend festhält, und die so der „renunciation of our unconditionedness“ dient, das heißt „of an identification with pure spirituality“, das heißt „as if we were the gods of creation“¹⁰³. Ähnlich macht vor dem Hintergrund Heideggers Gertrud Koch „[u]nsere skandalöse Beziehung zu den Dingen“ darin aus, dass diese „uns auf unsere eigenen Bedingungen von Leben und Tod“ verpflichtet; letztlich also auf „unsere eigene Geschichtlichkeit, die Tatsache,

98 Martin Heidegger: Das Ding. In: ders.: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 165–187, hier: S. 169.

99 Heidegger: Das Ding, S. 175.

100 Heidegger: Das Ding, S. 175.

101 Heidegger: Das Ding, S. 182.

102 Heidegger: Das Ding, S. 182.

103 Cavell: *The World as Things*, S. 264–265.

dass wir selbst auch eine besondere Art von Artefakten sind“¹⁰⁴. Bedingt sind ‚wir‘, sind ‚Artefakte‘, sind Mensch, Zeug und Werk diesseits der Schöpfung – Bedingung ist dem Leben und Sterben bis hin zum Verfertigen und Schaffen ihre Historizität.

Entgegenständlicht, versammelnd, als Bedingung umfasst das Dinghafte aus Sicht der Darstellung auch nicht mehr einfach und nur das (Im-)Materielle. Als Bedingungen des Schaffens kommen auch die anderen Weisen des Ver-an-lassens ins Werk, das Formale, die Zwecke und noch die Überlegenden – oder wie immer dieses Unter-, dieses Ge- und Verschiedene, das einen Unterschied in der Darstellung macht, sonst gefasst sein mag: als Materie, Form und Subjekt; als Dichter, Mittel, Gegenstände, Art und Weise sowie Zweck; oder als Mittel, Zwecke, Eigenschaften und Möglichkeiten ... Differenziert (oder bestimmt; oder gestellt und als Stellung unterschiedener Bedingungen begründet) wird das Dinghafte doch erst durch den Prozess des Darstellens – sodass diese Fassungen nicht nur eine Frage der Perspektive, sondern selbst historisch sind (wenn sich das überhaupt so trennen lässt), zur Historizität der Darstellungen gehören.¹⁰⁵

(Un-)Grund der Darstellung

Ihre Bedingungen sind der Darstellung kein Grund: keiner, aus dem sie folgt (als folgte nur noch nach, was mit ihr erst und wie es wird), keiner, auf dem sie steht (als stünde immer schon fest, wohin sie gehören und womit sie dann zu verrechnen sein wird).¹⁰⁶ Auch deswegen schlägt Cavell am Beispiel von William Shakespeares Werk vor, anstelle der Relation des „based upon“ that work“ von einem Meer zu sprechen, „from which various items – treasures, corpses, shells, weeds, more or less at will – were lifted and heaped on the shore of big entertainment“¹⁰⁷, und das noch neben der Quelle, aus der dieses oder jenes hervorgesprudelt sein und von der aus es sich seinen Weg gebahnt und so einen neuen geebnet haben mag. Jeder

¹⁰⁴ 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. 117.

¹⁰⁵ Deleuze und Guattari zeigen dies anhand der Klassik, Romantik und Moderne als Zeitalter unterschiedlicher Konfigurationen (des Verhältnisses) von Materie und Formung (Substanz/Form, Erde/Kraft, Material/Kräfte). Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 460–471.

¹⁰⁶ Vgl. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 62–63: „Die im Werk sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten“, sie wird „durch das Vorhandene und Verfügbare nie aufgewogen und wettgemacht“ – sie kommt *insofern* „aus dem Nichts“, doch kommt sie, bedingt, doch „nie aus dem Nichts“.

¹⁰⁷ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 25.

Einheitlichkeit einer hinreichenden und vorhersehbaren Begründung ist so schon eine Absage erteilt.

Ebenso fordern die Bedingungen, unter die eine Herstellung gestellt wird, nicht unmittelbar diese oder jene Aushandlung; und wird nicht unmittelbar ob der Bedingungen, die einer Herstellung gestellt werden, diese oder jene Verhandlung geführt. Aus-gehandelt und ver-handelt werden kann allein in einem Handlungsfeld, die infrage stehenden Bedingungen sind aber Bedingungen der Herstellung, die ein solches Feld erst eröffnet. Und wenn die Darstellungen der Liebe zu den Vermittlerinnen ihres Prozesses werden, indem sie die Bedingungen der Herstellung von Intimität als Probleme der Liebe behandeln, mit denen umzugehen ist, dann nicht, indem sie davon handeln (oder gar: selbst, als Darstellungen, handeln). Sie be-handeln nur, indem sie, selbst bedingt, Zeitformen der Liebe herstellen (oder auch: die Bedingungen be-stellen). Nicht nur ‚die Anmaßung alles Unbedingten‘, auch alles Unvermittelten ist fallen- und zurückzulassen. (Eine der Arten, das zu registrieren, ist, an Ausdrücken festzuhalten, die sowohl die *poiësis* als auch die *praxis*, die zusammen also das Verhältnis beider registrieren.)

Wenn nun die Bedingtheit zu affirmieren für Heidegger bedeutet, „*Endlichkeit*“ zu affirmieren (auch er nennt sie, wenn er sich dem „Wesen des Grundes“ zuwendet, bei diesem Namen), so verweist die Grundlosigkeit in gleicher Weise auf Freiheit – worauf Bedingtheit und Grundlosigkeit zusammen stoßen lassen, ist „das *endliche* Wesen von Freiheit überhaupt“¹⁰⁸. Diese Freiheit und Endlichkeit, Grundlosigkeit und Bedingtheit beschränken sich aber nicht etwa gegenseitig, als wären sie ohneeinander auch schrankenlos zu haben; sie charakterisieren sich gegenseitig und gelten allein als Perspektiven aufeinander. Weder also geht es hier um (oder gibt es hier) das rein Willkürliche noch das bloß Unwillkürliche. In dem Maße, wie Freiheit angesichts der Endlichkeit des menschlichen Daseins meint, dass „Möglichkeiten [...] vor seiner endlichen Wahl [...] aufklaffen“ – also keineswegs mit Unverbindlichkeit, mit Verantwortungslosigkeit vereinbar ist –, meint Grundlosigkeit angesichts von Bedingtheit nichts Fehlendes, nichts Abwesendes, vielmehr einen „*Ab-grund*“, eine „*Abgründigkeit*“¹⁰⁹, oder einen „*Un-grund*“¹¹⁰ – Element jeder, nicht Mangel vor jeder Bewegung des Daseins.¹¹¹ (Heidegger greift hier so frag- wie kommentarlos Sören Kierkegaard auf.¹¹² Doch sind, wie immer, die Schuldigkei-

¹⁰⁸ Martin Heidegger: Vom Wesen des Grundes. In: ders.: *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 9. Wegmarken*. Frankfurt am Main 2004, S. 123–175, hier: S. 167.

¹⁰⁹ Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 174.

¹¹⁰ Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 165.

¹¹¹ Vgl. Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 174.

¹¹² Vgl. zum Zusammenhang von „*Abgrund*“, „*Freiheit*“, „*Möglichkeit*“ und „*Endlichkeit*“ Sören Kierkegaard: *Der Begriff der Angst. Eine schlecht und recht psychologisch-hinweisende Überle-*

ten vielseitig. Umgekehrt mag zum Beispiel Heidegger noch in Hans Blumenbergs Aneignung und Umwertung des Topos vom Menschen als Mängelwesen durchscheinen. Sucht dieser doch den „Hauptsatz aller Rhetorik“, nämlich „das Prinzip des unzureichenden Grundes“, als „Korrelat der Anthropologie eines Wesens“ auszumachen, „dem Wesentlichen mangelt“¹¹³ – und zwar im Sinne „der ‚Unbestimmtheit‘ des Wesens Mensch“¹¹⁴, das nur und gerade darin sowohl „das Bedürfnis“ als auch „die Möglichkeit“ hat, „durch“ die Rhetorik „zu wirken“¹¹⁵. Damit ist zugleich ausgeschlossen, mit der Rhetorisierung menschlicher Bezüge, die den „menschliche[n] Wirklichkeitsbezug“ als „indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch‘“¹¹⁶ denkt, auf eine „schöpferische Symbolik“¹¹⁷ des Menschen, auf einen Zustand „der reinen Kreativität“¹¹⁸ abzuheben; auf, in anderen Worten, Unbedingtheit und Unvermitteltheit.)

Mit der Ungründigkeit ist aber keineswegs eine jede Beziehung der Herstellung zu Gründen aufgekündigt. Vielmehr ist die Beziehung des Gründens, des Begründens eröffnet: „*Freiheit ist Freiheit zum Grunde*“, diese „Beziehung der Freiheit zu Grund [...] das *Gründen*“¹¹⁹ – es wird der „Grund erst gegründet“, im Zuge eines „grundlegenden Gründens“¹²⁰. In diesem Sinne kommt auch dem Diagramm sein besonderes explikatorisches Gewicht für die Darstellung zu. „Diagramme entwerfen“ ob der Herausforderung „unsichtbarer Verhältnisse und Kräfte“ je „ein spezifisches Feld der Sichtbarkeit, das seine Objekte nicht abbildet, sondern über konkrete Operationen hervorbringt und schließlich überschaubar macht“; ein Feld, das auch als ein Handlungsfeld erscheinen kann, sofern es schon „ein Programm

gung in Richtung auf das dogmatische Problem der Erbsünde von Vigilius Haufniensis. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 441–640, hier: S. 512. Vgl. dazu auch Anne Eusterschulte: Schwindel. Essayistische Annäherung an existentielle Haltlosigkeit. In: Michael Großheim / Anja Kathrin Hild / Corinna Lagemann / Nina Trčka (Hg.): *Leib, Ort, Gefühl. Perspektiven der räumlichen Erfahrung*. Freiburg / München 2015, S. 239–261, hier: S. 254–255.

113 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 406–431, hier: S. 422–423.

114 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 409.

115 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 423.

116 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 415.

117 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 406.

118 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 419. Vgl. auch Anne Eusterschulte: *Actio per distans: Blumenberg's Metaphorology and Hitchcock's REAR WINDOW*. In: Sarah Greifenstein / Dorothea Horst / Hermann Kappelhoff / Cornelia Müller / Thomas Scherer / Christina Schmitt (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 93–119, hier: S. 94–95.

119 Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 165.

120 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 63.

für den Zugriff auf das Dargestellte impliziert“, so „wie ‚Charten‘ dem Seemann das Navigieren auf See und wie die Buchführung dem Kaufmann das Operieren im Geschäft ermöglichen“¹²¹. Der Un-grund nur ermöglicht das Be-gründen und so alle Gründe: die Unsichtbarkeit das Sichtbarmachen und so alle Übersichtlichkeit.

Sollte nun die enge Verbindung zwischen Deleuze und Heidegger, die Erklärung des Dings (als Versammlung und Einfalt) durch das Differenzielle (als Unbestimmtes und Virtuelles) noch zu lose erscheinen, zu fraglich, sei zumindest hier – hier zumindest – angemerkt: welch zentrale Rolle der „Ungrund“, auf den alles „Begründete“¹²² immer bezogen bleibt, für Deleuze spielt; wie er dabei die „Differenz von Unbestimmtem und Bestimmung“ als eigene „Form des Bestimmbaren“¹²³ ausmacht; und dass also „Begründen heißt das Unbestimmte bestimmen“¹²⁴. Auch sei darauf hingewiesen, dass vor diesem Hintergrund auch für Deleuze „Wahrheit eine Sache von Produktion, nicht von Adäquation“¹²⁵ ist, Werden und Geschehen, nicht Übereinstimmung oder Richtigkeit. Und noch erwähnt sei, wie bei ihm die Ungründigkeit, die nichts Fehlendes oder Abwesendes ist, die Freiheit, die keine Unverbindlichkeit oder Verantwortungslosigkeit ist, die Bedingtheit, die zu affirmieren, und die Endlichkeit, die damit affirmiert ist, wiederauftauchen, wieder auftreten (oder zumindest etwas an ihnen) – im „Ungrund“, der nicht „ohne Differenz“ ist, sondern „davon wimmelt“¹²⁶, im „Wille zur Macht“, der in „die flimmernde Welt der Metamorphosen“¹²⁷ gehört, und in der „Macht zur Bejahung“, die „alles am Vielen, am Differenten“, und dabei „den ganzen Zufall bejaht“¹²⁸ (– ein Wieder wie in neuer Gestalt).

Es geht gleichwohl nicht darum, weder hier noch an anderer Stelle, bestimmte Philosophien, etwa des zwanzigsten Jahrhunderts, noch einmal aufleben zu lassen, gar in einer letzten großen Synthese, um endlich ein Konzept des achtzehnten zu erklären. Sehr wohl aber darum, einige verpasste oder abgebrochene, implizit geführte oder explizit vermiedene, nie mögliche oder nur zufällige Dialoge zu dramatisieren. Das kann heißen, Positionen neu in Schwingung zu versetzen; es kann heißen, sie Überblendungen zu unterwerfen. In jedem Fall soll ein Sprechen von Darstellungen-als-Herstellungen auftauchen, auch wo die Darstellung nicht derart angesprochen, wo sie nicht als Herstellung ausgesprochen ist. Im besten Fall

121 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 62.

122 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 199. Vgl. auch S. 152.

123 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 344–345.

124 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 343.

125 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 199.

126 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 346.

127 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 307.

128 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.

vermag eine solche Dramatisierung, etwas in ein Heute zu holen, das zwar alles andere als in Gänze, an dem aber doch Manches schon lange begonnen, und nie zu beginnen aufgehört, hat, samt aller dazugehörigen Zweifel an der Gehörigkeit (des Alten in ein und der Neuen zu diesem Heute).

So sicher nämlich die Zeiten für eine Befreiung der Darstellung keine günstigen sind, so wenig wie für ein Über-, also poetologisches Denken der Liebe als ihre Verteidigung (was nicht heißt, dass sie es je waren), so sicher ist die Umwertung, zu der diese Befreiung und Verteidigung gehören, nichts, was einfach stattgefunden haben und abgeschlossen sein kann. Schon weil sie, wie alles Historische, nichts Ein-faches ist: gehört zu ihr doch ebenso noch die Rhetorisierung menschlicher Bezüge, aber auch der Einschnitt der Psychoanalyse sowie das Denken der Bewegung, dessen Medium das Bewegungsbild ist. Sei es als *Entdeckung der „Darstellung“* in der „Empfindsamkeit“ (als Moment und Movens der „Aufklärung als anthropologische, kommunikative und mediale Modernisierung“¹²⁹), sei es als „new laws, or new ideas of laws, of attraction and repulsion and of the distance over which they act“ (die ein „new knowledge of the self“¹³⁰ begründen, nämlich „as essentially unknown to itself, say unconscious“¹³¹), sei es als „totale Umkehr der Philosophie“, die „auch die Künste [...] vollziehen müssen“ und die insbesondere „der Film“ vollzieht (um „der neuzeitlichen Wissenschaft die Philosophie zu geben, die ihr entspricht, die ihr fehlt“¹³²) – wie immer die einzelnen historischen Verurteilungen ausfallen mögen, es bleibt eine Aufgabe, das Regime der Repräsentation infrage zu stellen, abzulösen, solange es eine Möglichkeit bleibt (was aber auch heißen will: dass es keine Notwendigkeit mehr, dass die Darstellung eine Möglichkeit ist).¹³³

Die Bestimmung der Darstellung-als-Herstellung führt so auf allerlei Wege und Umwege – in das, was Cavell die „clouds of history“¹³⁴ sind, in die er sich (unter anderen mit Karl Marx und Friedrich Nietzsche) begibt, um zu erklären, „that the

129 Müllder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 18.

130 Cavell: *The World as Things*, S. 253.

131 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 94.

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

133 Das ist es, was Jacques Rancière zu Recht festhält, wenn er (zu Unrecht) Poetik mit dem repräsentativen Regime gleich- und dem Regime der Ästhetik entgegensetzt – und für ersteres in einem Handstreich „[d]ie Hollywood-Tradition“ und ihr „Genresystem“ einsetzt; schließt Rancière ausgehend von diesen Setzungen doch darauf, dass die „Transformation“ des einen Regimes in das andere ohne „Ende“ ist, kein „Verhältnis des Ausschlusses, sondern“ – bis heute – „eines der Verflechtung“ (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. 243). Es gehört (auch) dies zur Historizität des Mediums Bewegungsbild.

134 Cavell: *The World Viewed*, S. 94.

ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically“¹³⁵. (Was die Frage zulässt, was passiert, „[w]hen dramatic explanations cease to be our natural mode of understanding one another’s behavior“¹³⁶ – eine Frage der Hin- und Zugehörigkeit. Cavell parallelisiert diesen Wandel zunächst mit dem Übergang und Unterschied zwischen Schwarz-Weiß- und Farbfilmen; das aber nur, um dies zuvor und danach zu komplizieren, Schwarz-Weiß-Filme auszumachen, die wie Farbfilme, und Farbfilme, die wie Schwarz-Weiß-Filme darstellen, und anders.¹³⁷ Weder lässt sich die Historizität des Bewegungsbildes auf eine einfache materielle Differenz hin fest-, noch in einer eindeutigen Datierung stillstellen. Das ist nicht die Logik von Poetiken.) Angesichts der historischen Wege und Umwege ist aber und also zu verstehen, warum Heidegger das Gründende nicht nur der Kunst, sondern der Freiheit des menschlichen Daseins betont oder vom anzudenkenden Ding überhaupt als Einfalt und so mit ihm schon von der Entfaltung spricht.¹³⁸ Damit ist, wie auch bei Cavell, keine Ineinssetzung vorgenommen, wo Bezüge zu denken sind. Es sind die auf ontologische Gründe rekurrierenden Privilegien und Hierarchien repräsentationaler Aufteilungen aufgegeben, um poetologisch-ungründig von Herstellungs- zu Herstellungszusammenhang übergehen zu können. In letzter Konsequenz führt das – wie auch, dass in Luhmanns, Kristevas und Barthes’ Denken der Liebe ein eigenes Denken ihrer Darstellungen sich angelegt findet (oder dass Deleuzes Denken der Differenz sowohl das Denken der Darstellung als auch der Liebe zu entwickeln hilft; oder dass Cavells Denken sich des Denkens der Ehe annimmt) – zu Herstellungszusammenhängen, die einander, als Ungründe, zu Bedingungen werden, einander in ihre ungründige Bedingtheit hineinspielen.

Viel ließe sich nun über Heideggers eigene Privilegierungen und Hierarchisierungen sagen: darüber, wie sie dem „Dasein“ gegenüber dem „Mitdasein der Anderen“¹³⁹ eine besondere (auch sonderbare!) Stellung einräumen; oder auch dem „Selbst“ gegenüber dem „Man“; und schließlich dem „Dasein“, das „selbst sein eigentliches Sein erschließt“, gegenüber der „Unselbständigkeit und Uneigentlich-

135 Cavell: *The World Viewed*, S. 90. Vgl. weiter S. 91: „When princes and kings were thrown from the stage, what happened was not that the theater emptied but that it came to encompass social intercourse as a whole; you could not tell the stage from the house.“ Vgl. ähnlich auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 136–138.

136 Cavell: *The World Viewed*, S. 94.

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

138 Die Entfaltung ist bei Heidegger auch sonst nichts, was ausschließlich zur Darstellung gehört – doch deutet sich ein ausgezeichnete Bezug zumindest an. Vgl. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 36.

139 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 120.

keit¹⁴⁰ unter der „Herrschaft der Anderen“, zu denen „[m]an selbst gehört“¹⁴¹. Wenig änderte das daran, dass mit diesen nur die eine Interpretation des ‚Aufklaffens von Möglichkeiten vor einer endlichen Wahl‘ hervorgehoben ist, dass Dasein immer schon „Mitsein mit Anderen“¹⁴² und die „Abgründigkeit des Daseins“¹⁴³ immer auch eine des „Miteinanderseins“¹⁴⁴ ist. Menschliche Bezüge überhaupt sind ungründig. Die Erfahrung doppelter Kontingenz, die Entdeckung der Inkommunikabilität von Aufrichtigkeit, auch die Garantie- und Netzlosigkeit des Arbeitens der Sprache und das rhetorische Unendliche der metaphorischen Szene: sie alle sind Gestalten der anderen Interpretation, andere Interpretationen. (Das heißt nicht, dass die eine und die andere Interpretation immer vereinbar sind; es heißt nur, dass die eine auftaucht, wo immer die andere auftaucht.)

Das ist auch der tiefere (und umwertende; also historische) Sinn von Cavells Zurückweisung der Erklärungskraft von Konventionalität ob der Unbestimmtheit und Bestimmbarkeit von Ausdrucksmöglichkeiten.¹⁴⁵ Nicht umsonst weist er diese auch anhand des Endes der (Selbst-)Verständlichkeit von Improvisation zurück. Es sei „within contexts fully defined by shared formulas that the possibility of full, explicit improvisation traditionally exists“¹⁴⁶. Um etwa Musik als (im traditionellen Sinne) improvisierte zu hören, das Improvisierte an ihr zu hören, müssen ihre „conventions [...] familiar or obvious enough“ sein: Es muss sichergestellt sein, „that at no point are we or the performer in doubt about our location or goal; there are solutions to every problem, permitting the exercise of familiar forms of resourcefulness“¹⁴⁷. Ebendas erlaubt es noch, oder erst, einen wie immer gearteten Abstand zu Konventionen oder zur Konvention einzunehmen – ihre Vertrautheit, ihre Offensichtlichkeit ist dafür der Ausgangspunkt. Das Ende dieser Situation hebt also nicht auf das gezielte Brechen mit bestimmten Konventionen oder auf den

140 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 128–129.

141 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 126. Vgl. auch Heidegger: *Vom Wesen des Grundes*, S. 175.

142 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 118.

143 Heidegger: *Vom Wesen des Grundes*, S. 174.

144 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 120.

145 Vgl. 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: „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?“

146 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. 186. Vgl. dazu etwas ausführlicher 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. 39–41.

147 Cavell: *Music discomposed*, S. 186.

umfassenden Bruch mit der Konvention an sich ab. Stattdessen endet – in einer nach Cavell genuin modernen Situation – jede Garantie, die mit Konventionalität einher-, von ihr ausgehen könnte:

The entire enterprise of action and of communication has become problematic. [...] Convention as a whole is now looked upon not as a firm inheritance from the past, but as a continuing improvisation in the face of problems we no longer understand. Nothing we now have to say, no *personal* utterance, has its meaning conveyed in the conventions and formulas we now share.¹⁴⁸

(Es gilt nunmehr – die Frage: „Die Konvention ist ein Resultat – wie kommt es zustande?“¹⁴⁹ Was immer aber ein *now*, oder ‚nunmehr‘, hier bedeutet, und so auch ein Zuvor und Danach, es muss mit der Logik der historischen Retroaktivität rechnen; eine genuin moderne Erfahrung.¹⁵⁰) Das Ende jeder konventionellen Garantie tritt im Übrigen ein, obwohl (oder weil) Konventionalität selbst schon als eine Antwort auf den Verlust jeder natürlichen Garantie, jeder Garantie durch Natürlichkeit, etwa jene der Sprache, zu betrachten war, betrachtet wurde¹⁵¹ – als Antwort also auf das, was für Cavell den Zweifel (und die Wahrheit) des Skeptizismus ausmacht, „its threat, or temptation, [...] our sense of groundlessness“¹⁵².

Bedingungen sind kein Grund – ohne dass das hieße, dass sie keine Beziehung zu Gründen unterhalten. Bedingtheit und Ungründigkeit bedeuten vielmehr eine neue Art Grund, ein neues Denken des Gründens, auf welche die Herstellungsart der Darstellung den Blick lenkt. (Das reicht bis hin zur Geschichtsschreibung selbst, macht sie als eigene Darstellungsgeschichte denkbar – und so auch diese Umwertung, Historizität.¹⁵³) Auf den neuen Grund zielt Cavells Rede von der Improvisation von Konvention, von der Konvention-als-Improvisation, die die Konvention ablöst, die Improvisation erlaubt. Auf ihn zielt aber auch Niklas Luhmanns an der

148 Cavell: *Music discomposed*, S. 186.

149 Hans Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 419.

150 Vgl. Cavell: *Music discomposed*, passim.

151 Vgl. Cavell: *The Politics of Interpretation*, S. 40–41.

152 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.

153 Vgl. 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. 386 – zum Anspruch einer historischen Darstellung, die „ihren Gegenstand nicht des keimhaft innewohnenden Entfaltungspotentials beraubt, ihn nicht durch Erklärung, Identifizierung, Klassifizierung gleichsam neutralisiert und zu einem toten Gesteinsbrocken der Geschichte werden lässt, sondern [...] das als Geröll Überspülte, den steinigen, disparaten Bodensatz der Geschichte als lebendigen Grund für die Gegenwart aufscheinen lässt“.

Literatur herausgearbeitete Codierung von Intimität, sofern sie mehr meint als die Umsetzung normativer Vorgaben und Vorschriften, sofern mit ihr die Kommunikation der Liebe sich als ganz eigene Form unterscheidet: sofern also mit ihr

festgehalten ist, daß im Intimbereich Systeme diejenigen Bedingungen, die ihre Konstitution und ihre Fortsetzung ermöglichen, selbst produzieren müssen [...], daß die Liebe sich ihre Gesetze selbst gibt und zwar nicht abstrakt, sondern im konkreten Fall und nur für ihn. Radikaler als je zuvor wird man konzedieren müssen, daß Liebe alle Eigenschaften auflöst, die für sie Grund und Motiv sein könnten. Jeder Versuch, den anderen zu „durchschauen“, führt ins Bodenlose, in jene Einheit von wahr und falsch, von aufrichtig und unaufrichtig, die sich allen Kriterien entzieht. Deshalb kann nicht alles gesagt werden.¹⁵⁴

Was Cavell auch „the stake of our mutual comprehensibility“¹⁵⁵ nennt, verweist in diesem Sinne: auf den immer drohenden Abgrund der Unverständlichkeit (als bedürfte es nur, immer nur, eines irrigen Schritts oder einer erodierten Stelle entlang der Pfade der Kommunikation); auf einen Abgrund, der doch der einzige Grund aller Gründe, sprich jeder Verständigung ist (als könnte diese, nicht obwohl, sondern weil sie im Großen und Ganzen stattfindet, jederzeit vom Kleinen und Teil aus ein- oder abgestellt werden, ein- oder abgehen); auf einen Grund als Ungrund aller zwischen-menschlichen Verständnisse (als seien alle Verständnisse immer nur zwischen Menschen und alle menschlichen Verständnisse derart immer in einem Zwischen – und als seien dies nur Perspektiven aufeinander).¹⁵⁶ Oder anders: Emergenz (von Kommunikation) gibt es nur auf(un)grund von (doppelter) Kontingenz.

In keinem anderen Sinne ist die Liebe ein ausgezeichneter Fall dieses Problems und seiner Lösung;¹⁵⁷ dann aber ist die Zeitform der Ehe eine ausgezeichnete Form

154 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 222–223.

155 Cavell: *The World as Things*, S. 263.

156 Vgl. auch Cavell: *The World as Things*, S. 263 (beziehungsweise für das Binnenzitat Stanley Cavell: *The availability of Wittgenstein's later philosophy*. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 41–67, hier: S. 48): „Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this. It is a vision as simple as it is difficult, and as difficult as it is (and because it is) terrifying. Terrifying because this seems to allow that my meaning anything, making sense, depends upon others finding me worth understanding, as if they might just *decide* that I am without sense. Childhood is lived under this threat.“ Vgl. auch Eusterschulte: *Schwindel*, S. 241 – zur Anziehungskraft, die dem Abgrund auch zukommen kann – sowie S. 250 – zur Notwendigkeit, die der Blick in den Abgrund für den menschlichen Weltbezug ist. Vgl. des Weiteren (im Anschluss an Blumenberg und hinsichtlich der Frage der Metaphorizität) Eusterschulte: *Actio per distans*, S. 96–97 – zur durch die Grundlosigkeit eröffneten Historizität menschlicher Bezüge.

157 Vgl. auch 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: „Die Liebe ist das paradigmatische Kommunikationsproblem, weil nirgendwo

der Liebe; und die Darstellungen dieser Zeitform sind ausgezeichnete Konkretionen der Liebesdarstellung.

Wiederholungen der Ehe

Dass es für die Ehe keinen Grund gibt, zumindest keinen guten, ist wenig mehr als Teil dessen, was heute eben unter Ehe zu verstehen ist; es handelt sich dabei selbst noch um eines jener Klischees der Ehe, die diesem schon Recht geben. Noch (oder schon) Julia Kristeva spricht von der „Ehe als Kontinuität“, die Romeo und Julia als „Gegensatz“ zum „Augenblick“ als „Zeit der Liebe“¹⁵⁸ droht, und macht so „die banale, alltägliche und farblose Müdigkeit einer matten und zynischen Komplizenschaft“ als das aus, in was „die Alchimie der Zeit die verbrecherische und heimliche Leidenschaft der gesetzesbrecherischen Liebenden“ schlimmstenfalls „verwandelt“, im Falle nämlich ihres Überlebens: „Das ist die normale Ehe.“¹⁵⁹ Gewissermaßen ist aber die Konfrontation der Ehe mit den *star-crossed lovers* selbst noch (oder schon) ein Klischee, so sehr jedenfalls, dass mitunter, etwa mit Max Frisch, nur schwer überhaupt zu entscheiden ist, ob ihr Vortrag eher Ridikülisierung oder Kapitulation ist, etwa zwischen der einen Fremdansprache oder Selbstanrede – „da lebt Ihr wieder im Alltag, der nämlich die Wahrheit ist, mit Pyjama und Zahnbürste im schaumigen Mund vor dem andern, mit musealer Nacktheit im Bad, die nicht aufregt, intim“ – und der anderen – „Ihr braucht keine Strickleiter, um euch zu küssen, und kein Versteck, und da ist keine Nachtigall und keine Lerche, die zum Jetzt und Aufbruch mahnt“ –, im Vortrag einer Konfrontation also, die kaum eine ist, da nur mehr von der einen Seite aus gesehen: „Da hat die Ehe euch wieder, und Ihr gebt euch einen Kuß, der wie ein Punkt ist.“¹⁶⁰ Die Vertrautheit, Ernüchterung, Aggression der Ehe – eine Zweisamkeit als gegenseitige Überdrüssigkeit und Verletzung, ohne Vergangenheit, also ohne Zukunft, gültig sicherlich, doch darin ohne erkennbaren Wert, wertlose Gültigkeit. So wird von ihr weiterhin als Institution gesprochen, in einer Zeit, in der das gleichbedeutend ist mit dem Misstrauen gegenüber solchen.

Die umfassende Geläufigkeit aber dieses Verständnisses, des Unverständnisses ob der Ehe – als könnte diese in Gänze nur noch in Klischees, als Klischee gedacht werden –, ist selbst wenig mehr als Ausdruck ihrer fehlenden, oder verlorenge-

sonst die Unerreichbarkeit und Intransparenz des anderen Bewusstseins das eigene Bewusstsein so sehr affiziert, aber auch fasziniert ebenso wie quält.“

¹⁵⁸ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 205.

¹⁵⁹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 208–209.

¹⁶⁰ Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main 1975, S. 123.

gangen, Selbstverständlichkeit. Cavell betont diese konsequenterweise wieder und wieder, betont, „that no one any longer knows what marriage is, what constitutes this central, specific bond of union, as if it is up to each individual pair to invent this for themselves“¹⁶¹, sprich: was und als was sich die Ehe konstituiert. Es ist nicht so, dass die legitime Möglichkeit der Scheidung allein zu dieser Infragestellung der jeweiligen Legitimation und Legitimität überhaupt der Ehe geführt hat. Eher ist diese Möglichkeit schon eine der infrage gestellten Ehe, gehört schon zu ihr, und steht nicht weniger oder anders infrage (was nicht heißt, dass ihre Betonung nicht die Infragestellung der Ehe ins Zentrum rücken lässt): „[W]e do not know what legitimizes either divorce or marriage.“¹⁶² Gesellschaft, Gesetz, Sexualität und Kirche fallen als ver- und absichernde Instanzen aus, „say after Luther denied that marriage is a sacrament and after Henry the Eighth showed that the political arrangements of marriage are themselves subject to the dictates of romance“¹⁶³; oder auch, in anderer Akzentuierung, die Irreduzibilität von Ehe wie Scheidung stärker akzentuierend, seit „Luther redefined the world in getting married, and Henry the Eighth – one of the last figures Shakespeare was moved to write about – in getting divorced“¹⁶⁴. Sodass der Umstand, dass es für die Ehe keinen Grund zu geben scheint, letztlich darauf verweist, „that marriage requires its own proof, that nothing can show its validity from outside“¹⁶⁵ – dass sie außerhalb ihrer selbst keinen Grund hat.

Zugleich eröffnet dieses Problem auch die Möglichkeit dessen, was fortan Ehe heißen kann. In genau diesem Sinne widmet Cavell sich mit *Pursuits of Happiness* den *comedies of remarriage* der 1930er und 1940er Jahre, von *IT HAPPENED ONE NIGHT* (Frank Capra, US 1934) bis *ADAM'S RIB* (George Cukor, US 1949). Was diese in einem Parcours, der ein geschiedenes oder von Scheidung bedrohtes Paar wieder vereint, darstellen – „a willingness for repetition, the willingness for remar-

161 Stanley Cavell: *Two Cheers for Romance*. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 153–166, hier: S. 156.

162 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 142.

163 Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 157.

164 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 141. Vgl. auch S. 53, 142. Angesichts dessen ist Lee Wallace durchaus zuzustimmen, dass die Geschichte der Ehe auch als eine Krisengeschichte zu schreiben wäre (welche nicht zuletzt das Verhältnis der Ehe zur Frage der Gleichgeschlechtlichkeit in ein neues Licht, eines nämlich gegenseitiger Bedingtheit, zu rücken vermöchte) – dies jedoch deutlich über das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert hinaus. Vgl. Lee Wallace: *Reattachment Theory. Queer Cinema of Remarriage*. Durham / London 2020, S. 22–23, 36–37, 39–40. Vgl. zum Projekt der Krisengeschichtsschreibung auch Michael Wedel: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22.

165 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.

riage“ –, ist ebendas, was allein hier die „validity of marriage“¹⁶⁶ sicherzustellen vermag – *marriage* nur durch *remarriage*. Das ist aber selbst noch eine (Modulation der) Form jener Ehe, die Cavell an anderen Stellen, wenn auch nie in Absehung von Darstellungen, als „daily mutual devotedness“¹⁶⁷ bezeichnet, oder auch „as an interpretation of domestication“, die zum „equivalent of [...] the ordinary, or the everyday“¹⁶⁸ wird. Deswegen kann die *comedy of remarriage* mit gutem Recht auch „diurnal comedy“ oder „comedy of dailiness“¹⁶⁹ heißen, obwohl sie nicht etwa gewöhnliche Paare täglich zusammen sein lässt, sondern getrennte unter durchaus außergewöhnlichen Umständen wieder zusammenführt, am Ende des Tages.

Im Falle von *THE AWFUL TRUTH* (Leo McCarey, US 1937) meint das für Lucy und Jerry Warriner tatsächlich das Ende eines Tages, beide, Tag und Ende, fernab jeder Gewöhnlichkeit (es endet sozusagen „a day's creation beyond itself“¹⁷⁰). Kurz bevor ihre Scheidung – angestoßen, zu Beginn des Films, nach unterstellten und enttarnten Vertrauensbrüchen, also so oder so durch verbürgten Vertrauensverlust –, kurz bevor also ihre Scheidung nach neunzigstägiger Frist Schlag Mitternacht in Kraft tritt, finden sich Lucy und Jerry zunächst in getrennten Schlafzimmern eines Landhauses, dann gemeinsam in dem ihren wieder. Dahin, an dieses Ende eines Tages (eines neunzigstägigen?; der Film eröffnet mit Turmuhr und Glockenschlag um acht Uhr morgens), wurden die beiden durch Versteckspiele, Musikeinlagen, eine Polizeikontrolle und eine absichtlich gelöste Bremse an einem fortan fahruntüchtigen Wagen geführt. Auf die letzte Schuss-Gegenschuss-Folge – Lucy im Bett, Jerry an der von innen versperrten Tür, die Versöhnung ist zur Sprache gekommen, das Sprechen zur Versöhnung geworden – folgt die erneute Einstellung einer Kuckucksuhr, deren großer Zeiger, am unteren Rand ins Bild ragend, noch nicht ganz bei der XII ist. Um die letzte Viertelstunde des Tages einzuläuten, öffnen sich im oberen Drittel des Bildes die zwei Türen der Uhr und machen den Weg frei für die zwei ebenfalls schon bekannten menschlichen Figuren in Trachten, eine weiblich, die andere männlich, von einer Schauspielerin und einem Schauspieler dargestellt, die sodann wie mechanisch auf die Kamera zuschreiten, sich einhundertachtzig Grad um die eigene Achse drehen und den Rückweg antreten: auf dem, anders als zuvor, die männliche der weiblichen durch ihre Tür folgt, woraufhin sich zu Abblende und Fanfaren die Türen wieder schließen. Was also gewöhnlicher als das?; dass ein Tag endet, für ein Ehepaar gemeinsam (eine „conclusion not in a future, a beyond, an ever after, but in a present continuity of before and after“¹⁷¹).

Was die Wiederholung der *remarriage* moduliert, ist die Form der Wiederholung des speziellen intimen Alltags, der speziellen Alltäglichkeit von Intimität in der Ehe.

¹⁶⁶ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 126–127.

¹⁶⁷ Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 158.

¹⁶⁸ 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. 130.

¹⁶⁹ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 240.

¹⁷⁰ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 242.

¹⁷¹ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 240.

Vor diesem Hintergrund gewinnt noch (oder zeigt erst) die „conversation“ dieser Filme, das in der wenig alltäglichen Rasananz des sprachlichen Schlagabtauschs dargestellte „talking together“ als „a mode of association, a form of life“ ein besonderes Gewicht: als bedürfte es, um das Gewöhnlichste zu erreichen, des Außergewöhnlichen, als müsste Gewöhnliches erst außergewöhnlich erscheinen; und was wäre gewöhnlicher und außergewöhnlicher, als (zu lernen,) miteinander zu sprechen und darin zusammenzuleben, „learning to speak the same language“¹⁷²; wie anders den und jeden Tag teilen?

Eben so gehört die Sprache der und als Versöhnung zum Ende des Tages, das sich am Ende von *THE AWFUL TRUTH* inszeniert findet: „So long as I'm different, don't you think that ... well, maybe things could be the same again ... only a little different, huh?“ – „You mean that Jerry? You sure?“ – „Uh-huh.“ – „No more doubts?“ – „Nah.“ – „No more ... being ...?“ Jerry bestätigt dies mit einer ausladenden, vielsagenden Geste und schiebt noch nach: „Except-uh ...“ – „Except what?“ – „There is only one thing that bothers me.“ – „What?“ Zum wiederholten und letzten Mal springt die Tür zwischen den Schlafzimmern auf, hinter Jerrys Rücken, wie als Antwort vor seiner Antwort: „This darn lock.“ Lucy legt mit ihren Blicken noch nahe, dass Jerry die Tür mit einem Stuhl versperren soll, und macht es sich lachend, nachdem er dies getan hat, in ihrem Bett bequem: „Good night!“

Im Sinne einer solchen Ehe ist es keine Antwort auf die Frage danach, (als) was sie (sich) konstituiert, sondern eine Paraphrasierung dieser Frage, dass sie ein Band oder Bund insofern ist, als sie aus zweien eins macht – „incorporate two in one“¹⁷³, wie Bruder Laurence es Romeo und Julia ankündigt, „two become one“, wie es auch Cavell als „classical formulation of marriage“¹⁷⁴ ausmacht. Dann ist es eine Präzisierung der Frage, wenn Cavell weiter beschreibt, dass die Ehe für die Liebenden die gegenseitige Anforderung bedeutet, „that they bear the brunt of one another's subjectivity“¹⁷⁵, dass sie also im Einssein zwei sind. Das mag zunächst nach nicht sehr viel mehr als einer weiteren Fassung dessen klingen, was für Luhmann Intimität als zwischenmenschliche Interpenetration grundsätzlich ausmacht: die „Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt“, in der „jeder die Welt des anderen mittragen kann (obwohl er selbst höchst individuell erlebt)“¹⁷⁶; oder, kurz, die „kommunikative Behandlung von Individualität“¹⁷⁷. Das umso mehr, als Cavell für jene

172 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 88.

173 William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. *Romeo und Julia*. Englisch/Deutsch. Stuttgart 1979, S. 98, II/6/37.

174 Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 157.

175 Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 158.

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

177 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 15.

Anforderung vorsieht – wie Luhmann für diese Behandlung, dass das Individuum „sozial ortlos“¹⁷⁸ ist –, dass sie „in relative insulation from the larger world of politics and religion“ auftritt, „which (for now at the least) has rejected this subjectivity, or let it loose“¹⁷⁹. Doch versteht Cavell das gegenseitige (Er-)Tragen von Subjektivität weiter und genauer „as providing (or sustaining the) proof of one another’s existence“¹⁸⁰, interpretiert es also im Sinne einer der einschlägigsten Interpretationen des skeptischen Problems. Und so deutet sich eine erste Antwort an.

Wenn die Ehe derart zum „emblem of the knowledge of others“ wird, dann gerade in dem Maße, wie gilt: „the knowledge of others depends upon an appreciation of their repetitions (which is what we are, which is what we have to offer)“ – dass die Ehe also „a devotion in repetition, to dailiness“¹⁸¹ bedeutet. Fraglos kann solch großes Gewicht auf die Ehe zu legen vermessen erscheinen; doch welches wäre das angemessene Gewicht? Oder es mag hier eine bloß metaphorische Rede erkannt werden; doch was reichte angesichts rhetorisierter menschlicher Bezüge hin als eigentlicher Beweis und eigentliche Existenz? Zu schnell ist der Ehe ob des Nicht-Wissens um ihre Konstitution die Anforderung wohl allemal aufgebürdet; doch wie gehörte jenes nicht selbst noch zur Anforderung? Der Ruf zur Mäßigung muss sich die Frage jedenfalls gefallen lassen, ob er sein Urteil nicht immer schon im Sinne des Unverständnisses gefällt hat, das der Ehe begegnet – das heißt im Sinne der Klischees, in denen sie begegnet.

Zu denken ist (und Cavell denkt) in diesem Zusammenhang auch daran, wie es der *ordinary language philosophy* (etwa im Sinne J. L. Austins oder Ludwig Wittgensteins) weniger um eine Widerlegung des Skeptizismus geht als um eine Antwort auf ihn – und die Verantwortung einer Antwort –, nicht um ein Ausräumen der Möglichkeit des Zweifels, sondern um ein Anerkennen der Wahrheit der Verzweiflung, mit der er jederzeit droht. Eine Drohung, ob der dennoch (und ob der noch zu verstehen ist, wie) Tag um Tag, jeden Tag, alle Tage zu leben und zusammenzuleben ist – ob der dies also (als) eine Verantwortung (zu verstehen) ist.¹⁸² Die Vertrautheit des Gewöhnlichen ist eine Antwort auf den Skeptizismus dann nur, weil dieser selbst ein „threat to the ordinary“¹⁸³ bleibt. Ehe ist die Gestalt eines Alltags, der antwortet auf die Wahrheit des Zweifels an der Existenz der anderen, also an der eigenen Existenz für sie. Die Möglichkeit der Scheidung ist die alltägliche Gestalt der Drohung dieses Zweifels.

178 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 16.

179 Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 158.

180 Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 158.

181 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 241.

182 Vgl. Cavell: *The Philosopher in American Life*, S. 4–5.

183 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 130.

Oder es meint dies nur eine radikale Interpretation der Erfahrung der doppelten Kontingenz. Dann meinte die Ehe nicht nur eine Institutionalisierung, sondern einer Radikalisierung zwischenmenschlicher Interpenetration. Luhmann hält zu den historischen Bemühungen um (auf Dauer hin) „stabilisierte Systembildung“ im Intimbereich denn auch fest: „Die auf Liebe gegründete Ehe ist das Resultat und der Ausbau von Scheidungsmöglichkeiten das Korrektiv. Es bleibt damit der Ehe selbst überlassen, ob sie halten will oder nicht.“¹⁸⁴ (Wie immer sollte auch hier der Ton nicht überhört werden, der sicher der einer gewissen distanzierten Nüchternheit ist – was aber noch nicht ausschließt, dass er auch der einer Ernüchterung oder der einer Distanzierung sein kann. Der Arten der Anerkennung, etwa von Verzweiflung, gibt es so viele wie der Vermeidung; die Vorsicht etwa, der Verzweiflung nicht allzu leichtfertig anheimzufallen, oder auch die Einsicht, dass sie nicht rückgängig zu machen ist.)

Eine andere Art, das Problem der Selbstbegründung der Ehe anzusprechen, ist das Paradox des Anfangs: in dem Kausalität sich auflöst, weil die Wirkung, die erst angestrebt wird, mit der Ursache, die dafür sich als schon notwendig erweist, koinzidiert; der Anfang, der noch zu machen ist, dafür bereits gemacht sein müsste; „only those can genuinely marry who are already married“¹⁸⁵. Das aber ist nichts, oder nichts als Metaphysik, wenn nicht auch eine Art, die Frage nach der Möglichkeit und den Möglichkeiten der Veränderung, des Neuen und der Erneuerung zu stellen – „the perennial question of reformers and revolutionaries, of anyone who wants to start over, who wants another chance“ –, und zwar darin, dass diese Frage sich ihre Antwort selbst zu verstellen scheint – „you cannot change the world (for example, a state of marriage) until the people in it change, and the people cannot change until the world changes“¹⁸⁶.

Kein Wunder, dass die *comedies of remarriage* in dieser Hinsicht so hervorragen. Unterhält doch, zum einen, die Filmkomödie eine enge Beziehung zum Paradox des Anfangs: in ihren Inszenierungen des schlicht Unmöglichen und des unwahrscheinlich Einfachen; des Scheiterns, das doch ohne eine Konsequenz bleibt, die ein neues Versuchen ausschliesse (als müsste sich die Unmöglichkeit immer wieder erweisen können), und des Gelingens, das doch keine Konsequenz meint, die sich der Vernunft erschliesse (als müsste die Einfachheit immer schon für sich stehen können); in ihren Inszenierungen auch des plötzlichen Umschlagens des einen in das jeweils andere. Zum anderen ist es ein genuines Problem jeder Gemeinschaft, also auch der Gemeinschaft der Liebenden, dass sie ihrer ganz

¹⁸⁴ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 39.

¹⁸⁵ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.

¹⁸⁶ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 257.

eigenen Logik so sehr schon bedarf wie sie diese selbst erst zu entwickeln vermag, zum Beispiel die Immanenz einer Geschichte, die ihre ganz eigene ist und nicht mehr an welcher Transzendenz auch immer hängt. (Schon Philemon und Baucis „sind der ganze Haushalt“¹⁸⁷!) Weswegen Gemeinschaft auch keine Frage der Addition, etwa von Gemeinschaften, sondern der Transformation, etwa als Genese eines gemeinsamen Erbes ist. (Kein Wunder setzt Jean-Jacques Rousseau immer wieder mit Ursprungsmythen über unschuldige Unmittelbarkeit ein, spricht also von deren Unmöglichkeit, und findet sodann das Paradox des Anfangs, sowohl der Sprache als auch von Gemeinschaft, vor; er setzt ein, nachdem jede natürliche Begründung ausgeschlossen ist und bevor es überhaupt eine Grundlage für Konventionen geben kann.¹⁸⁸)

Gerade aus dieser ihrer paradoxalen Disposition heraus unternehmen es die *comedies of remarriage*, „to show how the miracle of change may be brought about and hence life together between a pair seeking divorce become a marriage“¹⁸⁹. Deshalb haben ihre Enden auch eine gewisse „form of inconclusiveness“¹⁹⁰, sind selbst Anfänge oder (nicht so sehr Neu-, vielmehr) Wiederanfänge, denen nicht abschließend – oder zumindest vernünftigerweise nicht – zu vertrauen ist. Deshalb sind zudem ihre Anfänge nur Unterbrechungen, schneidet die Scheidung, das drohende Ende immer nur ab vom Immer-Schon eines Gemeinsamen – und mag dies auch nur als Phantasie einer geteilten Kindheit auftreten –, was dann eben (kein „starting over“, sondern) ein „starting again“¹⁹¹ erfordert.

THE PHILADELPHIA STORY (George Cukor, US 1940) setzt nach den Eröffnungstiteln mit der wort-, der sprachlosen Trennung ein – eine stupide, von musikalischem Mickey-Mousing akzentuierte Alternation von Bewegungen von rechts nach links und von links nach rechts, von Zurücklassen und Folgen, als bedeute jede Körperlichkeit ohne Sprachlichkeit schon ein Herausfallen aus der eigenen Welt, etwa jener der *screwball comedy*, und als handle es sich bei jedem solchen Heraus- schon um ein Zurückfallen auf die eigene Körperlichkeit, also schon um *slapstick*: C.K. Dexter Haven verlässt mit schwerem Gepäck ein Haus, herrschaftlich, und schließt die Tür hinter sich, mit großer Wucht; seine Noch-Frau Tracy folgt ihm nach, eine Golfausrüstung tragend, die sie ihm vor die Füße wirft, nicht aber, ohne zumindest einen Schläger über ihrem Knie zu zerbrechen; sie kehrt zur Haustür zurück, nun folgt er ihr, deutet, als sie sich ihm zuwendet, einen Faustschlag an, stößt sie dann

187 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2010, S. 493, VIII/636.

188 Vgl. etwa Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*. Stuttgart 2008; sowie Jean-Jacques Rousseau: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. Stuttgart 2003.

189 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 23.

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

191 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127. Vgl. auch S. 31.

aber durch einen schwungvollen Griff in ihr Gesicht durch die offene Tür ins Haus; er entfernt sich wieder vom Haus, sie bleibt im Eingangsbereich liegen. Auch greift der Film seinen Anfang an seinem Ende, in der Inszenierung der Wiederverheiratung von Tracy und Dexter, auf: Vor dem Traualtar werden Tracy, Dexter und Macaulay „Mike“ Connor, zwischenzeitlicher Verehrer Tracys und nun Dexters Freund und Trauzeugen, vom *Spy Magazine*-Herausgeber Sidney Kidd und dessen Kamera überrascht; durch einen Schnitt wird das bewegte Bild dieser Situation ersetzt durch ein geschossenes Foto auf einer Doppelseite eines Hochzeitsalbums, ein Hochzeitsfoto zu dreien, in aller Öffentlichkeit und Privatheit;¹⁹² von diesem wird weitergeblättert, wobei Tracy, allein rechts der Falz, für kurze Zeit aus dem Bild verschwindet, sich dann aber mit Dexter allein auf dem nächsten Foto findet, von ihm geküsst, ihr Blick abwesend in die Ferne gerichtet, als ob allein trotz Dexter; schließlich wird zum Schriftzug „The End“ geblättert. Sprachlosigkeit ist zur Stummheit der Fotografie geworden, gewaltsame Abstoßung zwischen dem Paar zur letzten Ungewissheit, wer hier eigentlich das Paar ist – oder ob es ein eigentliches gibt.¹⁹³

Insofern löst, um ihm die Veränderung zu entlocken, die Form der Wiederholung das Paradox des Anfangs nicht so sehr auf, wie sie es extensiviert (oder perpetuiert) und intensiviert (oder mobilisiert). Was aber ermöglicht gerade an der, wie ermöglicht gerade die Wiederholung das Neue der Erneuerung? Führt nicht die Wiederholung selbst mitten hinein ins Klischee – nicht nur in das Denken der Ehe in Klischees, sondern, wie als Ursprung und letzte Rechtfertigung dessen, zur Ehe als ein Leben in Klischees? Es bleibt dies die Frage der großen Versuche des Denkens der Ehe, ihrer Möglichkeit und also Unmöglichkeit, auch über die *remariage* hinaus.

Es ist die Frage dessen, was Nietzsches Zarathustra eine „kleine Ehe“ im Unterschied „zur grossen Ehe“ nennt, nicht so sehr als Gegensatz, vielmehr als Aufgabe, in der einen die Eignung für die andere, für die Aufgabe der anderen nachzuweisen: „Nicht nur fort euch zu pflanzen, sondern *hinauf* – dazu, oh meine Brüder, helfe euch der Garten der Ehe!“¹⁹⁴ Anders erscheint dies auch als jener Übergang, der zu vollziehen ist von den „Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem“¹⁹⁵ und der „ewige[n] Wiederkunft auch des Kleinsten“¹⁹⁶ – samt „Allem, was müde ist“ –, hin zu „dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft“¹⁹⁷, der „ein grosses Jahr des Werdens“¹⁹⁸ verspricht.

¹⁹² Vgl. auch Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 159.

¹⁹³ Vgl. für eine andere Akzentuierung (anderer Facetten) der Ungewissheit dieses Endes Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 160.

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 4. Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988, S. 264.

¹⁹⁵ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 272.

¹⁹⁶ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 274.

¹⁹⁷ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.

¹⁹⁸ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 276.

Es ist, wie die letzten Zeilen von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* lesen lassen, nachdem Fridolin und Albertine „aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten“ –, die Frage, was, obwohl „es wie jeden Morgen“ geschieht, „der neue Tag“¹⁹⁹ sein könnte. Keine Frage, die „in die Zukunft“ geht, und keine Antwort, die auf „immer“ gilt; sondern ein gemeinsames Erwachen, das nicht nur den „Traum“ (was nie passieren wird), sondern auch die „Wirklichkeit“ (was bereits passiert ist oder eben auch nicht), also die Gegenüberstellung beider, übersteigt; und zwar für, in ein „Nun“²⁰⁰.

Es ist aber auch die Frage, ob die „reunion“²⁰¹ von John Marcher und May Bartram, „their renewal of acquaintance“²⁰², mit der Henry James' „The Beast in the Jungle“ beginnt, eine der Eheschließung sein könnte. Das heißt: unter welchen Bedingungen sie es wäre und warum sie es nicht, oder nicht ganz, ist – trotz des sich anschließenden gemeinsamen Älterwerdens („they grew older together“) und der Alltäglichkeit, die dieses mit sich bringt (die Beziehung selbst „a daily habit“, gefüllt mit „a hundred little customs“²⁰³). Und konkreter: wie sich die Einseitigkeiten einstellen, dass John allein „would have liked to invent something, get her to make-believe with him that some passage of a romantic or critical kind *had* originally occurred“²⁰⁴; und dass das, was als Eheversprechen gelten mag, nur von May gegeben wird, in Gestalt der Zusage, mit ihm auf das unbekannte, kataklystische Ereignis zu warten, das er, wie ein *beast in the jungle*, auf sich lauern wähnt: „I'll watch with you“, said May Bartram.“²⁰⁵

Es ist, nicht zuletzt, Kierkegaards Frage, ob sich eine „Liebe [...] in einer Ehe zum Ausdruck bringen“²⁰⁶ lasse, als Frage danach, „ob eine Wiederholung möglich sei und welche Bedeutung sie hat, ob eine Sache durch Wiederholung gewinnt oder verliert“²⁰⁷. Freilich stellt sich das heraus als Frage zweier unterschiedlicher (oder der Fähigkeit, zu unterscheiden zwischen zwei) Wiederholungen: jener, in der „die Wirklichkeit zur Wiederholung wird“, und jener, die als „die zweite Potenz“ des

199 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*. Berlin 1926, S. 136.

200 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 135–136.

201 Henry James: *The Beast in the Jungle*. In: ders.: *The Better Sort*. London 1903, S. 139–178, hier: S. 142.

202 James: *The Beast in the Jungle*, S. 139.

203 James: *The Beast in the Jungle*, S. 152–152.

204 James: *The Beast in the Jungle*, S. 142–143.

205 James: *The Beast in the Jungle*, S. 147.

206 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: S. 412.

207 Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 329.

„Bewußtseins“²⁰⁸ auftritt; jener, die nur „das gleiche im gleichen“²⁰⁹, das „Allmorgendlich[e]“²¹⁰ und „das Allgemeine“ kennt, und jener, die „die Ausnahme“²¹¹ will, die sich „selbst wiederbekommen“ und zu sich „selbst zurückkommen“ will, dahin, „wo man alle Augenblicke das Leben einsetzt, es alle Augenblicke verliert und wiedergewinnt“²¹²; oder auch jener, die „Erinnerung“, und jener, die „Wiederholung“ heißen kann, da diese doch „die gleiche Bewegung dar[stellen], nur in entgegengesetzter Richtung“ – denn das, „woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt“, während „die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist“²¹³.

Es bleibt dies aber auch die Frage bewegungsbildlicher Darstellungen der Ehe. Nicht allein oder überhaupt – sondern als Frage des Übergangs zwischen Herstellungszusammenhängen: Von der Herstellung einer Intimität, die in die dargestellte Wiederholung als Zeitform gesetzt ist und so auf eine Ehe hinausläuft, sich auf eine Ehe beläuft, eine Herstellung, die also eine Ehe ausmacht, macht. Weiter zu den bewegungsbildlichen Darstellungen dieser Zeitform der Wiederholung als ihre Herstellungen, die sie insofern sind, als sie die (Modulationen der) Wiederholung entfalten und darin zu Ehedarstellungen werden. Bis hin zur Herstellung des Bewegungsbildes als Medium der Liebes- qua Ehedarstellung, als das es fortlaufend zum Medium der Lage der Liebe wird – da zwar die Wiederholung selbst nicht derart historisch spezifisch ist (nicht spezifischer jedenfalls als das skizzierte Problem der Ehe), das aber nicht heißt, dass sie nicht, in ihren Modulationen, zu spezifischen Problemlagen gehörte, dass also ‚Wiederholung‘ schon erschöpfte, was je, zum Beispiel heute, Ehe heißen kann (sodass also stattdessen eine eigene historische Spannung, oder Spanne, der Ehe zu bedenken ist). Die Frage an bewegungsbildliche Darstellungen der Ehe.

5.2 Zwei Wiederholungen: 45 YEARS

Mechanische und alltägliche Wiederholung

Alles fängt an, vor und nach dem Ende der Eröffnungstitel, mit zwei – also mit der Differenzierung zweier – Wiederholungen, hat also längst angefangen.

²⁰⁸ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 437.

²⁰⁹ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 378.

²¹⁰ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 425.

²¹¹ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 435.

²¹² Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 431.

²¹³ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 329.

Auf ein helles Klicken hin ertönt ein tiefes Brummen, das Bild bleibt zunächst schwarz. Es folgen, im strengen Takt, sechs weitere Klickgeräusch, die je in ein kurzes Rattern übergehen, an dessen Ende rechtsbündig die weißen Großbuchstaben einzelner Eröffnungstitel eingeblendet werden (Filmverleihe und Produktionsfirmen, die Namen von Charlotte Rampling und Tom Courtenay) – die stehen bleiben gerade so lang, wie das nächste Klickgeräusch auf sich warten lässt, mit dem das Bild wieder schwarz wird, auf dass am Ende des nächsten Ratterns der nächste Titel eingeblendet werden kann. Anstelle eines weiteren Klickens und Ratterns bleibt der letzte, der Filmtitel, bleibt „45 YEARS“ minimal länger stehen als die anderen Titel, bevor, anstelle eines weiteren Titels, ein Schnitt erfolgt, mit dem schließlich auch das Brummen endet ...

Freigegeben wird der Blick auf ein Panorama, zu dem Vogelgezwitscher erklingt. Am unteren Rand, im Vordergrund des Bildes liegt ein brauner Acker, dessen obere Kante von rechts nach links einen leichten Anstieg beschreibt; in der rechten Hälfte des Bildes finden sich klein oberhalb des Ackers, im Mittelgrund, einige wenige Häuser zwischen kahlen Bäumen, die sich am rechten Rand zu einem Waldstück verdichten; in der linken Hälfte eine eingezäunte, grüne Wiese und wiederum, etwas weiter im Hintergrund, Wald am Rand; die oberen zwei Drittel des Bildes füllt ein grau-blau bewölkter Himmel. Entlang der Kante des Ackers, vor den Häusern vorbei, bewegen sich zwei winzige Gestalten, Mensch und Hund, parallel zum Bildfeld nach links, schälen sich aus der Umgebung heraus, treten in Kontrast zum hellsten der Häuser. Bellend beginnt der Hund zu rennen, bis er das Bild ins linke Off verlässt, in gleichbleibendem Schritt tritt die menschliche Gestalt mit leisen Stapfgeräuschen hinterher, bis zum nächsten Schnitt. – Dieser lässt, während die Vögel ohne Unterbrechung weiterzwitschern, die Totale einer Allee auftauchen, deren Asphalt sich im unteren Bilddrittel als leicht gebogener Streifen in die Ferne zieht. Auch hier die Bäume kahl, doch jetzt ebenso prominent wie der bewölkte Himmel – zusammen nehmen sie die oberen zwei Drittel des Bildes ein. Als Frau um die siebzig, die „Come on, Max“ raunt, und an der Leine geführter, hechelnder Schäferhund erscheinen die beiden Gestalten aus dem linken Off. Von einem Feldweg aus, hinter dem eine grüne Wiese sich bis zu einem Waldrand erstreckt, erreichen sie die Allee und folgen ihr langsam nach rechts in die Tiefe des Bildes. – Wieder ein Schnitt, nun zu einer Halbtotale, summend und hechelnd gehen Frau und Schäferhund durch einen Schwenk begleitet nach links eine Grundstückseinfahrt hinauf, von einer asphaltierten Straße aus, die bald nach rechts aus dem Blick gerät. Sie gehen, während aus der Ferne das Bellen eines anderen Hunds anhebt, hinter einem kahlen Baum entlang, vor dem, das untere Bilddrittel füllend, grüne Büsche wuchern. Und gehen weiter, leicht in die Bildtiefe hinein, bevor sie auf halbem Wege zu dem hell gestrichenen Haus, das der Schwenk inzwischen hat sichtbar werden lassen, auf einen jungen Postboten

treffen. Der Schwenk hält inne, es wird stehengeblieben, ein knappes Gespräch entspinnt sich: über wachhaltende Zwillinge, die für eine unüblich frühe Briefzustellung sorgen; die angemessene Anrede, die für den Postboten nicht mehr, wie noch zu Schulzeiten, „Mrs. Mercer“, sondern nunmehr „Kate“ sei; und ein Ereignis, das „Saturday“ anstehe ...

Von Wiederholungen lässt sich aber nicht nur sprechen, ja, noch nicht einmal an erster Stelle, weil beides im Laufe von 45 YEARS wieder auftauchen wird, es sich mit beidem unausgesprochen (oder ungesehen) also schon um Elemente von Wiederholungen handelt. Vielmehr entfalten sich bereits mit diesen Bildern selbst und in ihrer Differenzierung zwei Bilder von Wiederholungen.

Im Falle des akustischen Bildes eines Diaprojektors, das im Zuge seiner mechanischen Strukturierung von Zeit noch die Eröffnungstitel zum Mittel der Darstellung macht – zu den Bildwürfen eines Geräts in einem unverortbaren Off auf eine Leinwand –, ist dies wohl offensichtlich. Auch ließe sich das als mediale Perspektivierung, das heißt als Perspektivierung eines Mediums durch die Äußerung eines anderen, beschreiben, die, insofern eine jede solche Perspektivierung schon dem Prinzip der Wechselseitigkeit unterliegt, auch Selbstperspektivierung ist, also mediale Entdeckung. Die Darstellung des schwarzen Bildes als Leinwand entdeckt doch fraglos eigens die Leinwand, auf der das schwarze Bild erst zur Darstellung wird. (Oder sie entdeckt, worin sie sich als sensibel gegenüber den diversifizierten institutionellen Rahmen des Bewegungsbildes erwiese, einen von einer Leinwand gerade abweichenden *screen*, was und wo immer er sein mag.) Mit Koch könnte so festgehalten werden, dass das Bewegungsbild (nicht mehr nur überhaupt, sondern) im Lichte des Diaprojektors als Medium entdeckt wird, das „aus dem geschlossenen Raum der Mechanik in die Verzeitlichung reißt, deren Verräumlichung Fiktionen sind“²¹⁴.

In solchen spezifischen Entdeckungen auch schon die fortlaufende Entdeckung des Bewegungsbildes als spezifisches Medium der Liebesdarstellung zu erkennen, hängt dann selbst wiederum an wechselseitiger Perspektivierung – also an anderen Entdeckungen anderer Bewegungsbilder: *PORTAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU* (Céline Sciamma, FR 2019) beginnt – und beginnt seine Mediendifferenzierung als Befragung des Entstehens und Fortbestehens (im Erinnern und Vergessen) von Intimität – mit weißen Bildern, die zum Hintergrund der eingeblendeten Eröffnungstitel und zum Zeichenpapier für einzelne schwarze Striche werden ...

²¹⁴ Gertrud Koch: Im Zuge der Bewegung: *La bête humaine* (Zola, Renoir). In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 337–344, hier: S. 339.

Die Verräumlichung, die einsetzt mit der Verzeitlichung des schwarzen Bildes zu einer Leinwand, auf die etwas projiziert werden kann – von irgendwo –, mag hier dann noch recht (und gezielt) uneindeutig bleiben. Gleichwohl sehr deutlich als einer der Wiederholung tritt der Mechanismus selbst entgegen, als einer nämlich, der sich von Dia zu Dia (oder von Titel zu Titel) wiederholen lässt; und mit dem sich, was darin schon beschlossen liegt, der Wurf eines jeden Dias (die Einblendung eines jeden Titels) wiederholen ließe; und dank dem sich also alle Dias und Würfe (Titel und Einblendungen) als potenziell schon wiederholte sehen lassen.

Doch ist dementgegen das Bild der bekannten Pfade, der vertrauten Gegend, der gewohnten Bewegung weniger eines der Wiederholung? Nicht, dass die Landschaft mit ihrer kleinen Siedlung einen speziellen Wiedererkennungswert hätte: Sie könnten sich fast, ja, gerade überall finden – als trüge noch das zum Vertrauten, zum Gewohnten bei.²¹⁵ Mehr noch aber erkennen die Einstellungen sich ineinander wieder; in der horizontalen Teilung des Bildfelds etwa (ein Drittel/zwei Drittel), die sich von dem Panorama über die Totale bis zu der Halbtotale durchhält – und diese drei damit nicht so sehr zu einer Reihe der Annäherung, des Kennenlernens macht als vielmehr alle gleichermaßen zu geordneten Verhältnissen der Nähe und Ferne, des Auskennens. Ebenso erkennen die Einstellungen einander wieder in den Kompositionen der Bildelemente (Farben, Konturen, Materialien und Töne), die zwischen den Ansichten eher Umgruppierungen sind, mal dem einen, mal dem anderen Element ein größeres Gewicht gebend, ohne je eines neu, gar fremd, unvertraut erscheinen zu lassen. Die Einstellungen erkennen sich wieder, nicht zuletzt, in den Bildstrebungen (Richtungen, die weder Start noch Ziel kennen, sondern nur eine eigene Grafik haben, Bewegungen, die nicht auf eine Situation wirken, sondern als Intensitäten selbst eine solche bilden), die aneinander nicht im Sinne eines nahtlosen Fortschritts anschließen, der irgendwann auf das Bremsende oder Beschleunigende des Ungewohnten treffen kann, sondern einander umkehren und dabei doch unverändert andauern, als käme es zu schon gewohnten Begegnungen zwischen ihnen. Entgegen tritt also eine Wiederholung, die längst sich wiederholt; eine Wiederholung, wie sie das Gassigehen eine ist; oder eher der Gassigang als Teil einer Wiederholung, wie sie das bekannte, das vertraute, das gewohnte – alltägliche – Leben ist.

Zugleich stellen die Bilder ihre Wiederholungen auch in ihrem Gegeneinander dar: durch den Übergang vom strengen Takt und von der mechanischen Struktu-

²¹⁵ Vgl. zu den Norfolk Broads, die hier zu sehen sind, und den menschlichen Einflüssen, die diese Landschaft geformt – bis in eine gewisse Dysfunktionalität hinein menschlich-vertraut gemacht – haben Wallace: *Reattachment Theory*, S. 180–181. Vgl. zur Historizität von Orten und zur Frage, wie sie „filmisch hervorgebracht werden“, Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 1 und passim.

rierung, vom schwarzen Bild und von den Bildwürfen, vom Brummen, Klicken und Rattern zum gleichbleibenden Schritt und zum alltäglichen Leben, zu den Bewegungen durch eine Gegend und zu ihren Pfaden, zum Gezwitscher, Gebell und Gestapfe. Das eine weniger denn das andere als Wiederholung zu nehmen, beruhte dann darauf, die Wiederholung des einen oder des anderen schon als Maßstab dafür genommen zu haben, was nur eine Wiederholung sein kann. Was damit insbesondere übersehen bliebe, ist, als was sich der Übergang zwischen den Bildern darstellt. In dem Maße, wie sie nicht einfach aufeinander folgen – einerseits das Panorama an die Stelle eines weiteren Titels tritt und den Alltag so als schon dagewesenen insinuiert, der nur darauf gewartet hat, sichtbar zu werden, andererseits der letzte Titel zuvor keinen Platz macht, sondern über den Takt hinaus insistiert, als weigerte er sich mit dem Recht dessen, der zuvor da war, unsichtbar zu werden –, in diesem Maße also geraten die Wiederholungen in Konflikt miteinander. Was freilich bereits den zuschauenden Vollzug ihrer Differenzierung meint: Alles an 45 YEARS wird ausgehend davon zur zu schauenden Zeit einer Dramatisierung dieser Wiederholungen.

Ehenkonflikt

Zu dieser Dramatisierung gehört es auch, dass die beiden Wiederholungen außerdem wieder auftauchen, zu Elementen weiterer Wiederholungen werden: als Wiederholungen fortgesetzt werden, doch unter dem Eindruck, nach den Maßgaben ihres Konflikts.

Fünf weitere Male – jedes Mal, nachdem eine Texteinblendung vor schwarzem Hintergrund, formatiert und positioniert wie zuvor die Titel, den Wochentag angegeben hat – zeigen Einstellungen weitere Ansichten der Landschaft. Die ersten beiden Male sind dabei noch Gassigänge zu sehen, zu denen das Bellen von Max und die „Come on“-Rufe Kates erklingen; das dritte Mal eine menschenleere Landschaft bei windigem Wetter, an die nach einem Schnitt ein Zoom auf ein Fenster des hellen Hauses anschließt, durch das hindurch Kate sich abzeichnet, die nach draußen blickt; das Mal darauf ist die Landschaft dann nur noch durch ein Fenster zu sehen, von drinnen und zu kurzem Bellen, und nur bis die Kamera zu Kate schwenkt, die noch im Bett liegt, allein, und gerade aufwacht; das letzte Mal schließlich kehrt fast identisch das Panorama vom Beginn des Films wieder, nun mit durch die Wolken brechendem Sonnenschein, aber ohne Kate und Max, gefolgt von Einstellungen, wie sie von ihrem vielleicht zehn Jahre älteren Ehemann Geoff geweckt wird und beide gemeinsam mit dem Hund Gassi gehen.

Einmal dagegen steigt Kate – „THURSDAY“, wenn sie das erste Mal nicht draußen in der Landschaft, sondern nur ihr Blick aus dem Fenster zu sehen ist – auf den Dachboden. Dort wird sie nach einem Schnitt, nachdem sie mit wenigen

Blicken auf alle notwendigen Teile gestoßen ist, einen alten Diaprojektor aufgebaut und ein Laken als Leinwand aufgespannt haben. Ein Stützbalken teilt, als schwarzer Streifen, die Einstellung: in eine linke Hälfte, in der sich Kate setzt, im scharfen Hintergrund des Bildes unter eine dunkle Dachschräge gedrängt, die verkabelte Fernbedienung des Projektors greift, der an ihrer linken Schulter vorbei sein grelles Licht wirft, und in Richtung des Wurfs blickt, nach rechts vorn; und in eine rechte Hälfte, in der unscharf im Vordergrund des Bildes das faltenwerfende Laken am anderen Ende von Kates Blickachse angeschnitten ist, sodass vielleicht die halbe Breite der Bildwürfe sichtbar wird, deren Widerschein Kates Züge zeichnet, die aber auch selbst durch den Stoff durchscheinen, sich auf der Rückseite der Leinwand abzeichnen. Nach einem Klicken zu Beginn der Einstellung ertönt ein Brummen, zu dem das Licht des Geräts angeht. Wann immer Kates Daumen sich nun auf der Fernbedienung auch nur minimal regt, folgt ein weiteres Klicken, dann ein Rattern, zu dem die Einstellung beinahe komplett schwarz wird. Bis der nächste Bildwurf Helligkeit bringt. Hier wird, gegenüber von Kate so sehr wie neben ihr, die Wahrheit freigesetzt, die durch die Dias festgehalten wurde – die wahre Tiefe der Beziehung Geoffs zu Katya, einer Frau aus seinem Leben vor Kate, vor mehr als einem halben Jahrhundert.

Während die mechanische Wiederholung sich also ausbreitet, Raum greift, in aller Transparenz die und in der Projektion verortet, findet die alltägliche sich gestört, treten Leben und Landschaft Tag um Tag auseinander, nähert die Landschaft sich selbst der mechanischen Wiederholbarkeit an, wie um entgegen dem Leben zu insistieren.²¹⁶

Zur Dramatisierung der (Differenzierung der) Wiederholungen gehört jedoch auch schon, was sich an Kates Gespräch mit dem Postboten anschließt.

Zum einen sind das, im Laufe zweier mitschwenkender Einstellungen, ihre ineinander übergehenden Bewegungen in ihrem Zuhause: das Eintreten durch die Haustür mit Max, das Ablegen der Post auf einer Kommode, das Aufhängen von Jacke und Schal, das Ausziehen der Schuhe im Sitzen; sowie das Betreten der Küche, das erneute Ablegen der Post, nun auf dem Küchentisch, ein Kuss auf die Stirn von Geoff, der am Tisch sitzt, der Gang zur Spüle, der Griff nach einem Glas und das Einfüllen von Wasser, das Trinken während eines Blicks aus dem Fenster über der Spüle. Wie diese Bewegungen nämlich sich je Einstellung in einem Zuge (in einem Feld, in dem sie sich auskennen) vollziehen, wie sie zusammen auf schon

²¹⁶ Darin ist, im Sinne generischer Verhältnisse nach Cavell, die Modulation der *remarriage comedy* also schon negiert. Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 30; sowie Stanley Cavell: *The Fact of Television*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 235–268, hier: S. 245–246. Vgl. zum Konflikt von 45 YEARS als Konflikt verschiedener Genres Wallace: *Reattachment Theory*, S. 166, 177.

Vorhandenes (auf eine Vertrautheit aller Elemente) verweisen und wie sie durch ihre Richtungswechsel nach links, nach rechts und nach links (durch gewohnte Strebungen) hindurch dauern, setzen sie hier das zweite Bild, das erste Gassigehen noch fort.

Zum anderen aber wird, während Kate noch nach links aus dem Fenster blickt, das rechte Off, in dem der Schwenk einstweilen den Küchentisch samt Geoff verortet hat, zu einem neuen Raum, zum Raum für eine andere Zeit: Das Off selbst, oder etwas an ihm, ent-ortet sich, wird zu einer Öffnung, durch die die Vergangenheit einfällt. Deswegen löst der Schwenk zurück, der Kates Bewegung zurück zum Küchentisch folgt, das Off auch nicht auf, wiewohl er Geoff wieder sichtbar werden lässt. Zum Off wird nun vielmehr der Brief, den Geoff zittrig in beiden Händen hält, eine weiße Rückseite mittig in der unteren Hälfte des Bildes, auf der nichts sich abzeichnet und von deren Kehrseite, auf die konzentriert Geoffs Blick gerichtet ist, er zunächst nur sagen kann: „A letter.“ (Auf Kates Frage: „What is it?“; sodass sie seine Antwort denn auch quittiert mit: „Yes, I know, but ... who from?“) (Das augenfällige Verhältnis zu *BEFORE SUNSET* – das Verhältnis zum *recap*, zum Anschluss der Einstellungen aus *BEFORE SUNRISE* [Richard Linklater, US / AT / CH 1995] an die Gegenwart Jesses, das heißt zum einbrechenden Raum der Vergangenheit, in dessen Off wiederum Celines Gegenwart liegt – bedeutet insofern den sinnfälligen Unterschied zwischen der räumlichen Öffnung einer Zeit auf die andere, auf dass diese sich in jener ausbreiten und sie stören kann, und den Räumen verschiedener Zeiten, die einander simultan werden – den Unterschied zwischen zwei konfligierenden Wiederholungen hier und einem Erinnern, das sich gegen das Vergessen behauptet, dort. Dazwischen steht der Anfang von *BEFORE MIDNIGHT* [Richard Linklater, US / GR 2013] mit seinen Bewegungen, die einen zuvor abgeschlossenen Raum öffnen und in denen das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart sich als ausgedehnte Gegenwart konstituiert – die Quasi-Ehe Celines und Jesses.) Die Wanderung des Offs steht nun gerade zwischen und gehört dabei zu der Titelsequenz mit ihrem unverortbaren Mechanismus, samt dessen uneindeutiger Verräumlichung, und dem Quasi-*split screen* mit seiner transparenten Verortung, samt dem Gegenüber und Nebeneinander der Zeiten: Geoff rekapituliert den Brief, der auf Deutsch ist, doch noch, obwohl er sich eher noch an die Substantive, weniger an die Verben dieser fremden Sprache erinnere: „But ... but I think it says ... they’ve found her.“ Kate sitzt nunmehr neben ihm am Küchentisch, greift zunächst seinen Unterarm, nachdem er auf ihre Nachfrage hin präzisiert hat: „Well, her body, anyway“, zieht ihre Hand dann aber, nach einer weiteren Nachfrage und einer weiteren Präzisierung, zögernd zurück, als hätte sie sich in der angemessenen Geste für ihr Gegenüber, oder in ihrem Gegenüber, getäuscht: „Mh-they’ve found Katya.“ Und als greife auf ein Neues ein sehr alter Mechanismus, annonciert Geoff Katya noch einmal anders, während er, trotz ausbleibendem Widerspruch, darauf beharrt, Kate von

jener erzählt zu haben: „I-kn-I know I told you about my Katya.“ Entortete Öffnung, Einfall der Vergangenheit.

(Der Postbote, nicht nur weil er als Teil der täglichen Briefzustellung auch den einen Brief zustellt, ist mithin ebenso eine Übergangsfigur wie zusammen die Insistenz des Filmtitels und die Insinuation des dagewesenen Alltags: früh dran, aus dem Off grüßend, erst durch einen Schwenk sichtbar gemacht, doch auch erwartet, grüßbar, altbekannt.)

Der Konflikt der Wiederholungen wäre also nicht allein als Konflikt zwischen den alltäglichen Wiederholungen der Gegenwart (oder der Gegenwart des Alltags) und der mechanischen Wiederholung der, das heißt aus der Vergangenheit (oder den Mechanismen der Vergangenheit) zu beschreiben, sondern (dabei) ebenso gut als Konflikt zwischen Kate und Katya. Zwischen ihnen gibt es im Laufe der Diaprojektion auf dem Dachboden vielleicht gar – jedenfalls so etwas wie – eine Konfrontation, sich treffende Blicke, nachdem der Schärfebereich sich auf die Leinwand und also den Bildwurf verschoben hat; zwischen zwei Dias, vom einen zum anderen, hebt Katya ihren gesenkten Blick in Richtung der Kamera, die das Foto aufgenommen hat, und der Schärfebereich verschiebt sich langsam zurück zu Kate, die auf die fotografierte Katya blickt.

Geoff mag zudem in verschiedenen Gesprächen mit Kate ausführen, dass Katyas eingefrorene Leiche in den Schweizer Bergen noch immer so aussehen könnte wie vor mehr als fünfzig Jahren und er nun „like this“ aussehe; dass er als Katyas „next of kin“ gelte, weil die beiden auf ihrer Reise durch die Berge einst erzählten, sie seien verheiratet, um Obdach zu bekommen; und dass er Katya, wäre diese nicht den Unfalltod gestorben und hätten sie zusammen Italien erreicht, tatsächlich geheiratet hätte: „Yes.“ Doch wird der Konflikt nicht erst damit, sondern schon in der Zuspitzung der Wiederholungen auf Kate und Katya ein Konflikt zweier Ehen, einer geführten und einer verpassten (wozu noch gehört, wie Geoff mit der Zärtlichkeit und Ungeduld eines Ehemanns zu Kate und von Katya spricht – wozu also die Frage gehört, auf welche der Frauen sich Zärtlichkeit und Ungeduld je richten, welcher der Frauen er gerade Ehemann ist). Das ist freilich ein ungleicher Kampf: behält doch, so sehr auch der Alltag längst schon dagewesen ist, die Vergangenheit Recht damit, dass sie zuvor schon da war. So ungleichzeitig wie ungleich: die geführte Ehe ist voller indikativischer Wirklichkeit, genutzter und vergebener Möglichkeiten, von gemachten Urlauben und gelesenen Büchern bis zum Hundehalten und zur Kinderlosigkeit, die verpasste Ehe aber voller konjunktivischer Möglichkeit auf ganz andere Wirklichkeiten. So ungleich wie ungewiss: ob es etwa im Laufe einer Diaprojektion überhaupt eine Konfrontation geben kann und nicht die andere Seite ungestört sich immer nur wiederholen wird – ob Blicke sich über einen *split* im *screen* überhaupt treffen können und nicht vielmehr immer nur Seite an Seite stehen.

Kate rationalisiert gegenüber Geoff noch, mit wenig Überzeugung, dass sie kaum über etwas verärgert sein könne, „that happened before we existed“. Doch reagiert sie damit letztlich bloß darauf, dass sie dieser Vergangenheit nichts entgegenzusetzen hat, dass sie sich deren Einfalls so wenig erwehren kann wie der Nähe ihres eigenen Namens zu dem Katyas, oder auch des Umstands, dass auch das Haar dieser dunkel war, „like mine, then – I mean, not now“. Aus keinen anderen Gründen muss die geführte Ehe sich gestört finden und kann die verpasste sich ausbreiten; bis an den Punkt, an dem für die Wirklichkeit ersterer unentscheidbar wird, in welchem Maße sie im Zeichen der Möglichkeit letzterer stand; wo nur mehr der Abgrund des Zweifels bleibt, dass die wirkliche Ehe nicht ganz wirklich oder wirklich genug war, selbst nie genug oder nie ganz sie selbst. Aus Kates Perspektive ist das eine Frage der Perspektive: ihrer eigenen, beschränkten und nun veränderten: „It's like she's been ... standing in the corner of the room ... all this time, behind my back“; auch der eigenen Perspektive der Beziehung mit Geoff, für welche ungewiss geworden ist, ob sie je eine eigene hatte: „And it's tainted everything“; und, nicht zuletzt, des Unterschieds der Perspektiven zwischen Geoff und ihr, der sich aufzudrängen begonnen hat: „I think I was enough for you ... I'm just not sure you do.“ Bezogen aber bleibt Kates Perspektive auch dabei auf die Perspektive Katyas, sie bleiben, aufeinander bezogen im Zuschauen, im Konflikt miteinander. Bevor sich der Schärfebereich von Katyas Fotoblick zurück zu Kate verschiebt, verschiebt er sich zunächst von Kate zu Katyas gesenktem Blick, begleitet von einer leichten Kamerabewegung nach rechts unten, die ein jähes Vorbeugen Kates aufgreift, den Ausschnitt des Bildwurfs ein wenig größer werden lässt und mit einem gehauchten „Oh“ von Kate endet ... Katyas Blick richtet sich auf ihren Bauch, auf dessen markanter Wölbung sie eine ihrer Hände abgelegt hat.

Das öffentliche und das private Gesicht

Der ungleiche Kampf, der ungewisse Konflikt der ungleichzeitigen Ehen ist also insbesondere eine Infragestellung der geführten, die Ehedarstellung von 45 YEARS auch Dar- einer Infragestellung der Ehe: worin sie besteht, warum sie Bestand hatte, ob und wie sie fortbestehen kann ...

45 YEARS ist aber auch ein Film der Vorbereitung einer und des Vorlaufs auf eine Feier. Was *Saturday* ansteht, ist der fünfundvierzigste Hochzeitstag von Kate und Geoff, der im großen Kreis begangen werden und damit den vierzigsten nachholen soll, der wegen einer Herzoperation Geoffs feierlos blieb. „So much work to do“, lässt Kate den Postboten auf Nachfrage wissen und fragt ihrerseits Geoff beim Betreten der Küche: „What do you think of that Platters song?“ Von „TUESDAY“ bis „SATURDAY“ werden die Tage durch die Texteinblendungen heruntergezählt, bis

die Feier die letzten Szenen bestimmt. Wobei die Feier als vorzubereitende noch zum Alltag gehört, aus diesem heraus Fragen aufwirft – so wie dieser erscheint, als sei er bereits dagewesen, scheint der Postbote längst schon um die Feier zu wissen, als sei sie nie Neuigkeit gewesen, und lässt ein Gespräch über einen möglichen Song für den ersten Tanz sich beginnen, als sei es nur fortzusetzen. Vorlaufend, gezählt sind die Tage aber als Teil des Mechanismus – nicht nur blendet der Tage-Text ein, wo und wie es zuvor die Titel taten, auch gibt es vor dem Brief, dem Einfall der Vergangenheit keinen Titel, keinen „MONDAY“. Der Alltag vor der Feier, vor *Saturday*, meint eben nicht alle Tage, die vor der Feier bleiben, vor „SATURDAY“. (Und so ist die Tageszählung nicht nur nicht auf der Seite der Alltäglichkeit zu verorten, sondern steht deren Versprechen einer möglichen Erneuerung gerade entgegen.²¹⁷) In dem Maße, wie sich beides aber auf *einen* Zeitraum bezieht, die Wiederholungen also die Zeit zum Raum ihres Konflikts machen, steht die Feier als Gegenstand des Konflikts an, Gegenstand der Infragestellung der Ehe. (In dem Maße, wie die Feier eine nachgeholte ist, der Zufall des Briefs gerade in ihrer Woche also ein zweifacher, wird der Zeitpunkt des Konflikts nicht so sehr beliebig wie ein eigenes Moment der Infragestellung. Meinten all die Jahre Ehe einfach nur alle Jahre vor dem Einfall der Vergangenheit?)

Das beantwortet freilich noch nicht, welche Art von Gegenstand die Feier ist, auf welche Weise sie zu diesem Gegenstand wird. Anders ist das die Frage, warum es für Kate einen Unterschied macht – und welchen (noch, nach allem) –, ob nur sie weiß, dass sie für Geoff nicht genug war („it’s one thing me knowing I haven’t been enough for you“), oder ob alle anderen dies ebenfalls spüren („it’s something ... altogether different that ... everyone else feels it, too“) – was also hier den Unterschied zwischen ‚wissen‘ und ‚spüren‘ ausmacht. Dass zu Ersterem nicht auch noch Letzteres hinzukommt, scheint für Kate jedenfalls eine Bedingung dafür zu sein, mit Geoff einen Wiederanfang als Teil des gemeinsamen Alltags zu versuchen (als Teil seiner Folge oder Abfolge: Kate werde Geoff seine Tabletten holen, die er noch nicht genommen hat, „and then we’re going to have dinner ... and then we’re going to go to bed ... and then we’re going to get up ... and we’ll try and start again“). Noch einmal anders gestellt geht es um die Frage, wie sich Kate, wie der Film Kate mit seinem Schlussbild stumm und allein auf der Tanzfläche wiederfindet, halb in kaltes blaues Licht getaucht, halb im Schatten, unter kleinen gelben Lichtkreisen, die sich über sie hinwegbewegen – während sie umgeben ist von zahllosen anderen Menschen, unscharf im dunklen Hintergrund, deren Applaus nach dem Finale des *The Platters*-Songs „Smoke Gets in Your Eyes“²¹⁸ langsam verstummt und in allge-

217 Vgl. anders Wallace: *Reattachment Theory*, S. 177–178.

218 Vgl. *Remember When?* (The Platters, US 1959).

meine Geschwätzigkeit übergeht: Kates Blick kaum mehr als die weißen Lichtreflexionen in ihren Augen, in der frontalen Nahaufnahme bewegt, doch weniger in alle Richtungen gleichzeitig suchend als vielmehr sich von allen Richtungen nacheinander abwendend, bevor der Blick leicht gesenkt innehält, um in die rechte untere Ecke des Bildes zu weisen, leer – nachdem Geoff sich von Kate abgewendet hat, die letzten Zeilen des Songs mitsingend, seine Arme und dabei auch ihren rechten in die Luft streckend, um das Bild sodann in das linke Off zu verlassen, als falle Geoff jemandem in die Arme, strahlend ...²¹⁹

Wenn eine gewisse Gesichtswahrung hier ebenso notwendig wie nicht hinreichend scheint, dann weil 45 YEARS nicht weniger als die Bedingung der zwei Arten von Gesichtern der Ehe behandelt. Cavell benennt sie in ihrer gegenseitigen Bedingtheit und Begrenztheit: in ihrer Gegen- oder vielmehr Kehrseitigkeit, gemäß der die eine Art ohne die andere nicht zu haben ist und die eine wie die andere nicht ohne die Grenzziehung zwischen ihnen. Es sind dies „the out-turned public and the in-turned private faces implicit in the concept of marriage: faces that, could they but see one another, would betray one another's secrets“²²⁰. Die Feier steht in diesem Sinne am Schluss nicht nur des Films, sondern auch einer ganzen Reihe von Inszenierungen, mit denen die Differenzierung der Gesichter zum Problem wird.

In einer Bewegung etwa zwischen der Vergangenheit im Privaten und dem Öffentlichen in der Zukunft schreitet Kate am Tag des Eintreffens des Briefs langsam den leeren Saal für die Feier ab, als fielen die Gesichter zusammen mit den Zeiten auseinander, als bliebe als Gegenwart und Grenze zwischen ihnen nur noch die Lücke, die Kluft – welche durchaus diejenige bitterer Ironie sein mag: Der Veranstalter, mit dem Kate den Saal betreten hat, legt ihr und Geoff einen herausgehobenen Tisch nahe, um zum „focal point“ zu werden, betont dann, unscharf im Hintergrund der Einstellung, nachdem er hinter Kate zurückgeblieben ist, wie „full of history“ der Saal doch sei, und fügt hinzu, nachdem der begleitende Schwenk

²¹⁹ Vgl. zur Prominenz dieses Schlussbildes im kritischen Diskurs Wallace: *Reattachment Theory*, S. 163–166. Wallaces eigene Deutung – „a scene of inner reckoning“ (S. 164) – überspringt allerdings, wie bis in die letzte Wendung dieses Bildes hinein der Weg zu ihm hin sich entfaltet (oder der Unterschied zwischen Wissen und Spüren; oder die Art Gegenstand, die die Feier ist).

²²⁰ Cavell: *Two Cheers for Romance*, S. 153. Vgl. auch Vilhelm Aubert: *A Note on Love*. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235, hier: S. 204–205 – wo dies ebenfalls in Bezug zum Problem des Wissens gesetzt (oder es ausgehend von ihm erschlossen; oder mit ihm aus einem Problem der Liebe das der Ehe) wird: „[K]nowledge, like love, has a Janus head, one face marked by secrecy and one by publicity. The latter is expressed in respect to knowledge, as intersubjectivity, testability; with respect to love, by marriage certificates and the whole gamut of public testification that a couple are joined in matrimony. It is a curious fact that the Bible should use the same term for knowledge and a sexual relationship, e.g. in Genesis 4:1: ‚And Adam knew Eve his wife.‘ This is esoteric knowledge, jealously guarded.“

ihn aus dem Bild hat verschwinden lassen und fortan Kate allein folgt, „like a good marriage“.—In einem Tableau prekärer Privatheit wiederum sitzen Kate und Geoff sich in einem Café an einem großen Fenster gegenüber, die Geschäftigkeit der Straße im Hintergrund, zwischen ihnen ein kleiner Tisch mit Getränken, Essen und einem aufgeschlagenen Buch, über dem Geoff von schmelzenden Gletschern berichtet, deren Wasser Katya einst noch ins Tal gespült hätte, was Kate in verduzttes Schweigen versetzt; gar zum Tableau öffentlicher Exponiertheit wandelt die Szene sich, wenn plötzlich eine Frau freudig von außen gegen das Fenster klopft, weitergeht, gefolgt von einem grüßenden Mann und einer weiteren Frau, und alle drei das Café betreten, nachdem Kate Geoff schnell noch angewiesen hat, sein Buch wegzupacken; als rücken die Gesichter zu nah aneinander, als entstünde zwischen ihnen, zwischen dem Innen und Außen, Transparenz.—In einer Dehnung der Öffentlichkeit zu einem Raum privater Nachforschungen – als hätte etwas die Geheimnisse des einen Gesichts deplatziert, nicht gelüftet, doch auch nicht bewahrt, und als wären sie nur mehr über den Umweg des anderen Gesichts, über das andere Gesicht als Umweg wiederzufinden – geht Kate durch die Stadt, zögerlich, nervös, suchend: schreitet langsam, aus der Tiefe des Bildes gen Vordergrund, durch eine lange Ladenpassage, vorbei an spiegelnden Schaufenstern, die kaum den Blick auf die Auslagen freigeben; läuft weiter von links nach rechts, von einem ausführlichen Schwenk im Zentrum der Einstellung gehalten, über einen so belebten wie ausladenden Platz, auf dem sie schließlich stehen bleibt und um sich blickt, ins rechte und linke Off; betritt ein Reisebüro, in einer Ansicht schon aus dessen Inneren, nimmt Platz an einem Tisch, der wie die Mitarbeiterin auf seiner anderen Seite außerhalb des Bildfelds bleibt, und fragt, vereinzelt zwischen Reiseangeboten im Fenster rechts hinter sich und der Ecke eines Computermonitors links neben sich, ob ihr Ehemann dagewesen sei – woraufhin die Stimme der Mitarbeiterin fragt, ob er sich nach der Schweiz erkundigt habe.

Der Ehe droht also nicht nur der Verrat der Geheimnisse des jeweiligen Gesichts, sondern auch der Verrat an den jeweiligen Geheimnissen und Gesichtern: nicht nur, dass die Geheimnisse, was immer sie sein mögen, gelüftet, nicht nur, dass Blicke zwischen den Gesichtern erhascht, auch, dass Geheimnisse nicht als die bewahrt werden, die sie sind, und dass eigene Blicke des einen oder anderen Gesichts fehlen. Wenn also mit der Feier der Konflikt der Wiederholungen an ein Ende kommt, ohne dass hier eine Erneuerung stünde, dann weil die Wiederholungen der Ehe letztlich nur beide Gesichter, also deren Grenze, betreffen können, oder aber keine der Ehe mehr sind. Es bedarf einer „open declaration“²²¹, der Öffentlichkeit des Entschlusses, die Ehe zu führen, der nach außen gewandten Entschlos-

221 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216.

senheit: in der erst sich das Besondere der Intimität der Ehe, ihr Außergewöhnliches, bekundet – oder auch: spürbar macht – und durch die nur diese Intimität zu bezeugen ist – spürbar wird. Es bedarf ebenso einer „exclusive privacy“²²², der Privatheit des entschlossenen Führens, der nach innen gewandten Eheführung: die erst vereint in der besonderen Intimität der Ehe, im Gewöhnlichen – es ließe sich sagen: im Wissen, das das Paar voneinander hat – und die nur in dieser Intimität sich äußert – im Wissen, das das Paar voneinander erlangt.

Eine Intimität ohne Öffentlichkeit, als hätte das Private sich einfach gegen ein eigenes Öffentliches entschieden, mag dann einfach keine der Ehe sein, keine, zum Beispiel, die von der Notwendigkeit des Wissens ausgeht und in der das Zweisein im Einssein sich bestätigt. Eine Ehe ohne eigene Privatheit aber, als müsste das Öffentliche erst zugestehen, was an Privatem noch bleiben kann, würde zur bloßen Institution, die keine Frage des Spürens mehr ist und so noch nicht einmal Misstrauen verdient. Im Anschluss an ADAM'S RIB spricht Cavell von diesem Zusammenhang auch

as the necessity of taking marriage to court: you must test it in the open or else mutual independence is threatened, the capacity to notice one another, to remember beginning, to remember that you are strangers; but it is only worth subjecting to this examination if the case is one of intimacy, which you might describe as the threat of mutual independence.²²³

(Die nachgeholte Feier legt dann auch nahe, dass eine jede Anzahl an Jahren mit gleichgultem Grund Anlass der Bekundung und Bezeugung der Ehe sein kann: und also keine Anzahl mit einem besonders guten Grund, wenn ihr nicht die Vereinigung der und Äußerung als Intimität Anlass ist.)

Privatheiten und Öffentlichkeiten der Intimität – Dating, Pornografie, Ehe (in einer Welt ohne Schatten)

Ein angrenzendes Problem, angrenzend an dieses Problem der Konstitution der (zwei Gesichter der) Ehe, wäre insofern das Dating – sofern es mit ihm tatsächlich so etwas wie „islands of privacy“ in the midst of the public realm²²⁴ geben kann, das heißt das Dating nicht von vornherein auf die Konsumakte, auf die es ange-

²²² Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216.

²²³ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216. Vgl. auch Michael Warner: Publics and Counterpublics. In: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 49–90, hier: S. 56 – zu öffentlichen (oder zum Öffentlichen von) Verhältnissen als (moderne) Möglichkeit und Notwendigkeit des Fremdseins: „We've become capable of recognizing ourselves as strangers even when we know each other.“

²²⁴ Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997, S. 56.

wiesen sein mag, oder selbst auf einen Konsumakt reduziert wird, als ginge es in der öffentlichen Logik des Markts auf. Fraglos nimmt das Dating in der Öffentlichkeit Raum ein, wird öffentlich sichtbar, mit dem Tisch für zwei, auf der Tanzfläche, bis hin zum *public display of affection*. Doch eignet es sich den öffentlichen Raum dabei auch an, trotz der Öffentlichkeit, restrukturiert die Nähe und Distanz, die zwei benachbarte Kinossessel bedeuten, nimmt sich heraus, bis hin zum Parken in der *lovers' lane*, seine eigene Auffälligkeit zu ignorieren, und riskiert gelegentlich die öffentliche Reaktion: „Get a room!“ Sicher schwimmt die Grenze der Insel immer wieder, wird nie klarer als die Grenze des Trotzes, zwischen Anzueignendem und Eigenem, was im Kleinen brechende Wellen und im Großen die Gezeiten eben zulassen. Das ist aber noch Funktion eines Zustandekommens von Intimität, das eigens fordert, aus der individuellen Privatheit herauszutreten, in die Öffentlichkeit des Markts einzutreten, aber etwa auch in diejenige koordinierter Bewegungen, etwa des Straßenverkehrs, und in dieser Öffentlichkeit in einem Einschluss intimer Privatheit wieder hervorzutreten.

Dann wäre allerdings auch noch die Pornografie als Grenzphänomen zu behandeln; dann, wenn sie nicht zur „invasion of the last corner of privacy“ erklärt wird, sondern eher als „privacy's last proof“²²⁵ erscheint (und dann ist es eine andere Frage, ob dies weiterhin eine aktuelle Auseinandersetzung meint oder ob die Frage vielleicht doch nur ist, ob der Pornografie im Rahmen dessen weiterhin eine herausgehobene Stellung zukommt²²⁶). Pornografie spitzt fraglos das Problem der Grenzziehung zwischen dem Öffentlichen und Privaten zu. Immerhin hält sich von den Debatten darum, was geschrieben und gezeigt werden darf, bevor es als Pornografie gilt, bis zu den Debatten darum, was davor und danach wem und wie zugänglich sein darf, die Forderung (nicht dieser oder jener, immer aber) einer Grenze hartnäckig durch.²²⁷ Darin nur eine Frage des Gebens und Nehmens, des Eindringens und Zurückdrängens zu sehen, verdeckte jedoch, wie die Veröffentlichung des Privatesten auf das privateste Lesen und Zuschauen treffen kann, wie so die privatesten Bedürfnisse Zugang zu ihm erlangen können. Das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit ist kein einfach räumliches, sondern ein vielfältig perspektivisches. Der Verdacht einer Einebnung – oder eines sonstigen Verlusts – des Privaten wird sich hier wie auch mit Blick auf das Dating also gerade so leicht verbreiten können, wie er dem Privaten kein Gehör mehr schenkt.

225 Cavell: *The World Viewed*, S. 46.

226 Illouz jedenfalls reiht sie nur noch ein in die umfassende Kommodifizierung der Sexualität – vgl. Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018, S. 86–87, 163–164.

227 Vgl. Aubert: *A Note on Love*, S. 207–208.

Wenn etwas feststeht, dann nur, dass das im Öffentlichen und im Privaten Sicht- und Sagbare kaum miteinander in Deckung zu bringen ist; so wenig wie das, was öffentliche und private Sicht- und Sagbarkeit füreinander bedeuten; oder auch die jeweiligen Gründe der Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit, die einander keine sind (dass etwa „kein Code, keine Konvention“ sich zuständig zeigt oder dass die „Triebintensität“ und „der Taumel der Leidenschaft“²²⁸ sich geltend machen). Die „rhetorische Frage“, die „seit Freud“ doch nicht aufhört, sich zu stellen – das heißt seit jener neuen Möglichkeit des Sehens und Sagens „des Begehrens, der Lust und der Liebe“ –, wird entsprechend unterschiedliche Antworten erfordern: „Welche Sprache ist dieser Aufhebung der Zensur zu verleihen?“²²⁹ Wenn etwas feststeht, dann nur, öffentlich wie privat: „Die Benennung des Geschlechtsakts in seiner Organhaftigkeit“ – oder des Konsumakts in seiner Markthaftigkeit – „besagt nichts über die Liebesbeziehung als bestürzende Prozessualisierung ihrer Subjekte“²³⁰. So aber wird, zum Beispiel, „Zurückhaltung [...] nichts mit der Ohnmacht der Melancholie oder mit der frigiden Verdrängung der Zensur zu tun“ haben müssen und kann „das Zeichen des Nichtgesagten zum intensivsten Gegenwert des erotischen Glühens“²³¹ werden. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Insistierendes der öffentlichen und privaten Intimität*.

Nicht mehr auszuschließen ist dann, dass nicht Sexualität oder zur Schau gestellte Zuneigung, sondern „die Empfindsamkeit der Liebe“ selbst „das Obszöne“²³² bildet. Figur dessen ist zunächst „der Selbstmörder aus Liebe“²³³. Ist in seinem „Leben“ doch „das Gewebe der Begebenheiten von einer unglaublichen Belanglosigkeit, [...] die mit dem größten Ernst im Bunde steht“; und was wäre, ob der Probleme in der Welt, unanständiger als jemand, der sich „wegen eines Telefonanrufes, der nicht kommt, umzubringen“²³⁴ gedenkt? Zu allem Überfluss ist das ein gelebtes Leben – „wie oft begeht nicht ein und derselbe Liebende Selbstmord?“²³⁵ –, der „Selbstmordgedanke“ dem Ich nämlich „lediglich ein Satz“, an dem es sich zwar festhalten mag – „den ich schwermütig lieblose“ –, der aber nicht

228 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.

229 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.

230 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.

231 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 355.

232 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 180.

233 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35.

234 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 183. Vgl. auch Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, S. 210 – was die deutsche Ausgabe ‚ungebührlich‘ und ‚Ungehörigkeit‘ nennt, ist hier *inconvenante* und *inconvenance*, verweist also auf *convenances*, die ‚Regeln des Anstands‘.

235 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35.

festzuhalten ist – „von dem mich jedoch ein Nichts ablenken kann“²³⁶. Gleichwohl ist keineswegs ausgemacht, dass sich das Urteil „der öffentlichen Meinung“²³⁷ erst in den Grenzen des Anstands zeigt; dann könnte das Herabsinken des Selbstmordgedankens zu einer weiteren der folgenlosen Belanglosigkeiten des privaten Lebens noch einen Platz innerhalb dieser Grenzen sichern. Es können ebenso gut schon die Grenzen selbst des öffentlichen Belangs sein, die in jene private Suizidalität führen, der „keine große Sprache ihre Stimme leiht“; dann meinen die Grenzen „keine Zensur, kein Verbot“, nur „Bedeutungslosigkeit“, ein Leben „den menschlichen Dingen fern“²³⁸. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Euphemismus und Diktat des Solitären der Intimität.*

Es sollte zudem nicht unterschätzt werden, dass es „Konsequenzen für den Bereich der Pornographie und des Obszönen“ hat, wenn „für Liebe, Sexualität und Ehe“ – wie seit dem achtzehnten Jahrhundert und besonders seit der Romantik – „eine neue Einheitsformel gesucht und in der Idee persönlicher Selbstverwirklichung gefunden wird“²³⁹. Die Möglichkeit zur Grenzziehung wird so begrenzt, kann sich nicht (mehr) schon auf ein „Interesse für und die Darstellung von Sexualität allein“ richten; es entstehen neue Unwägbarkeiten, „die dann wieder dazu anreizen können, auf der Grenze zu balancieren“ und also zu testen, wie weit die Einheit trägt und welche Konsequenzen noch zu ertragen sind; und das entgrenzt, was der Liebe offensteht, woraufhin sie „sich etwas erlaubt, was die Möglichkeit, obszön zu sein (sei es momentweise, sei es in Erwartung oder Erinnerung, sei es für andere) einschließt“²⁴⁰. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Plastisches der Intimität, ihrer Beglaubigung der einen gegen die andere.*

In ihrer Verwandtschaft – oder eher, wie im Falle von Genres, Nachbarschaft – sind Ehe, Dating und Pornografie nun allesamt bezogen auf einen prominenten Aspekt der Problemlage der Konnektivität. Auch hier steht zunächst ein Verdacht im Raum: dass unter dem Druck einer naht- und bruchlosen Vernetzung und Verarbeitung von Informationen, einer „unalterable permanence composed of incessant, frictionless operations“²⁴¹, nicht nur der Unterschied von „work and non-work time“, sondern auch jener von „public and private“²⁴² kollabiert und einer „illuminated 24/7 world without shadows“²⁴³ Platz macht. Jonathan Crarys Beschwörung

236 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 198.

237 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 180.

238 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35–36.

239 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 150–151.

240 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 151.

241 Jonathan Crary: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London / New York 2014, S. 29.

242 Crary: *24/7*, S. 74.

243 Crary: *24/7*, S. 9.

und Anklage dieses „switched-on universe for which no off-switch exists“ steht freilich im Zeichen gesetzter Unvereinbarkeit mit einem und Unterlegenheit eines gegebenen Menschlichen, etwa der „human life-world“ und „human time“²⁴⁴. So kann sich die apokalyptische Vision mit sich selbst und dem Weltlauf so identisch wähnen, wie sie es der *24/7 world*, als Ideologie einer „world identical to itself“, vorwirft, einer Welt, die auf den Anschein einer „equivalence between what is immediately available, accessible, or utilizable and what exists“²⁴⁵ ziele. Mit Vorsicht ist deswegen auch der Befund zu lesen, dass „the interhuman basis of public space“ in dem Maße verloren gehe, wie sich „one’s fantasmatic digital insularity“²⁴⁶ geltend macht; und dass diese mit ihrer „externalization of one’s life into pre-made digital formats“ wiederum einen Zustand meine, „in which privacy is impossible, and in which one becomes a permanent site of data-harvesting and surveillance“²⁴⁷. (Crary denkt den öffentlichen Raum orientiert am Ideal der Kopräsenz, kann ihn also nur als verlorenen kennen; das nämlich ist bestenfalls die Verabsolutierung eines Aspekts einer bestimmten Art von Öffentlichkeit, der sich weder einfach auf andere Öffentlichkeiten noch auf Öffentlichkeit überhaupt umlegen lässt; für den vielmehr umgekehrt zu fragen ist, ob er, wo er festzustellen ist, bestimmender Faktor des Öffentlichen ist.²⁴⁸ So aber wäre auch die Orientierung der Privatheit an einer idealisierten Innerlichkeit, geschützt und abgeschirmt, zu hinterfragen.)

Alternativ ließen sich jedoch Fragen nach neuen Dynamiken zwischen dem Öffentlichen und Privaten, nach neuen Konfigurationen von Öffentlichkeit und Privatheit stellen.

Was passiert zum Beispiel, wenn das Private sich selbst veröffentlicht, „as something that might be circulated electronically or posted as an online video“²⁴⁹,

244 Crary: 24/7, S. 30–31.

245 Crary: 24/7, S. 19. Vgl. für eine entsprechende Kritik auch Necia Chronister / Lutz Koepnick: Introduction. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 40/2 (2016). On 24/7: *Neoliberalism and the Undoing of Time*, Artikel 2, S. 5.

246 Crary: 24/7, S. 89.

247 Crary: 24/7, S. 104. Vgl. auch S. 21–22.

248 Vgl. auch Crary: 24/7, S. 121, 124. Vgl. aber Warner: *Publics and Counterpublics* – zur Kopräsenz (wie im Übrigen auch: zur individuellen oder kollektiven Identität) als nicht-determinierender Faktor von Öffentlichkeiten (S. 53) sowie zur ideologischen Verabsolutierung im Sinne einer Vereinheitlichung, die die Pluralität von Öffentlichkeiten verstellt (S. 84). (Warner selbst läuft, wenn er an einer Stelle auf Konnektivität als Ausgangspunkt einer 24/7-Verfügbarkeit und ihren Einfluss auf Öffentlichkeit zu sprechen kommt, Gefahr, zu verabsolutieren: die technologische Infrastruktur gegenüber jedem Verhalten, jeder Aus- und Verhandlung [vgl. S. 68–69]. Doch lässt er noch die Vorsicht der bloßen Spekulation walten, die sich den Ausgang nicht immer schon vorgezeichnet hat.)

249 Crary: 24/7, S. 98.

nicht um sich selbst die Privatheit zu nehmen, sondern um sich als Privates zu geben – wenn all die berechtigten Ansprüche gestellt werden, die mit diesem einhergehen, ohne zu den anspruchsvollen Rechtfertigungen bereit oder in der Lage zu sein, die vom und im Öffentlichen immer gefordert werden können? – Und wenn Publizieren auch Pornografisieren heißt,²⁵⁰ ist es nur konsequent, dass die Live-streams privater Webcams heute aus allen Zeitzonen, also zu allen Zeiten, Strip-tease, Masturbation und Verkehr übertragen. Privatheit findet ihre Wege, bewiesen zu werden und sich zu beweisen.

Was, wenn Öffentlichkeiten sich vervielfältigen, indem sie sich im Verhältnis zueinander zur Privatsache erklären, die Tendenz, oder jedenfalls das Potenzial, von Netzwerken zu „separations“, zu „opacity“, zu „dissimulations“ und zu „self-interestedness“²⁵¹ also gerade daraufhin nutzen, nicht um sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen, sondern um überhaupt noch zu etwas Öffentlichem vorzudringen – wenn das Verhältnis von abstrakter Zugänglichkeit und konkreter Verständlichkeit keine Frage mehr der gegenseitigen Aushandlung ist, geschweige denn einer beidseitigen Steigerung, sondern eine spezifische Verständlichkeit generelle Zugänglichkeit gezielt ablöst?²⁵² – Und wenn die Adressierung sich nicht mehr und nicht weniger als Aufmerksamkeit verschaffen muss, um irgend wirksam zu werden,²⁵³ ist jene Spezialisierung der Konnektivität, die die Dating-Apps sind, ein erwartbares Zeichen einer erwartbaren Konkurrenzsituation, wie auch die Vielzahl der Spezialisierungen dieser Apps, etwa auf sexuelle Präferenzen (so richtet sich *Grindr* an homo- und bisexuelle Männer), auf ökonomischen Status (*Luxy* für wohlhabende Menschen), oder soziale Temperamente (*Bumble* sieht vor, dass im heterosexuellen Fall zuerst die Frau Kontakt aufnimmt, bevor dies dem Mann offensteht). Am Ende stehen eigene Öffentlichkeiten des Datings.

Wie unumgänglich die Problemlage der Konnektivität für die Ehe in diesem Aspekt ist – wie wenig zumindest die Ehe *ihre* Differenzierung des Öffentlichen und Privaten ob dieser Lage für selbstverständlich halten kann –, zeigt sich auch daran, dass und wie andere rezente Darstellungen das Verhältnis der Gesichter ihrer Ehen als Problem behandeln.

PHANTOM THREAD tut dies etwa anhand des Bildes vom Platz im Haus. So zieht Alma in das Londoner Stadthaus von Modeschöpfer Reynolds Woodcock ein, um ihm und unter seinem herrischen Temperament nacheinander Muse, Geliebte und Ehefrau zu werden. Und wird dabei Teil des „House of Woodcock“, wie es von Rey-

²⁵⁰ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 95.

²⁵¹ Crary: 24/7, S. 121.

²⁵² Vgl. zur Spannung zwischen Verständlichkeit und Zugänglichkeit auch Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 77.

²⁵³ Vgl. Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 60–61.

nolds' Schwester Cyril verwaltet wird: von den Fensterläden, die morgens zu öffnen, und sich unwillkürlich öffnenden Türen, die zu schließen sind; über das Atelier samt eifriger Näherinnenschar und die so prestigeträchtigen wie lukrativen Geschäftsbeziehungen zum immer wieder in Empfang zu nehmenden Hoch- und Geldadel; bis hin zu Reynolds' Liebschaften, die abgewickelt sein wollen, wenn sie an ihr Ende kommen.

In diesem und für dieses Haus beginnt Alma vorzuführen – die Kamera folgt ihr so sehr wie dem roten Kleid, das sie trägt, aus dem Durcheinander eines Hinterals Ankleidezimmers voller Mannequins und Näherinnen, durch einen kurzen Flur im Treppenraum und in das Zimmer, in dem das Publikum wartet, kopfreckend, gedrängt in mehreren halbkreisförmigen Stuhlreihen, Kataloge in den Schößen, und in dem Alma innehält, weitergeht, sich um die eigene Achse dreht ... Für dieses und in diesem Haus beginnt Alma, mehr noch, zu sprechen: „I live here“, lässt sie, nach kurzem Schweigen und mit bekräftigendem Kopfnicken, die belgische Prinzessin beim Maßnehmen für ein Hochzeitskleid wissen, in einer Nahaufnahme, in der die beiden Frauen sich im Profil miteinander konfrontiert sehen; Alma hat dafür den Raum durchschritten, sich vor die Prinzessin gestellt, das Gespräch in ungelenktem Sprechrhythmus begonnen: „I want ... to wish you ... good fortune for your wedding“; und sich mit einem plötzlichen, zwischenzeitlichen Sprachwechsel vorgestellt: „Je m'appelle Alma.“ Davor, bei der Ankunft der Prinzessin, fand Alma sich noch eingereiht in die für Adel und Gefolge spalierstehenden Näherinnen, auffällig nur für die langsam sich an sie herانبewegende Kamera.

Es bleibt all dies freilich eine Frage der Beziehung zu Reynolds. Auch dieser passiert sie, wie das Gefolge, wie als Teil von diesem, ohne ihr einen Blick zu widmen; fernab des Maßnehmens, noch vor diesem, findet sich Reynolds zudem selbst in einer Halbnahen zweier Profile der Prinzessin gegenüber, im Gespräch über deren Wunschkleid, die Prinzessin rechts, wie mit Alma, er links, wie Alma. Auch bestätigt Reynolds als Station auf Almas Weg aus dem Ankleidezimmer mit einem Lächeln und Nicken den Sitz des roten Kleids so sehr wie er sie bestätigt; und Alma erreicht, den Publikumsreihen um eine Ecke in ein weiteres Zimmer folgend, den Scheitelpunkt ihres Laufs, wo sie eine weitere dynamische Drehung abrupt so beendet, dass ihr Blick in Richtung einer Tür weist, als fixierte sie den Türspion oder dieser sie, ein Spion, der in diesem Moment auf der anderen Seite der Tür einen runden Lichtfleck auf Reynolds' Auge fallen lässt.

In keinem anderen Sinne inszeniert es dann aber die Frage nach Almas Platz im Haus, wenn sie noch vor der Eheschließung von einem Arzt, der dem kranken Reynolds einen Hausbesuch abstattet, mehrfach als „Mrs. Reynolds“ adressiert wird: was sie zunächst verblüfft akzeptiert, neben einer stummbleibenden Cyril, worauf sie sodann verpasst, vor der schroff einschreitenden Cyril zu reagieren, und womit sie schließlich schon zu kalkulieren scheint, wenn sie bei der Verabschiedung des Arztes all dessen Äußerungen synchron zu Cyril zu beantworten versucht.

Was Alma im Zuge all dessen jedoch feststellen muss, ist, dass nichts davon gleichbedeutend ist mit – so wenig wie es zu trennen ist von – der Aufgabe, aus dem Haus mit Reynolds ein gemeinsames Zuhause zu machen. Etwas, das sich unter anderem darstellt als die Aufgabe, richtig, oder das Richtige, zu kochen; und also das Richtige, oder richtig, zu essen.²⁵⁴

Seinerseits lässt GONE GIRL (David Fincher, US 2014) die Ehe von Nick und Amy Dunne, im Anschluss an ihr unerklärliches Verschwinden und sein undurchsichtiges Verhalten, zum Gegenstand der verschiedenen Phasen einer polizeilichen Ermittlung und televisuellen Berichterstattung werden, welche selbst zu Werkzeugen der Ehe und ihrer Phasen werden, bis beide Seiten, die Ehe und die Ermittlung und Berichterstattung, nicht mehr voneinander zu lösen sind. Mehr noch wird, als würde ein Denken Bild, zur ersten Einstellung des Films geblendet, in Fortführung des Takts und der Dynamik der ersten Titeleinblendungen (und -ausblendungen) vor Schwarzbild, zu denen dunkel hallend eine männliche Stimme erklingt: „When I think of my wife ...“ Geblendet wird (bevor wieder zu Schwarzbild geblendet werden wird) zur Großaufnahme der fließenden blonden Haare eines abgelegten weiblichen Hinterkopfs, gestreichelt von einer Männerhand, synchron zur Fortführung des Satzes über die Ehefrau: „... I always think of her head.“ Als würde ein Denken Bild, nicht einfach eine psychologische Innerlichkeit einer Figur illustrierend veräußert, sondern der Prozess des Denkens selbst, in einer Relationierung des Akustischen und des Visuellen, durch eine in sich gefächerte Perspektivierung, aus oder in denen die Figuren von Ehemann und Ehefrau erst hervorgehen oder auftreten (deren Darsteller und Darstellerin, Ben Affleck und Rosamund Pike, nach dieser Einstellung namentlich ein-[und aus-]geblendet werden).²⁵⁴ Nicht weniger treten aber in der ersten Hälfte des Films auch Amys Tagebucheinträge nach und durchzogen von kurzen Schwarzblenden in Erscheinung, alternierend mit dem und wie adressiert an den sich verdichtenden Verdacht um Nick, angestoßen von Großaufnahmen ihres Schreibens, begleitet durch ihr Voiceover. In Erscheinung treten sie als Vignetten des Wegs in die und des anschließenden Niedergangs der Ehe, eine jede gerade ein so großes Klischee wie die Angst eines ist, zum Klischee zu werden: „Promise me we'll never be like them ...“, säuselt Amy in einer der Vignetten Nick zu, „... all those awful couples we know, those wives who treat their men like dancing monkeys, to be trained and paraded ...“, was Nick ergänzt, „... husbands who treat their wives like the highway patrol, to be out-foxed and avoided“. Diese Ehe ist zugleich mehr und weniger als die zirkulierenden und konkurrierenden Bilder von ihr: sodass die entscheidende Frage auch nicht ist, was an diesen wahr oder falsch ist. Sie ist der Akt, diese Bilder immer weiter zu produzieren, für sich und für alle anderen: sodass die Frage ist, um welchen Preis dies geschieht und ob es um welchen Preis auch immer geschieht.

Schließlich lässt sich das Verhältnis der Gesichter der Ehe auch in Gestalt der großen (und) kleinen Lügen, also Geheimnisse, der Ehe fassen – und dabei etwa inszenieren als eine Verschiebung der Ehe als Frage verschobener Geheimnisse, mit denen das Private und Öffentliche sich neu verteilt.

²⁵⁴ Vgl. für eine Analyse dieser Szene (und des Films) auch Hauke Lehmann: Suspense in the Cinema: Knowledge and Time. In: Sybille Baumbach / Lena Henningsen / Klaus Oschema (Hg.): *The Fascination with Unknown Time*. Cham 2017, S. 251–271, hier: S. 253–258, 262–270.

Von Beginn an stellt *BIG LITTLE LIES* (David E. Kelley, US 2017–2019)²⁵⁵ vier Ehen nebeneinander: Zunächst bleiben sie in ihrer sehr unterschiedlichen, doch gleichermaßen privat bleibenden Krisenhaftigkeit ohne größeren Kontakt, in und zusammen mit den ausladenden Anwesen an der Pazifikküste, die sich der Inszenierung nach sowohl in direkter gegenseitiger Nachbarschaft als auch an unterschiedlichen Enden des kleinen Orts Monterey befinden könnten. Ins Verhältnis gesetzt sind die Ehen vornehmlich über die öffentlichkeitswirksamen Freundschaften und Feindschaften zwischen den Frauen, deren Bühne unter anderem die Zufahrt zur örtlichen Grundschule ist, in der allmorgendlich und -nachmittäglich die Autos sich stauen, Kinder abgeliefert und -geholt werden, Bündnisse sich bilden und Kämpfe ausbrechen. Von vornherein werden dieses Private und Öffentliche aber auch aufeinander bezogen, in Bildern des Klatsches und Tratsches, mit denen Monterey unzweifelhaft zum kleinen, also zu einem Ort wird, der Geheimnisse nicht kennt, nicht akzeptiert. Dann aber ist es das zentrale Ereignis der Serie, das gewaltsame Ableben eines Ehemanns, welches diese Ordnung erschüttert; und diese Erschütterung ist nichts anderes als der Prozess, in dem die erste Staffel vorwegnehmend auf den Tod zuläuft, etwa in polizeilichen Ermittlungen, die den Tratsch offiziell machen, und in dem die zweite die Nachwirkungen durcharbeitet, von Elternabenden zu Gerichtsverhandlungen, die das Offizielle zum Klatsch machen.²⁵⁶ Am Ende ist es die so verheimlichte wie offenbare Komplizenschaft der Frauen, in der diese vielleicht nicht zur neuen Ehe-, doch aber zu einer Gemeinschaft geworden sind, die für eine Differenzierung von (und sich also um) Öffentlichkeit und Privatheit sorgen kann.

Rauch und Licht in den Augen

Kate hingegen findet sich stumm und allein auf der Tanzfläche wieder, nachdem die Festlichkeiten erfolgreich ihren Lauf genommen haben. Vom Empfang Kates und Geoffs – als Eintritt der beiden aus dem linken Off und anschließender Schwenk mit ihnen, der aus dem rechten die applaudierende, elegant gekleidete Feiergusellschaft auftauchen lässt – bis zur obligatorischen Ansprache Geoffs – als frontale Ausrichtung des Bildes auf ihn und Kate, er stehend, sie sitzend, im Kreis der ihnen zugewandten Köpfe – scheint das öffentliche Gesicht der Ehe der beiden überzeugt und überzeugend nach außen zu blicken. Und noch ein letztes Mal, noch in der langen letzten Einstellung des Films, dreht sich vor allen anderen alles um Kate und Geoff. Ihr erster Tanz wird angekündigt, zu ebendem Song, zu dem sie auch auf ihrer Hochzeit schon tanzten; sie erheben sich in der Tiefe des Bildes inmitten der Gesellschaft von ihrem Tisch und schlängeln sich durch zur leeren Tanzfläche; das blaue Scheinwerferlicht gehört ganz ihnen, die wandernden gelben Lichtkreise fallen so hell auf sie wie blass auf die Wände des Saals; ein loser Menschenhalbkreis sammelt sich um sie, während sie sich langsam tanzend umeinanderdrehen.

²⁵⁵ Vgl. *BIG LITTLE LIES*, „Somebody's Dead“, S1.E1.

²⁵⁶ Vgl. *BIG LITTLE LIES*, „You Get What You Need“, S1.E7; „The End of the World“, S2.E3; „Kill Me“, S2.E5.

Doch ist die inszenatorische Kehrseite dessen kein privates Gesicht dieser Ehe, sondern wiederholt das vereinzelte Gesicht Kates – Kate, die vor dem unscharfen Hintergrund der Feier, die im Spiegel allein auf der Toilette und die nach der Rede an ihrem Platz um eine Blickrichtung ringt. (Wie als weitere Akzentuierung, dass es sich dabei um eine Differenz handelt, oder wie als Vertiefung eines Schmerzes, macht die Inszenierung der Feier außerdem das mit Kate und Geoff befreundete, so unscheinbare wie unbeschwerte Ehepaar Lina und George zum Bezugspunkt; oder setzt fort, dass diese zuvor bereits ein solcher werden, etwa, wenn sie das Café betreten, in dem Kate und Geoff sitzen.²⁵⁷) Schließlich wird auch die Halbtotale des tanzenden Ehepaars noch zur Nahaufnahme Kates. Andere Paare füllen die Tanzfläche. Kates anfängliches Lächeln wird sporadischer, ihr Blick ungerichteter. „Smoke Gets in Your Eyes“, den Rauch anstelle des Schattens als Kehrseite des Lichts nahelegend, steigert sich vom verworfenen Bild der Blendung, die am Anfang der Liebe herrsche – „When your heart’s on fire ...“ –, zu seiner letzten, feierlich erklingenden Einsicht über das Ende der Liebe, zum Bild der Tränen – „When a lovely flame dies ...“²⁵⁸ Geoff stimmt gelöst in die letzte Wiederholung der darauffolgenden Titelzeile ein, löst die Umarmung des Tanzes. Kate reißt ihren Arm nach unten,

257 Vgl. auch Wallace: *Reattachment Theory*, S. 176 – zu Linas und Georges „sheer and unassuming happiness“.

258 Auch ist das eine Bewegung von der öffentlichen Meinung hin zu einer privaten Einsicht:

They asked me how I knew
My true love was true
Oh-oh-oh, I, of course, replied,
„Something here inside
Cannot be denied“

They said: „Someday you’ll find
All who love are blind
Oh-oh-oh, when your heart’s on fire
You must realize
Smoke gets in your eyes“

So, I chaffed them and I gaily laughed
To think they could doubt our love
Yet today, my love has flown away
I am without my love (without my love)

Now, laughing friends deride
Tears, I cannot hide
Oh-oh-oh, so, I smile and say,
„When a lovely flame dies
Smoke gets in your eyes (smoke gets in your eyes, smoke gets in your eyes)
Smoke gets in your eyes“

entreißt ihn dem seinen. Ihre Augen werden zu kleinen, wandernden Lichtreflexionen: nicht, als gäbe es, wie in einer Welt ohne Schatten, keine Kehrseite des Lichts mehr, sondern als bliebe allein noch das Aus- oder Zurückweichen vor dem Licht (nachdem es nur noch den Entschluss zur, nicht mehr das Führen der Ehe gibt); oder als würde die Kehrseite selbst zum bloßen Weichen des Lichts (nun, da eine Intimität zu bekunden und zu bezeugen ist, in der niemand mehr vereint und als die sich nichts mehr äußern wird).

Das Licht in Kates Augen ist selbst wiederholt, es ist das, was von Geoff und Kate im Ehebett bleibt, spät am Abend, nach Gesprächen über Katya oder einem unfreiwilligen Coitus Interruptus, wenn die Nachttischlampe gelöscht ist. Ebenso ist der Rauch in den Augen wiederholt, der Song kurz angestimmt, halb nur gesummt von Kate, die wassertrinkend aus dem Fenster blickt, bevor die Vergangenheit einfällt. (45 YEARS ist auch eine Dramaturgie und Modulation von Kates Blicken: der einschlägige *Look Ramplings*, „her legendary smoky eyes“²⁵⁹, Darstellungsmittel.) Woher ein Wiederanfang für die Wiederholungen der Ehe, wenn ihr Ende in ihrem Alltag schon angefangen hat, immer schon?

5.3 Zweites Problem der Entfaltung: Eigensinnigkeit der Bewegung

Vorausgaben und aneignen, affirmieren und konsolidieren: eine Szene machen (Barthes IV)

Nicht nur manche Vögel machen Szenen, machen sich spezifisch dauernd sichtbar und hörbar, in einer eigensinnigen Bewegung der Entfaltung. Es ist, nach Roland Barthes, doch gleichfalls eine „Szene“, worin „zwei Subjekte“ sich als „bereits verheiratet“ erweisen: die Szene als Form des „geregelten Austausches von Erwidern“ samt dazugehöriger, beidseitiger „Absicht, das ‚letzte Wort‘ zu behalten“²⁶⁰. Auch hier gilt, dass es die geteilte Logik ist, die das liebende Szenenmachen mit der Inszenierung (oder dem Ritornell) der Darstellung verknüpft; die es möglich macht, beide zur gegenseitigen Erhellung heranzuziehen, das heißt letztlich zur Konturierung dieser Logik selbst; und damit zur Annäherung an den Unterschied jener eigensinnigen Bewegung, der Eigensinnigkeit jener Bewegung, die nicht nur in der Zeit sich vollzieht, sondern zu ihren eigenen Zeiten kommt.

259 J. E. Smyth: 45 YEARS. In: *Cineaste* 41/3 (2016), S. 46–47, hier: S. 46.

260 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

„Eine Szene machen“ überschreibt Barthes die entsprechende Figur – und benennt damit die Notwendigkeit für die ‚Verheirateten‘, den „Zusammenstoß, auf den sie sich einlassen“²⁶¹, in den Verlauf des ‚geregelten Austauschs‘, des sprachlichen Schlagabtauschs zu überführen und diesen am Laufen zu halten. Es gelingt dies nach Barthes durch eine „Illusion, die jeder der beiden Partner in sein Lager zu ziehen bestrebt ist“ und deren Rolle mal „ein Faktum (das der eine bejaht, der andere bestreitet)“ spielen mag, mal „eine Entscheidung (zu der der eine drängt, die der andere aber ablehnt [...])“²⁶². (Im französischen Text heißt ‚Illusion‘ *leurre*: das ist auch der Köder – mit dem es nicht um den [Schein-]Zweck ginge, sondern um das Mittel.²⁶³) Immer geht es darum, im ‚Zusammenstoß‘ zugleich und fortwährend zu einen und zu trennen, wie um eine Spannung aufrechtzuerhalten, die sich ohne Unterlass entlädt. Daran hängen das Hin und das Her – und Hin und Her, also: die Wiederholungen – der Szene. Das aber heißt auch, dass hier, für dieses Sprechen, höchstens „euphemistisch“ von einem „Dialog“ zu sprechen ist, der noch darin bestünde, dass die Verheirateten „sich [...] gegenseitig Gehör schenken“, nicht also die Form einer Verständigung angesprochen ist, die irgend zu erzielen wäre, sondern die Form des Tauschs selbst, in dem „immer der Reihe nach“ sicht- und hörbar zu werden ist, also gemeinsam, oder eher: gemeinschaftlich, „du nie ohne mich und umgekehrt“²⁶⁴. Gerade so kann, seit „der ersten Szene“ und mit jeder neuen neu, „die Sprache ihre lange Laufbahn als hitziges und sinnloses Phänomen“²⁶⁵ antreten. In und mit der Szene bewegt sich die Sprache eben nicht auf „das Faktum oder die Entscheidung“ zu, hat „keinerlei beweisendes, überredendes Ziel“, kennt also keinen Sinn, der durch etwas „außerhalb der Sprache Liegendes“ gesichert wäre: Stattdessen nutzt die Szene „das Vorhergehende“ – das je (nicht ihr, sondern in ihr) Vorhergehende – wieder und wieder als „einen Ursprung“²⁶⁶, letztlich also sich selbst als (Grundlage für) ihren eigenen Sinn.

Auch das Szenenmachen hat freilich seinen Ausgangspunkt, ein „Energiedifferenzial“ oder „Ungleichgewicht“²⁶⁷, ohne welche der Zusammenstoß keiner, oder keiner unterschiedlicher Lager, wäre. Doch liegt auch der Ausgangspunkt nicht außerhalb des Diskurses. Die Szene meint eher einen neuen „Umgang mit einer Sprache“, als „deren Miteigentümer“ die Verheirateten sich nun erweisen, um sich, unter anderem, als Verheiratete zu erweisen; das Szenische meint, dass sie

261 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

262 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208.

263 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 244.

264 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

265 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

266 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208–209.

267 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208.

„sich gemeinsam einem egalitären Prinzip der Teilung der Sprachgüter unterwerfen“²⁶⁸. Was allemal heißt, wie im Falle eines jeden Eigentums, dass sie sich diesen Gütern unterwerfen, sprich: den Figuren der Liebe. Für den Liebenden-Diskurs überhaupt bemerkt Barthes, dass dieser, schöpfend aus der allerweltlichen Topik der Liebe, einem Ringlein-Spiel gleichkomme, das sich letztlich auf die affektive Kultur in Gänze erstreckt – ein Entgegennehmen und Weitergeben, ein Zirkulieren der Figuren, dessen Rhythmus zu beschreiben nicht weniger wäre, als die Realität der Relation zwischen liebendem Ich und Welt darzustellen. Auch aber fasst er die Szene als ein solches Spiel, zwischen keinen anderen als den Verheirateten, durch deren Tausch allein sich nun „das ‚Ringlein‘ zieht“²⁶⁹ – als machten die Verheirateten sich, als Ichs, einander, anders als oder gar gegen alle anderen Verliebten, zu einer, wenn auch nicht zur ganzen Welt (das wiederum mag eine Phantasie von gerade Verliebten sein, als könnten sie jetzt gerade die einzigen sein, als müssten sie die affektive Kultur gerade einmal nicht teilen). (Die Ringlein-Spiele wären, neben jener der BEFORE-Trilogie, weitere Weisen, die Gesprächigkeit der Liebenden zu präzisieren; oder Arten, in denen sie sich selbst spezialisiert.) Und so wie die Welt vom Ich die Kausalität und Finalität der Liebesgeschichte fordert, als Um- oder Begrenzung des Liebenden-Diskurses, die nicht *sein* Endpunkt ist, so eben „träumt“ im Rahmen der Szene der eine wie der andere „Partner [...] davon, das *letzte Wort* zu behalten“, um so „allem, was gesagt worden ist, schicksalhaftes Gewicht verleihen“, das heißt: „den Sinn beherrschen, besitzen, austeilen, treffen“²⁷⁰ zu können, träumt gleichsam den Traum einer kleinen Scheidung, vom Ende der Wiederholungen der Szene ... bis sie sich wiederholt.

Derart ist auch dieser Szene der charakteristische Eigensinn der Entfaltung ein Problem. Ihre ‚Lösung‘, also ihre Inszenierung des Hin und Her als spezifische Dauer der Sicht- und Hörbarkeit muss deswegen aber noch nicht als Lösung für die Bewegung der Entfaltung überhaupt behauptet werden. Das Hin und Her ist, in all seinen Facetten, die eigens entfaltete Zeit der Szene der Verheirateten, möglich nur dank der Eigensinnigkeit der Entfaltung, die darauf so wenig festgelegt ist wie auf irgendeine gegebene Verlaufsform der Zeit, sei es eine natürliche oder konventionelle, physikalische oder chronometrische. Das eben folgt aus ihrem Eigensinn: dass die jeweilige Bewegung der Entfaltung vor dieser selbst nicht zu bestimmen ist; dass dies auch für ihren Ausgangs- und ihren Endpunkt gilt, die schon gar nicht selbst im Voraus bestimmen; dass sie sich nur selbst bestimmen kann. Das schließt nicht aus, dass ihre Logik genauer zu betrachten ist, sondern ist schon ein Schritt

268 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

269 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 212. Vgl. auch S. 17, 20, 211.

270 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 211.

dahin, als Beitrag zur Betrachtung der Logik der Darstellung. Sehr wohl aber heißt es, dass solche Schritte spezifische Entfaltungen (etwa: die Szene der Verheirateten; oder auch: des *Scenopoeetes*; oder: des Mechanismus und des Alltags aus 45 YEARS) nie umgehen können.

Wenn nun das Problem der ungründigen Bedingtheit sich auch so verstehen lässt, dass es zu erfassen sucht, nicht was an der Rede von Stereotypen, Klischees und Topoi richtig ist, doch aber, worüber diese zurecht sprechen will, dann macht das Problem der Eigensinnigkeit fassbar, wie jenes, also das Vor-, durch die Entfaltung schon erfasst ist, von ihr schon abhängt, in ihrem Sinne schon bewegt ist, und also schon -stellung.²⁷¹ Es ist dies, für was bei Barthes das Schöpfen-aus ... als Ausschöpfen und Erschöpfen entsteht, als ein Verausgaben, das ohne Absicht und Ende, ohne Garantie und Netz sprechen lässt: denn „die Verausgabung geschieht laufend, bis ins Unendliche, die Kraft [driftet ab], ohne Ziel“²⁷². So sind Liebende „Subjekte der Verausgabung: sie verausgaben das Wort“²⁷³, das heißt die Figuren, die Topoi der Liebe, und zwar indem das jeweilige liebende Ich „sich ihrer bemächtigt, sie ergänzt, sich davon zunutze macht und sie anderen weiterreicht“²⁷⁴, als ein Subjekt auch der Aneignung. Das geschieht bis, oder als ob, das „Ende der Sprache erreicht“ ist, „ihr letztes Wort“ sich nur noch „wiederholen“ lässt – das ist die Tautologie als Affirmation. Und doch lässt sich nur und gerade so weitersprechen, das Sprechen konsolidieren – die Affirmation der Tautologie, also der Affirmation, „Explosion des Nietzsche'schen ja“²⁷⁵, eine „Wiederkehr“ als Neubeginn, „nicht Wiederholung“²⁷⁶ des Alten. Unendliche Abdrift als nicht-oppositionelle, eigensinnige Bewegung: der Liebenden-Diskurs des Ichs im Verhältnis zur Welt. Indem, nicht obwohl, das liebende Ich, das nicht anders kann, auf die Topik der Welt zugreift, sie aber nicht als Totalität respektiert und belässt. Keine Entfremdung oder Enteignung des Ichs, der Liebe: Verausgabung in der Aneignung, Affirmation und darin Konsolidierung durch das liebende Ich.

271 Vgl. zur Spannung zwischen den notwendigen „preexisting forms and channels of circulation“ einerseits und dem Umstand andererseits, dass Öffentlichkeiten aus diesen heraus doch „self-organized by discourse“ sind, Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 75. Vgl. auch Eusterschulte: *Apparition*, S. 246 – für den Fall des Kunstwerks und dessen Denkbewegung, die „über die materiale Gegebenheit [...] hinaus [...] eigensinnige Bahnen zieht – vergleichbar dem Träumen oder der Weise, sich Abweichungen und Launen – Capricen – zu überlassen“.

272 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 224 – dort aber: „die Kraft strömt ab“. Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 100. Vgl. des Weiteren Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 145, 162/*Fragments d'un discours amoureux*, S. 183, 87.

273 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 144.

274 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 17.

275 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 40.

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

Das Problem des Zitats und die Grenzen der Szene

In einem weiteren (anderen oder erweiterten) Sinne ist das mit Cavell, also auch unter Rückbindung an die Frage des Skeptizismus, als das Problem des Zitats zu beschreiben (das selbst weiter als Problem der Quelle beschrieben werden kann; oder des Meers). (An berühmter Stelle beschäftigt dieses Problem freilich auch Barthes: „Der Text ist ein Geflecht aus Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“²⁷⁷) Seinen Ausgang nimmt das Problem für Cavell von der „fatefulness of the fact that language is inherited, learned, always already there for every human“²⁷⁸. Es nimmt, in anderen Worten, seinen Ausgang vom Faktum der Sprache als jenes der Bedingtheit, also Endlichkeit aller Sprechenden im Angesicht der Sprache. Als besonders schicksalhaft mag dann erfahren werden, dass sich „the distinction between quoted words and their originals“ damit auflöst: „[S]ince all words are learned, you may say all are imitated or quoted; but then none are quoted, since there are no originals for them to contrast with.“²⁷⁹ Bei dieser Erfahrung aber stehen zu bleiben, sie als Feststellung zu behandeln, bedeutete, dem „act or encounter entailed in the historical and individual process of inheriting“ auszuweichen – dem Auftritt in der, also Eintritt in die „scene of instruction in words“, der, sprechend, wieder und wieder zu vollziehen ist (oder zumindest keinen komplementären Austritt kennt, außer Sprachlosigkeit), ein Prozess, der „never over and done with“²⁸⁰ ist (was nicht heißt, dass er nicht fortwährend für jemanden endet, in Schweigen). (Für Barthes ist der Prozess des Auf- oder Eintritts durch den „Tod des ‚Autors‘“ als „Geburt des Lesers“ markiert, eines ‚Lesers‘, mit dem erst die vielfältigen Zitate „untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten“²⁸¹.) Die Frage, die alle Worte, wenn auch sicher nicht alle Wörter, aufwerfen, wäre mit der Fixierung der und auf die Sprache als Faktum und Schicksal nur stumm-, bestenfalls noch als rhetorische gestellt, nicht aber beantwortet, ganz so, als gäbe es nichts zu verantworten, als ließen Worte sich fern-, vom Leib halten – „the question whether I am saying them or quoting them [...] which means whether I am thinking or imitating, [...] the question whether I do or do not exist as a human being“, was selbst nicht mehr und nicht weniger ist als „a matter demanding proof“²⁸². (Hier mag die Schuld, in ihrer Verbindung zur Verantwortung, wiederkehren – im Schul-

277 Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63, hier: S. 61.

278 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 131.

279 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 131.

280 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 131–132.

281 Barthes: Der Tod des Autors, S. 63.

282 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 113.

digsein oder -bleiben des Beweises, aber auch in der Unschuld an und der Verschuldung der Existenz:

[T]here is no getting even for the oddity of being born, hence of being and becoming the one poor creature it is given to you to be. The alternative to affirming this condition is [...] world-consuming doubt, which is hence a standing threat to, or say condition of, human existence.²⁸³)

Mit dem Liebenden-Diskurs stellt sich dann die Frage, ob als liebendes Ich existiert wird, also geliebt wird, oder nicht; ihre Szene ist den Verheirateten dann nicht mehr und nicht weniger als der Beweis ihrer Existenz, den sie als Liebende sich geben.

Doch gibt es auch hier, sonst gäbe es diese Frage nicht, „no justification for language apart from language“, also keine Garantie oder Netz, die den Beweis, die beweisende Kraft der Sprache, das Sprechen anstelle des Zitierens, den Anfang des Sprechens schon sicherstellten – „no word assures a safe beginning“²⁸⁴. In gerade diesem Sinne nutzt die Szene der Verheirateten sich selbst als ‚Ursprung‘, als ihren Sinn. Gerade darin wird das Weitersprechen ohne Absicht und Ende möglich – und nötig. Woran nämlich die „life-giving power of words“ nur hängen kann, ist die „readiness to subject your desire to words [...], to become intelligible, with no assurance that you will be taken up“²⁸⁵, etwa: dass dem Hin das Her noch folgt; dass ‚ich‘ nicht ohne ‚dich‘ bleibe; dass zuerst nicht auch schon zuletzt an der Reihe zu sein heißt (oder auch, im Sinne der metaphorischen Minimalszene, mit der sich die Bodenlosigkeit eines jeden Sinns realisiert: dass der metaphorische Anstoß zum metaphorischen Sog und sodann aufgenommen, beantwortet wird). Die *life-giving power* hängt, in anderen Worten, an einem „owning of words, which does not remove them from circulation but rather returns them, as to life“²⁸⁶, etwa: im Ringlein-Spiel in der affektiven Kultur und Szene der Verheirateten; in der ‚gemeinsamen Teilung‘, nicht der Überwindung der Gemeinsamkeit der ‚Sprachgüter‘; im gemeinschaftlichen Sichtbar- und Hörbar-Machen des Sprechens.

(Die Frage soll an dieser Stelle nicht vermieden [ihr soll nicht ausgewichen und sie nicht stummgestellt] werden, ob Zitat gleich Zitat ist, oder wann das richtige Verhältnis von Sprechen und Zitieren erreicht ist, oder wo die Arbeit, an die das Zitat gemahnt, beginnt – etwa in der Dramatisierung philosophischer Positionen. Auch ist das die Frage, welches Erbe die Entwicklung eines poetologischen Denkens wie anzutreten, das heißt welchen Entwicklungen poetologischen Denkens sie wie zu

283 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 128.

284 Cavell: *The Philosopher in American Life*, S. 23–24.

285 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 114.

286 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 114.

begegnen hat. Zugleich wird keine denkbare Antwort, die an dieser Stelle gegeben werden könnte, befriedigen, wenn es die Art der Antwort, die die Dramatisierung als ein Antreten und Begegnen ist, nicht tut.)

Widerspricht aber nicht die Betonung der (Aufgabe) Verständlichkeit in Bezug auf die Szene des Sprechens bei Cavell, und das durchaus dramatisch, der Abwertung der (Möglichkeit) Verständigung in Bezug auf die Sprache der Szene bei Barthes – ist nicht die Sinnlosigkeit, die Ziellosigkeit dieser Sprache der „necessity for us speakers of language“ entgegengesetzt, „to mean something in and by our words, to desire to say something, certain things rather than others, in certain ways rather than in others“^{287?} – Eher widerspricht beides einem restlosen Meinen und Bedeuten gemäß anderem und anderen, der Mäßigung des ausschließlichen Meinen- und Bedeuten-Lassens durch andere und anderes – widerspricht der „conformity to usage“²⁸⁸ ohne Antwort und Verantwortung wie auch dem, was sich die „brave, konforme, plagiatorische Seite“²⁸⁹ der Sprache nennen lässt, die „doxa“ oder „Meinung“, fernab der „paradoxa“, der Seite „des Aufbegehrens“²⁹⁰. Es widerspricht also: der Ordnung der Welt mit ihren konsistenten und kohärenten Entwicklungen sowie definitiven Alternativen – ohne Ich.²⁹¹ Schon ein „saying, I“²⁹² kann demgegenüber zur eigenen Form des Beweises der Existenz als Mensch, des eigenen Menschseins werden: „I am a being who to exist must say I exist, or must acknowledge my existence – claim it, stake it, enact it.“²⁹³ Die *Fragmente einer Sprache der Liebe* wiederum sind auch „ein Porträt“, und dieses „gibt einen sprachlichen Ort zur Lektüre auf: den Ort jemandes, der für sich, als Liebender spricht“²⁹⁴, ein Ort, von dem aus ‚Ich‘ gesagt wird, als „*Raum einer Bejahung*“²⁹⁵ – einer Weise des *acknowledgment*. (Das Verhältnis des Ichs zur Frage der Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten ist, insbesondere bei Barthes, fraglos ein kompliziertes; ‚Meinung‘ jedenfalls taucht bei ihm, im Sinne der sehr französischen Konnotation von *l'opinion*, regelmäßig als ‚öffentliche Meinung‘ auf.²⁹⁶)

287 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 125.

288 Cavell: *The Philosopher in American Life*, S. 23.

289 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 15.

290 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 28.

291 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 50, 55.

292 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 114.

293 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 109.

294 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15.

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

296 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 11, 97, 207. Vgl. aber Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 62 – zu „publics as scenes of self-activity, of historical rather than timeless belonging, and of active participation rather than ascriptive belonging“.

Kehrt dann aber nicht zumindest die Tendenz der Szene der Verheirateten, die beide das letzte Wort behalten, es nicht mehr weitergeben wollen, das Problem derart um, dass diese Szene kaum noch dem Zitat, der Konformität, der Meinung zu entkommen vermag, ja, schon auf deren Erneuerung oder Neueinsetzung zuläuft – „kämpft“ die Szene nicht, „[b]edeutungslos, wie sie ist“, darin „doch gegen die Bedeutungslosigkeit an“²⁹⁷? – Vielmehr kehrt Barthes mit der ‚Szene‘ die Perspektive um, betrachtet mit ihr die eigensinnige Bewegung, die sich auf nichts anderes als das Verausgaben und Aneignen, das Affirmieren und Konsolidieren stützen kann, nicht mehr ausgehend von ihrem Ausgangspunkt (um zu beschreiben, wie dieser sich von vornherein in ihrem Sinne bewegt), sondern von ihrem äußersten Punkt, dem Punkt ihrer äußersten Grenze. Für Barthes ist dieser im Liebenden-Diskurs durch die Grenzwerte und Begrenzungen der Atopie und Koinzidenz bezeichnet – selbst unerreichbar, doch die Geltung des Ausgangspunkts einschränkend: durch die Originalität dessen, was genau und nur als Ganzes, als Bild gilt, nicht gemäß der Logik des Orts und der Verortung (etwa [qua] seiner Eigenschaften); und durch die Überein- oder klangreine Stimmung, die kein anderes Maß mehr kennt als sich selbst, kein Maß außer das gemeinsame und Gemeinsame (also auch kein Übermaß oder sonstiges Buchführen). Was wären diese Grenzen nun anderes als diejenigen der Verausgabung, also Aneignung, und Affirmation, also Konsolidierung? Grenze zum einen des „Sichverlierens“ im Zwischen der *doxa* und *paradoxa*, in der „Spalte“ zwischen „Kultur“ und „Zerstörung“, im „Kompromiß, den sie in Szene setzen“²⁹⁸. Die Verausgabung als das Atopisch-Werden (angesichts) der angeeigneten Topik ... Grenze zum anderen eines Urteilens, das sich mit dem „Spiel normativer Prädikate“ nicht zufriedengibt, vielmehr einem Sehnen Ausdruck verleiht, dessen Erfüllung „weder subjektiv noch existenziell, sondern nietzscheanisch“ in einem „*Das ist es!*“, einem „*Das ist es für mich!*“²⁹⁹ sich bekundet, oder nicht. Das Koinzidenz-Sehnen (in) der konsolidierenden Affirmation ... Grenzwerte und Begrenzungen der Szene.

Das, die Szene aus Sicht ihrer Grenzen, ist die Perspektive nicht nur der unendlichen Abdrift, sondern der Unendlichkeit: selbst „unendlich, wie die Sprache“, ist die Szene „die Sprache selbst, in ihrer Endlosigkeit erfaßt, in jener ‚immerwährenden Anbetung‘, die, seit der Mensch existiert, bewirkt, daß *das nicht aufhört zu reden*“³⁰⁰. Geht es doch nicht einfach nur um das end- und absichtslose Erschöpfen in der, sondern um die Unerschöpflichkeit überhaupt der Szene: „kein innerer

²⁹⁷ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 211.

²⁹⁸ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 15–16. Vgl. auch S. 33, 39–44.

²⁹⁹ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 22–23. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 94–95, 196–197.

³⁰⁰ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 210.

Zwang erschöpft sie“³⁰¹. Und ist doch die Anbetungswürdigkeit gerade die ewige Keimform der Tautologie als Affirmation und ihrer Affirmation: „*Anbetungswürdig ist, was anbetungswürdig ist.*“³⁰² Die Kehrseite dessen ist dann, in keiner anderen Logik, die Müdigkeit, das „unendliche Paradox der [Müdigkeit]: das Ende als unendlicher Prozeß“³⁰³. Perspektive nicht der Szene und ihrer, sondern des Wartens und seiner Grenzen. In diesem Sinne ist die Fatalität jener „fatale[n] Identität des Liebenden“, die besteht im „*ich bin der, der wartet*“³⁰⁴, einfach: dass niemand, oder nie jemand, kommt – also antwortet. Anders taucht dies auch als „der unerklärliche Rückzug der Liebe“ auf, angekündigt durch die „müde Stimme“ des Liebesobjekts (als Hörbarkeit), die „Stimme am Ende der Welt“³⁰⁵. Oder als das „Fading des Anderen“, welches „grundlos und ohne absehbares Ende einzutreten scheint“, der Andere (als Sichtbarkeit), „entfernt sich, verflüchtigt sich ins Unendliche wie ein trauriges Trugbild, und ich erschöpfe mich beim Versuch, ihn einzuholen“³⁰⁶. Es ließe sich, mit Cavell, auch sagen: dass der Mensch seit der ersten Szene existiert – und im Warten aufhört; existiert seit dem Sprechen, das nicht aufhört, und solange, wie es nicht aufhört – im Rückzug oder Fading; seit und solange das letzte Wort wiederholt, nicht behalten wird – oder nie beantwortet; Ehe, nicht Scheidung – wo nicht Müdigkeit zu dieser führt, als Möglichkeit jener.

Das reine Bild, die leere Zeit

Solche Grenzen bringt aber auch Deleuze in Anschlag, um die Eigensinnigkeit der Entfaltung zu beschreiben: um also das Bild als ‚kleines Ritornell‘, das heißt als Inszenierung, als Bewegung Inszenierung § Ritornell zu beschreiben; um die Bewegung des Bewegungsbildes und mit ihr Bewegungsbilder als Bilder (in) zeitlicher Entfaltung zu beschreiben; um die Entfaltungen eines je spezifischen Ganzen als Entfaltungen einer je spezifischen Dauer, einer je spezifischen Zeitform zu beschreiben. Diese Grenzen sind es, was bei ihm, das Äußerste schon betonend, „das reine

301 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 209.

302 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 40.

303 Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main 2005, S. 49 – dort aber: „Paradox der Erschöpfung“. Vgl. Roland Barthes: *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977–1978*. Paris 2002, S. 43. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 108.

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

305 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 107–108.

306 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 106.

Bild“³⁰⁷ und „die leere Zeit“³⁰⁸ heißt. Auch dabei gilt es zu berücksichtigen, dass Grenzen keine, oder nicht an erster Stelle, Ideale sind. Zwar sind auch Ideale, auf ihre Weise, unerreichbar und einschränkend; anders als diese sind Grenzen aber nicht selbstverständlich wünschenswert. Das Ideal gehört zur Konvention: es gibt dieser als generelles Mittel den obersten Zweck, der alle weiteren (konventionellen) Verknüpfungen und Verteilungen von Mitteln und Zwecken schon orientiert. (Dann ist Natur das In-eins-Fallen von Mittel und Zweck; und jeder Abstand zwischen diesen Entfremdung; und also das unzugängliche, einschränkende Ideal eingesetzt.) Grenzen hingegen sind keine Zwecke, Bewegung ist nicht Mittel, sie und nur sie zu erreichen. Wie Heidegger die Extreme der menschlichen Selbst- und Weltbezüge – wie etwa Furcht und Angst – helfen, die (Logik der) Modi und Modifikationen von Zeitlichkeit zu denken, so gerade helfen Grenzen Deleuze und Barthes jene Punkte zu erreichen, von denen aus der radikale Wechsel im Element, die Umwertung denkbar wird, jene andere Logik, durch die das Denken der Darstellung, also die Darstellung sich von der Repräsentation zu befreien vermag. (Es ist die Logik der Grenze auch eine weitere Art, die frühe Filmtheorie mit ihren vielfältigen Definitionen, oder Reden von, oder Suchen nach, der Essenz des Mediums in den Blick zu nehmen; keine Suchen, als wären für diese Essenz einfach nur passende Beispiele zu finden, sondern Reden, als wäre überhaupt erst zu erfinden, wie über Bewegungsbilder gesprochen werden kann, die selbst die Definitionen ihres Mediums vornehmen.³⁰⁹)

Es wäre denn auch ein Missverständnis – oder würde doch zumindest wiederum dabei stehenbleiben, das Offensichtlichste als Selbstverständlichstes zu nehmen, wie wenn die Bewegung des Bewegungsbildes als Präsenz der Bewegung im Bild gefasst wird –, ‚das reine Bild‘ und ‚die leere Zeit‘ als bloße Bereinigung oder Entleerung im Sinne einer Über- oder Unterschreitung der Repräsentation aufzufassen: dieser oder jener gegebenen, in ihrem als unumgänglich gesetzten Regime. Sicherlich, Deleuze betont (anlässlich einiger Fernseharbeiten Samuel Becketts [das Warten!]), dass es „sehr schwer“ sei, „ein reines, unbeflecktes Bild zu schaffen, das nichts anderes ist als Bild“³¹⁰ – und dass sich ein solches „nicht durch das Erhabene seines Inhalts definieren [läßt], sondern durch seine Form“³¹¹. Auch betont er, dass die leere Zeit „nichts mehr gemeinsam“ habe „mit dem vorü-

307 Deleuze: Erschöpft, S. 67.

308 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997, S. 135. Vgl. auch Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 214.

309 Kaum irgendwo tritt das wohl besser – und schöner – zutage als in Béla Balázs' ‚absolutem Film‘. Vgl. Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001, S. 85–106.

310 Deleuze: Erschöpft, S. 65.

311 Deleuze: Erschöpft, S. 66–67.

bergehenden gegenwärtigen Aktuellen³¹² – und (zusammen mit Guattari), dass dies „eine tote Zeit“ meine, „dort, wo nichts geschieht“³¹³. Damit ist jedoch nicht abermals die Identität eines inneren Gehalts gesetzt, eine Grenze zwischen diesem und einer äußeren Form gezogen und sodann Letztere gegenüber Ersterem lediglich aufgewertet; womit doch, wie abgewertet auch immer, alle weiteren Beschränkungen der Logik der Repräsentation schon beschworen wären, der Maßstab der Ähnlichkeit hinsichtlich des Kommunizierten und Regulierten wie auch das Diktat der Analogie, die Funktionalität und die Instrumentalität. Es ist die Möglichkeit des Denkens einer eigenen Logik der Darstellung eröffnet, die sich Punkt für Punkt diesen Beschränkungen entgegenstellen lässt.

Mit dem Bild geht es darum, „dahin zu gelangen, wo es in seiner ganzen Einzigartigkeit auftaucht“³¹⁴, sprich: von wo aus sich das Singuläre des Auftauchens eines jeden Bildes zeigt (anstelle der Abhängigkeit von der Selbigkeit eines Modells, das es kommuniziert und mit dem es reguliert; oder eben mit beidem aufhört). Mit der Zeit darum, zur „Modulation“ vorzudringen, die dieses und jenes Bewegungsbild als eine „Konstitution einer veränderlichen, kontinuierlichen und zeitlichen Form“³¹⁵ ist – und so zu dieser Form als einem Hergestellten (anstatt sie von einem in ihr Repräsentierten abzugrenzen). Als erhöhe sich, aus sich selbst heraus, der Anspruch der Originalität. Weiter geht es darum, dass das Bild erscheint als bestimmt „durch seine ‚innere Spannung‘, oder durch die Kraft, die es weckt“³¹⁶ – als durch sich selbst bestimmt (nicht durch den Maßstab der Ähnlichkeit oder das Diktat der Analogie). Und darum, dass die Zeit entgegentritt in ihrer „Unermesslichkeit“, sodass „man sie noch als künftige und schon als geschehene sieht“³¹⁷; worin die Zeit also selbst als Un-Maß, als Differenz und Differenzierendes auftritt (nicht als das, was jede Identität faktisch je braucht und empirisch je beansprucht). Als käme es zur Übereinstimmung mit dem eigenen Maß.³¹⁸

312 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 135

313 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 184.

314 Deleuze: *Erschöpft*, S. 65.

315 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 43.

316 Deleuze: *Erschöpft*, S. 67.

317 Deleuze / Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 184–185.

318 Vgl. auch Jacques Rancière: *The Future of the Image*. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31, hier: S. 6–7 – für die Beschreibungen dessen, was ein Bild gemäß dem und was es gegen das Regime der Repräsentation ist; „a simple reality“, nämlich „the simple relationship that produces the likeness of an original: not necessarily its faithful copy, but simply what suffices to stand in for it“; beziehungsweise im Plural zu denkende „relations between the sayable and the visible, ways of playing with the before and the after, cause and effect“, das heißt „operations that produce a discrepancy, a dissemblance“, sprich: „an alteration of resemblance“ – die sich gut und gerne Trugbild nennen darf. Vgl. Gilles Deleuze: *Platon und das Trugbild*. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324.

Nicht weniger als, in anderen Zusammenhängen als jenem der Liebe, jede scheinbare Anmaßung bei Barthes immer schon durchkreuzt ist, „einen Text reiner Repräsentation“³¹⁹ neben einen „Text der Lust“ oder „Text der Wollust“³²⁰ stellen zu können – wie zum Vergleich, als handelte es sich dabei einfach nur um eine Frage der Auswahl –, ist es bei Deleuze die vorgebliche Forderung nach diesen oder jenen reinen Bildern leerer Zeit – als wären sie als Singularitäten immer schon einzufordern, anstatt zunächst zu entdecken. Bei Barthes leisten dies die variablen, teils zeitgleichen Zuweisungen und Reihungen: die etwa den Text, zusammen mit der Musik, streng gegen die Repräsentation stellen, zu der immer „das Theater, die Malerei, der Film und die Literatur“³²¹ gehöre; und die feststellen, dass, „mehr noch als der Text, [...] der Film *mit Sicherheit*“ zur Figuration zähle, die von der Repräsentation zu unterscheiden sei; die, also Figuration und Repräsentation, wiederum im Bereich „des Gemäldes, des Buches, des Bildschirms“³²² zu finden seien ... Bei Deleuze ist es die Kritik der Logik der Repräsentation überhaupt, nicht dieser oder jener: die er immer neu, an immer weiteren Medien und Künsten durchführt, an der Sprache, nicht nur, aber auch jener der Literatur, an der Musik, an der Malerei, an Film und Fernsehen ...³²³

Bei beiden also, Deleuze wie Barthes, keine Repräsentationskritik, sondern Kritik der Welt der Repräsentation, keine Auszeichnung bestimmter, nicht-repräsentationaler Objekte gegen andere, repräsentationale, sondern Mobilisierung des kritischen Potenzials, das Darstellungen je selbst sind. (Sinnfällig ist angesichts dessen die allseitige, wenn auch keineswegs ausschließliche, Auseinandersetzung mit moderner Kunst im weitesten Sinne, bei Deleuze wie bei Cavell, bei Barthes und auch bei Kristeva; nicht weil deren Darstellungen im Gegensatz zu allen anderen ein kritisches Potenzial zuzusprechen wäre, sondern weil sie alles andere auf sein kritisches Potenzial hin perspektiviert.³²⁴) Es stellt sich also eine Frage zweier unterschiedlicher Logiken – die aber auch schon eine erste Antwort ist, der Verantwortung nämlich, die die Befreiung der Darstellung dem Denken ist und die also im Ausspielen von Texten, Bildern oder Objekten gegeneinander allzu leichtfertig

319 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71–72.

320 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 70.

321 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 94–102, hier: S. 95.

322 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71–72. Vgl. auch Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 45–66, hier besonders: S. 63–64.

323 Vgl. etwa, neben den in diesem Kapitel bereits angeführten Schriften, Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993; sowie Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Paderborn 2016.

324 Vgl. auch Eusterschulte: Schwindel, S. 259–260.

verschoben, vermieden wäre. Diese Frage lässt sich schließlich, mit beiden, auch als Frage zweier unterschiedlicher Bewegungen verstehen: eine „Pseudo-“ oder „falsche Bewegung“³²⁵ die eine, da sie sich in Gänze ableitet aus oder restlos zu verrechnen ist mit gesetzten Identitäten, die ihr gegenüber vorrätig und vorgängig sind und denen gegenüber sie vollständig oder unvollständig sein kann; „eine Aufwendung ohne Gegenleistung“³²⁶ die andere, unzählbar oder unzählig, sofern sie sich an nichts bemisst oder durch nichts genormt ist, was sich irgend als Entsprechung zwischen einem Aufwand der Vermittlung und Ertrag der Wirkung fassen ließe.

Barthes spricht vom „*entgegenkommenden Sinn*“, der „einem vollständigen Sender-Empfänger-System“ angehöre: ein Sinn, der, „einer Art allgemeinem, gemeinsamen Wortschatz der Symbole entnommen“, vom ‚Sender‘ „aus- und auf mich zugeht“ – dessen Entgegenkommendes also auf Vorhandensein beruht, sodass Bewegung zu seiner Bedeutung nur noch hinzukommt, wenn er „mich, den Adressaten der Botschaft, das Subjekt der Lektüre, sucht“³²⁷. Dem steht mit dem „*stumpfen Sinn*“ etwas gegenüber, das auf „eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes“ hinauslaufe: ein Sinn, der, wenn auch nicht von nirgends kommend und nicht nichts gewesen, doch auf nichts zielt und als nichts ankommt, was noch etwas gemein hätte mit dem, von wo er kommt und was er war – dessen Stumpfes so „meine Lektüre [...] abgleiten“ lässt in die „Unendlichkeit der Sprache“, seinen Ausgangspunkten nämlich jeden systemischen Charakter abspricht und letztlich seine Eigenbewegung als „zugleich hartnäckig und flüchtig, glatt und entweichen“ meint, ihn selbst als Bewegung, die „zur Familie der Wortspiele, der Possen, der nutzlosen Verausgabungen“³²⁸ zählt. Wenn der ‚entgegenkommende Sinn‘ immer verdächtig ist, durch den „Rückgriff auf Stereotype“ zu arbeiten, hat der ‚stumpfe‘ (ganz im Sinne der geteilten Logik, zu der er gehört) „ständig etwas Verliebtbes an sich“³²⁹ und ist allein in dem zu finden, „was im Bild nichts als Bild [...] ist“³³⁰.

Seinerseits führt Deleuze gegeneinander an: eine dynamische, differente Wiederholung—die statische Wiederholung desselben;³³¹ ein Virtuelles als Differenzziel, das nicht weniger Realität als das ihm unähnliche Aktuelle, Differenzierte hat, welches qua Differenzierung vielmehr in ihm gründet—das Mögliche, das im Gegensatz zum Realen steht, diesem aber, unter Abzug nur seiner Realität, schon ähnlich

325 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 269.

326 Barthes: *Der dritte Sinn*, S. 61.

327 Barthes: *Der dritte Sinn*, S. 49–50.

328 Barthes: *Der dritte Sinn*, S. 50.

329 Barthes: *Der dritte Sinn*, S. 56.

330 Barthes: *Der dritte Sinn*, S. 60.

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

ist, sodass es lediglich realisiert werden müsste;³³² „ein wirkliches Bild“, das „das Klischee zu durchbrechen und sich von ihm zu befreien“ sucht—das Klischee, das nur wahrnehmen lässt, „was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind“³³³; eine Erschöpfung, die „alles, was möglich ist, erschöpft“, bis es „nichts Möglichen mehr“ und nur noch die Erschöpfung selbst „gibt“—die Ermüdung, die den Zustand bezeichnet, „keinerlei subjektive Möglichkeit mehr“ zu haben, um irgendeine weiterhin gegebene „objektive Möglichkeit [...] verwirklichen“³³⁴ zu können ...

Die Bewegung der Entfaltung gegen die Bewegung der Modellkommunikation. – Dass ihre Gegenüberstellungen trotz aller Durchkreuzungen bestehen bleiben, berücksichtigt fraglos (weswegen sie auch so zu betonen bleiben), dass das poetologische Denken weiterhin eine Aufgabe und das repräsentationale eine Möglichkeit ist. Damit ist jedoch, nicht weniger, wieder und wieder vor Augen gehalten (und zu halten), dass die Logik der Darstellung nicht umhinkann, ein Vor- der Bewegung der Entfaltung zu berücksichtigen. Sie kann dieses der Logik der Repräsentation, die es dem Identitätsprinzip nach nur als Komplement ihres Re- kennt, nicht so einfach überlassen. Ihrer eigenen Logik gemäß muss der Darstellung das Vor- dann – nicht anders als das reine Bild leerer Zeit – als Grenze erscheinen. Für sich genommen (oder auch: idealiter) richtete wohl in den Werten des Formelhaften und Herkömmlichen die Entfaltung sich ein (oder auch: in der Totalität einer Topik). Doch bilden diese Werte nur – nicht weniger als jenes Bild und jene Zeit, sondern ihnen gegenüber, als ihr Gegenstück – *einen* Pol der Entfaltung, einen der Punkte, von denen aus etwas an ihr denkbar wird.

Als Grenzwerte finden sich die Pole nicht an den Enden einer Skala (Totalität—Singularität), zwischen ihnen sich keine unterschiedlichen graduellen Mischzustände (wie zwischen einem Ausgangs- und Endzustand). So ließe die Eigensinnigkeit der Entfaltung sich immer nur als kompromittierte denken. Als Pole sind die Begrenzungen aber so unverzichtbar wie unvereinbar. So nur lässt sich verstehen, wie die Eigensinnigkeit nicht nur offensichtlich zur Ungründigkeit gehört, sondern sich auch von der Bedingtheit nicht lossagt. Die Entfaltung ist, in anderen Worten, bezogen

auf immanente Grenzen, die sich unablässig verschieben, Spalten, Löcher oder Risse, die man nicht wahrnehme, sie einer einfachen Müdigkeit zuschriebe, wenn sie nicht plötzlich größer würden, so daß sie etwas in sich aufnehmen, was von außen oder von anderswo kommt [...].³³⁵

³³² Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 267–268.

³³³ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 35–36. Vgl. auch Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 279–282.

³³⁴ Deleuze: *Erschöpft*, S. 51.

³³⁵ Deleuze: *Erschöpft*, S. 64.

Was im jeweiligen Einzugsbereich dieser Grenzen, am Ausgangs- oder äußersten Punkt der Entfaltung geschieht, ist nicht das Entscheidende. Dort geschieht eben einerseits: nichts über das bloße Herkommen hinaus; und alles nur als ein stetes Formulieren. Und andererseits: nichts; und (also) alles; nämlich ausschließlich Unendliches, und sei dies auch das Ende. Nur ob des einen wie des anderen, ob (nicht des Ermüdeten, sondern) des Erschöpfenden, Verausgabenden, des Aneignenden des reinen Bildes und der leeren Zeit wie auch dessen, was *sie*, das heißt wie *sie* das Vor- ‚in sich aufnehmen‘, kann es jenes „Gesehene oder Gehörte“ geben, das erst „sich – visuelles oder akustisches – Bild“³³⁶ nennen lässt, diese und jene konkrete Inszenierung konkreter Bilder. Und ein jedes Bild, ob des einen wie des anderen Pols „bald im Leeren schwebend, bald zitternd im Offenen“³³⁷, wird „schnell wieder verschwunden“³³⁸ sein, nicht mehr als „ein Hauch, ein Atemzug, aber ein ausatmender, der erlischt“³³⁹, zurückfallend ins ‚Außen‘ und ‚Anderswo‘, sofern es nicht „dauert“, wo nichts es affirmiert und konsolidiert – vermag dies doch allein „die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes“³⁴⁰.

Entscheidend ist, dass und wie mit diesen Grenzen – immer zusammen mit ihren Gegenstücken – Bild und Zeit nicht mehr zu denken sind als ‚dieses in jener‘ oder auch ‚jene in diesem‘, nicht das Bild als repräsentierende Objektivation, für die oder um die herum Zeit vergeht, und auch nicht die Zeit als zu repräsentierendes Modell, zu dem, einfassend und aufbewahrend, das Bild hinzukommt: entscheidend also, dass und wie hier überhaupt „kein Objekt“ mehr zu denken ist, weder hier noch dort – und, ohne ein solches, weder ein Hier noch ein Dort –, „sondern ein ‚Prozeß‘“³⁴¹, das Bild und seine Zeit als *einer* – in aller Rätselhaftigkeit, sprich: struktureller Komplexität, die mit einem solchen einhergeht. Jede Rede davon, dass etwas ‚in‘ einem Bild, ‚in‘ einem Film, ‚in‘ einer Serie sich finde, seien es Figuren, Motive oder Diskurse, muss angesichts dessen unbefriedigend erscheinen, wie immer schwer zu vermeiden. Es gibt aber ein ‚Ein-‘ des Gefalteten, der Bedingungen; nie jedoch gibt es dieses ohne ein ‚Ent-‘, ohne das Entfaltete der Zeitform, des Werks; da es immer nur beide und beide immer nur mit der Entfaltung zwischen ihnen gibt, mit der Darstellung-als-Herstellung, dem Schaffen. In diesem Sinne schließlich ist noch das, was mit Blick auf Bilder als ihr ‚Thema‘ bezeichnet werden

³³⁶ Deleuze: Erschöpft, S. 65.

³³⁷ Deleuze: Erschöpft, S. 67.

³³⁸ Deleuze: Erschöpft, S. 72.

³³⁹ Deleuze: Erschöpft, S. 92.

³⁴⁰ Deleuze: Erschöpft, S. 72. Vgl. zum „ständigen Zustand der Entleerung“ des stumpfen Sinns Barthes: Der dritte Sinn, S. 60–61.

³⁴¹ Deleuze: Erschöpft, S. 67. Vgl. dazu, „daß Erschöpfung in keiner empirischen Zeit stattfindet“, Barthes: *Das Neutrum*, S. 53.

mag, an die Entfaltung von Zeitformen verwiesen, anstatt auf die Kommunikation von Modellen reduziert zu sein; es ist an die jeweilige Darstellung und ihre Bedingungen geknüpft, anstatt unter die Repräsentation und ihre Messbarkeiten und Normierungen subsumiert zu sein.³⁴² Das ‚in‘ bestimmte schon, wie ein Vor-seine Rolle und welche es zu spielen hat (wie in einem Zitat; oder im Basieren-auf ...) – das „Ein-“ und das „Ent-“ überlassen dies der Bestimmung, als Teil der Selbst-Bestimmung, der Darstellung selbst, also dem Eigensinn der Bewegung Inszenierung § Ritornell, ihren Vorausgaben und Aneignungen, ihren Affirmationen und Konsolidierungen (wie im Sprechen, dessen Anfang nicht schon sichergestellt ist; oder in der Unvorhersehbarkeit des Schöpfens aus Quellen und Meeren).

So sehr nun beide Grenz-Pole zu jeder Darstellung und zur Logik der Darstellung gehören (nicht mehr in ein Gegenüber von Regimen, als wären Zuständigkeiten aufgeteilt) und dabei die Eigensinnigkeit der Bewegung der Entfaltung erklären (anstatt diese auf eine bloße Ableitung oder Abweichung festzulegen, als wäre ihr alles schon vorgegeben), so wenig können beide doch auf den Akt verzichten, mit dem erst die Bewegung sich vollzieht. Zu den Polen gehören die Zustände einer Kraft, die erst die Bewegtheit der Bewegung erklären, und zwar in dem Maße – und das ganz eigene Maß erst sicherstellend –, wie dieser Akt, diese Kraft – des Zuschauens, aufseiten des Publikums – selbst Teil der Darstellung ist (oder auch: dieser Aspekt der Freiheit, die mit Endlichkeit einhergeht, dieser ‚Wille zur Macht‘ in der ‚flimmernden Welt der Metamorphosen‘). Ohne bliebe die Entfaltung unvollständig, unverständlich. Nie käme etwas vom Herkömmlichen und Formelhaften weg, das Unendliche des alles und nichts gäbe es nur als Transzendenz, keines von beiden würde also zur Grenze. Der Unterschied der Bewegung machte sich nicht.

Auch die Ehe kennt ihre Grenz-Pole, die von einer Kraft, die einen Unterschied macht, abhängen, von einer differenziellen Kraft; darauf eben stößt die Frage nach der (Un-)Möglichkeit der Erneuerung in der Wiederholung, die sich dem Denken und den Darstellungen der Ehe als Frage des Unterschieds zweier Arten von Wie-

³⁴² Das Problem des Themas ist freilich nur eines unter vielen. Vgl. Wedel: *Ort und Zeit*, S. 2–3 – zur „Verwandlung eines gefilmten Orts in einen filmisch dargestellten“, die auf die Eigensinnigkeit und Bedingtheit eines komplexen Prozesses verweist: „Ohne die Räume zu bedenken, die Filme in der Zeit ihrer Wahrnehmung entfalten, lässt sich über die Darstellung von Orten ebenso wenig sprechen wie umgekehrt über die Konstruktion filmischer Räume ohne Verweis auf die Orte, die ihnen sichtbare Gestalt verleihen.“ Vgl. auch 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 – zur Mobilisierung von Elementen aus einem „mythologischen bzw. historischen Reservoir“ (S. 60) durch „Figurationen von Zeitlichkeit“ (S. 54).

derholung stellt; darin erlangt die Ehe einmal mehr ihre Auszeichnung unter den Zeitformen und Darstellungen der Liebe.

Affirmationen der Ehe

Als Wiederholung ist die Zeitform der Ehe also noch unvollständig beschrieben – unverständlich muss bleiben, wie die alltäglichen Wiederholungen der Ehe auf ihre Erneuerung sich öffnen, was eine alltägliche Erneuerung wäre. Das eben zeigt der Konflikt der Wiederholungen, den 45 YEARS zur Darstellung bringt und der Kate am Ende stumm und allein auf der Tanzfläche zurücklässt.

Auch aber zeigen dies schon die Wiederholung des ‚Großen‘ und ‚Höchsten‘, als ‚Hinauf‘, und die innere, potenzierende Wiederholung im ‚Bewusstsein‘, als ‚Ausnahme‘, wie sie von Nietzsche und Kierkegaard beschrieben werden – in ihren Verhältnissen zur Wiederholung des ‚Kleinsten‘ und ‚Müden‘, des bloßen ‚Fort‘, und zur äußeren, multiplizierenden Wiederholung in der ‚Wirklichkeit‘, des ‚Gleichen im Gleichen‘. Wie es auch die Wiederholungen der Tautologie und Affirmation zeigen, als ‚Explosion des Nietzsche’schen ja‘ und Möglichkeit des Neubeginns, wie sie von Barthes gegen die Wiederholung des Stereotyps gestellt werden, gegen „das Wort, das wiederholt wird, ohne jede Magie, ohne jeden Enthusiasmus, als ob es natürlich wäre, [...] als ob das Imitieren nicht mehr als eine Imitation empfunden werden könnte“³⁴³. Und so zeigen es nicht zuletzt auch das Sprechen und das Zitieren, wie sie nicht zufällig auch Kierkegaard anführt, wenn er die menschliche Sprache als Szene der Unverständlichkeit oder, bestenfalls, der falschen Verständlichkeit entwerfen lässt:

Was ist die menschliche Sprache für eine jämmerliche Erfindung, daß sie eines sagt und ein anderes meint.³⁴⁴

Mit den Menschen spreche ich nicht, um jedoch nicht jede Kommunikation mit ihnen abubrechen, [...] zitiere [ich] die Klassiker ebensogut wie Peer Degn und zitiere obendrein Balles Lehrbuch.³⁴⁵

Was könnte es auch helfen, wenn ich etwas sagen wollte, es gibt niemanden, der mich versteht; mein Schmerz und mein Leiden sind namenlos, wie ich es selbst bin [...].³⁴⁶

³⁴³ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 56. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 44–46.

³⁴⁴ Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 411.

³⁴⁵ Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 413–414.

³⁴⁶ Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 414.

Wogegen, so der junge, namenlose Briefeschreiber, dem Kierkegaard diese Worte in die Feder legt, nur etwas zu tun wäre, „wenn jemand ein neues Wort erfindet“³⁴⁷. Etwas, das freilich mehr meinte als eine bloße Wortneuschöpfung, eher eine Neuschöpfung des Wortes, sodass, wenn auch „immer wieder gelesen“, ein „jedes Wort [...] immerzu neu“³⁴⁸ erschiene.

Mit Blick auf eine ältere Bedeutung von ‚verändern‘, auf die auch Kierkegaard zu sprechen kommt, nämlich ‚verheiraten‘,³⁴⁹ wäre also festzuhalten: dass die Veränderung der Ehe mit der Verheiratung nicht abgeschlossen sein darf, um dann der Wiederholung Platz zu machen; sie muss mit ihr beginnen, muss zum Gegenstand der Wiederholung werden, die Wiederholung, und mit ihr die Ehe, selbst zur Veränderung. Deswegen ist die *comedy of remarriage* eine so prägnante Modulation der Zeitform der Ehe. Zielt sie doch auf die Ehe als permanente Erneuerung, nicht lediglich auf die Erneuerung der Ehe: „No new vow is required“³⁵⁰ (oder ständig; aber welchen Abstand gäbe es dann noch zum, welchen Beweis für das, Halten des Versprechens?). Davon, vom Neuen der Alltäglichkeit entgegen einem Neuen, das dem Alltäglichen entgegensteht, lässt Kierkegaard (nicht den Briefeschreiber, sondern Constantin Constantius: zugleich das Pseudonym, unter dem „Die Wiederholung“ veröffentlicht wurde) sprechen: „Die Liebe der Wiederholung“ sei ein „Eheweib, dessen man nie überdrüssig wird; denn überdrüssig wird man nur des Neuen“, das zur „Abenteuerlichkeit der Entdeckung“³⁵¹ gehört – aber dann gewiss auch: überdrüssig des Alltäglichen, das sich derart von der ‚Entdeckung‘ abhebt, angesichts ihrer nur abfallen kann. (Zarathustra empfindet seinen „Überdruß an allem Dasein“³⁵² gerade angesichts der ‚ewigen Wiederkunft auch des Kleinsten‘.) Es ist, als ob die Ehe sich lossagte zugleich vom absolut Neuen der jeweiligen Liebe, von der Liebe als ein je Neues (welches der Prozess selbst des Herstellens von Intimität durch Liebe ist) und vom bloß relativ Neuen in dieser und jener Liebe (welches relativ ist zum Neuen jenes Prozesses): oder diese vereinte, in eins setzte, das eine nur gelten ließe, sofern es zugleich als das andere gelten kann, und vice versa.

Die Darstellung der Erneuerung von Eheversprechen, Vorliebe insbesondere serieller Bewegungsbilder von THE SIMPSONS (Matt Groening, US 1989–) bis hin zu GILMORE GIRLS (Amy Sherman-Palladino, US 2000–2007), ist selbst keine Modulation der Zeitform der Ehe. Eher tritt sie je eigen dem Überdruß ob der durchaus seriellen Alltäglichkeit entgegen, als die allenthalben die Ehen, etwa von Homer und Marge Simpson oder Richard und Emily Gilmore, mehr als Mittel denn als

347 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 412.

348 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 416.

349 Vgl. Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 355.

350 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.

351 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 330.

352 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 274.

Zweck Teil von Serialisierungen sind.³⁵³ So aber stellt sie zumindest, durchaus spezifisch seriell, die Frage nach der, vor das Problem der Ehe; und bezieht die jeweilige Serie also doch auf deren Modulationen.

Im Falle der THE SIMPSONS-Episode „A Milhouse Divided“³⁵⁴ liegt der Akzent auf dem Neuanfang als einer zweiten Chance, es ein erstes Mal richtig zu machen: In typischer Übererfüllung lässt sich Homer ohne ihr Wissen von Marge scheiden und überrascht sie mit einer zweiten Hochzeit, um die ganze Routine der gemeinsamen Ehe, die ihm Bequemlichkeit, ihr jedoch Tristheit bedeutet, in ebendem Maße zu verabschieden, wie sie sich an die Enttäuschung der ersten, einer kostengünstigen Casino-Hochzeit angeschlossen hat. Kaum anderes aber versucht schon Marge, in typischer Verbissenheit, zu Beginn der Episode mit einer Dinner Party, die die Drohung der Scheidung in Gestalt der Ehekrise eines anderen Paares überhaupt erst in den Raum stellt. Ohne Frage gehören Marge und Homer zusammen, und sei es nur in der ökonomischen Komplementarität der unökonomischen Energieaufwände – die freilich bloß die Komplementarität ihrer gezeichneten Erscheinungen fortsetzt, Homers Beinahe-Glatze, Marges blauer Haarturm ... Dass ein solcher Neuanfang nicht genügt, zeigt sich dann spätestens mit der Episode „Wedding for Disaster“³⁵⁵, die viele Staffeln später in retroaktiver Rekapitulation nicht nur die Eheschließung aus „A Milhouse Divided“ für ungültig erklärt, sondern auch nahelegt, dass die Feier ein weiteres Mal enttäuschend war; sodass also eine weitere Hochzeit ansteht.

Mit „Come Home“³⁵⁶ und „Wedding Bell Blues“³⁵⁷ wird der Neuanfang zum *running gag* über die (Un-)Unterscheidbarkeit zwischen eigentlicher Hochzeit und Erneuerungszeremonie: Die Eltern respektive Großeltern der *girls* Lorelai und Rory Gilmore haben nach einer über mehrere Episoden sich erstreckenden Phase des Getrenntseins wieder zueinander gefunden. Nun werden, ein wenig Begeisterung, vor allem aber reichlich Unverständnis und Widerwillen hervorrufend, die Klischees des Vorlaufs auf das Jawort gezielt erfüllt, Küren von *maid of honor* (Lorelai) und *best man* (Rory), Planungsstress, Junggesell(inn)enabschied, Beschwörung des wichtigsten Tages des Lebens ... Das, was daran auf die augenzwinkernde Kommentierung sich öffnet – zwischen: „Mom, it's a pretend wedding, J.Lo has them all the time“; „Ladies and Gentlemen, I'd like to present to you for the first time ... this century, Mr. and Mrs. Richard Gilmore“; und: „My second wife, Emily“ –, ist aber nur die eine Seite. Die andere ist die Feier selbst, die in der Tradition großer Hochzeitsinszenierungen zum in sich bewegten Raum dramaturgischer Verdichtungen jenseits des Ehepaars wird, in der Kommunikation nicht nur auf, sondern von Blickachsen, in Heimlichkeiten und Peinlichkeiten wechselnder Konstellierungen von Körpern, im Tanz. Im Off zweiter Flitterwochen verschwinden Richard und Emily denn auch, um, als Ehepaar, zu anderen als den Konflikten der Ehe zurückzukehren.

Auf diese serielle Vorliebe ist noch BIG LITTLE LIES bezogen, wenn kurz vor Ende der letzten Episode³⁵⁸ mit einem erneuerten Eheversprechen die Verschiebung in der Ehedarstellung dieser Serie besiegelt wird: Die Erneuerung der von Untreue belasteten Ehe zwischen Madeline und Ed

353 Vgl. auch THE FRESH PRINCE OF BEL-AIR (Andy Borowitz / Susan Borowitz, US 1990–1996), hier: „The Way We Were“, S3.E23; sowie HOW I MET YOUR MOTHER, hier: „The End of the Aisle“, S9.E22.

354 THE SIMPSONS, „A Milhouse Divided“, S8.E6.

355 THE SIMPSONS, „Wedding for Disaster“, S20.E15.

356 GILMORE GIRLS, „Come Home“, S5.E12.

357 GILMORE GIRLS, „Wedding Bell Blues“, S5.E13.

358 BIG LITTLE LIES, „I Want to Know“, S2.E7.

Mackenzie erscheint hier nur mehr als Variante (der Varianten) des Zerbrechens der anderen drei Ehen. Wie das Zerbrechen kreist die Erneuerung um das Ende des (Selbst-)Betrugs, als welcher die Ehen sich allesamt herausstellen, wenn auch so, als gäbe es, mit einer Zeremonie im kleinsten Kreis am privaten Strandabschnitt, ein Zurück hinter diesen. Zusammen stehen die Ehen nunmehr der Komplizenschaft der Frauen gegenüber – deren Affirmation es ist, noch nach der Erneuerung, die den Schlusspunkt der Serie bildet.

Wenn Deleuze im Anschluss an Nietzsche und vor dem Hintergrund Kierkegaards ein ums andere Mal auf die Frage zu sprechen kommt – nicht zuletzt im Gegenüber von differenter Wiederholung und Wiederholung desselben –, inwiefern die ewige Wiederkunft als ein dynamisches, nicht statisches Prinzip zu verstehen ist – als eine „Ewigkeit“, in der sich „einst das Licht der Zukunft zünden soll“³⁵⁹, nicht „ein Leier-Lied“, gesungen von „Drehorgeln“³⁶⁰ –, so berührt er damit offensichtlich das Problem der Wiederholung als Veränderung. (Dass bei Deleuze nicht gesondert von der Ehe die Rede ist, mag den Verweisen auf Nietzsche und Kierkegaard hier ein besonderes Gewicht geben, es nimmt jedoch nichts von jenem, das sein Denken für das der Ehe hat.) Die Herausforderung bestehe darin, die ewige Wiederkunft zwar als „einen Kreis“ zu denken, „der aber auf einzigartige Weise unwuchtig ist“, auf dass das Denken der Zeit „ihren allzu zentrierten physischen oder natürlichen Kreis auflöst“ (das ist die ermüdende, die ‚alte‘ Leier) und erkennt, dass die Zeit „einen auf ewig dezentrierten Kreis bildet“³⁶¹ (das nur ist die höchste, die Hoch-Zeit). Verblüffend ist, wie Deleuze dem eine gewisse Notwendigkeit zuschreibt, indem er mit Nietzsche darauf hinweist, dass Wiederholung ohne Veränderung, Wiederkunft ohne Dynamik, beides also ohne Differenz, gar ausgehend von Identität, überhaupt nicht zu denken sei:

Wenn es Identität gäbe, wenn es für die Welt einen undifferenzierten qualitativen Zustand oder für die Sterne eine Gleichgewichtsstellung gäbe, so wäre dies ein Grund, darin zu verharren, und nicht ein Grund, in einen Zyklus einzutreten. Auf diese Weise verknüpft Nietzsche die ewige Wiederkunft mit dem, was sich ihr entgegensetzen oder sie von außen zu beschränken schien: die vollständige Metamorphose, das irreduzible Ungleiche.³⁶²

Doch hat keine Notwendigkeit Geltung, wenn sie nicht zugleich eine Möglichkeit meint: sodass dies bei Deleuze nie ohne Verweis auf den Willen zur Macht bleibt;

359 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.

360 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 273.

361 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 152–153.

362 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 306. Vgl. auch Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976, S. 53 – zur „Kritik des Endstadiums oder des Gleichgewichtszustandes“, gemäß der „das Werden nicht hat anfangen können zu werden, [...] nichts Gewordenes ist. [...] Wenn das Werden etwas wird, warum hat es nicht lange schon aufgehört, etwas zu werden? Wenn es etwas Gewordenes ist, wie konnte es je anfangen zu werden?“

ein Wille, an dem die Kraft zur Affirmation der Differenz hängt; eine Kraft, die erst die Differenz aus ihrer Unterwerfung unter die Identität befreit, die Wiederholung freistellt, Veränderung zu werden.³⁶³

Wie auch bei Nietzsche nennt sich auch bei Kierkegaard dies, worin wollend die Differenz und Wiederholung affirmiert wird, worin die notwendig dynamische Wiederkunft möglich wird, auch Mut: denn „es gehört Mut dazu, die Wiederholung zu wollen“ – mit ihm nur kommt auch „die Lust, sich darauf zu freuen“³⁶⁴; und es ist Mut, der „Ja! sagen, Ja! lachen“³⁶⁵ lässt, und zwar ein „Muth, der angreift: der schlägt noch den Tod todt, denn er spricht: ‚War *das* das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal!‘“³⁶⁶ Insbesondere findet sich damit berücksichtigt, dass die ewige Wiederkunft keineswegs der Endlichkeit widerspricht. Mut zu brauchen und zu haben, bedeutet hier, diese im Affirmieren jener zu affirmieren – dass die Affirmation der ewigen Wiederkunft durch die Affirmation der Differenz eine Affirmation von Bedingtheit ist. Und so spricht Heidegger vom Ding nicht nur als Versammlung und Einfalt, sondern auch als „Reigen des Ereignens“ und als „Ring, der ringt“³⁶⁷; sprich, mit Deleuze nach ihm, als einem unwuchtigen, dezentrierten Kreis; oder, mit Nietzsche vor ihm, als dem ‚hochzeitlichen Ring der Ringe‘. Der Wille zur Macht macht die Wiederholung als Veränderung nicht zur Sache der Willkür, er macht sie gegen jede Unwillkürlichkeit zu seiner Sache. Kierkegaards Briefeschreiber klagt noch – bevor er erkennt, dass es an ihm ist, ‚alle Augenblicke das Leben einzusetzen‘ –, dass sein Dasein und also Bezug zur Welt nicht überhaupt selbstgewählt sind: ‚Wie bin ich Interessent in jener großen Entreprise geworden, die man die Wirklichkeit nennt? Warum soll ich Interessent sein? Ist das nicht freigestellt?‘³⁶⁸ Oder wie Cavell zusammenfasst, unter anderem im Anschluss an Heidegger: „I do not make the world which the thing gathers. I do not systematize the language in which the thing differs from all other things of the world. I testify to both, acknowledge my need of both.“³⁶⁹

Das ist auch die Freiheit der Endlichkeit. Keine relative, graduelle Freiheit angesichts des Gebots der Entsprechung, die sich als Entzug oder Abweichung gegenüber einer normativen Vorgabe zeigt oder selbst noch, als gewährte, ein Aspekt des Präskriptiven ist. Sondern die Freiheit der Antwort und Verantwortung,

363 Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 56–59; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153, 307.

364 Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 330–331.

365 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.

366 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 199.

367 Heidegger: *Das Ding*, S. 181–182.

368 Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 410.

369 Cavell: *The World as Things*, S. 248.

der Affirmation angesichts eines Interesses, dem nicht zu entkommen, das aber je, etwa in diesen oder jenen Interessen, zu entwickeln ist, angesichts eines Erbes, das in einem historisch wie individuell endlosen Prozess des Auftretens, des Eintretens anzutreten ist, also angesichts eines Zufalls, dessen ganzes Zufallendes immer bedingt, ohne das Bedingte schon als eine Gesamtheit zu (be-)gründen. Das ist nicht wiederum als Selbst-Beschränkung, -Beherrschung oder -Berechnung zu verstehen.³⁷⁰ So kehrte doch nur, unter umgekehrten Vorzeichen, die Relativierung der Freiheit wieder, indem sowohl ein Selbst als auch seine Freiheit vor jeder Antwort, gegen jede Verantwortung gesetzt würden. Stattdessen sind diese es, an die sich das Versprechen knüpft, „dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde“³⁷¹. (Philemon und Baucis: „Aus ihrer Armut machten sie kein Hehl und ertrugen sie ohne Murren: So ward sie ihnen leicht.“³⁷²) Die Affirmation meint nicht „das Spiel, in dem man Gefahr läuft, ebenso zu verlieren wie zu gewinnen“ – ihr Spiel ist jenes, dessen Regelwerk

nicht im voraus existiert, weil sich das Spiel bereits auf seine eigenen Regeln bezieht, weil das spielende Kind nur gewinnen kann – da der ganze Zufall jedesmal und für allemal bejaht wird. Keine restriktiven oder begrenzenden Bejahungen, vielmehr Bejahungen, die zu den gestellten Fragen und zu den Entscheidungen, die aus ihnen hervorgehen, koextensiv sind [...].³⁷³

Nicht, dass es nicht Kompromiss, Kontrolle oder Kalkulation gäbe, besonders in der Ehe. Doch ist es das eine, jene im Rahmen oder als Teil dieser zu erklären, ein anderes aber; die Ehe selbst durch oder gar als das Kompromittierte, Kontrollierte und Kalkulierte.

Das Band, der Bund der Ehe konstituierte sich also als ihr Ring – das ist der Aspekt der Notwendigkeit ihrer Wiederholungen als Veränderung; und konstituierte sich nur durch das Ja-Wort zu diesem – der Aspekt der Möglichkeit dieser Art der Wiederholung in ihrer Affirmation. Es mag demgegenüber die Heirat durch jedes liebende Ich selbstgewählt, mag ihm freigestellt sein, doch heißt das noch nicht, dass die Welt und Sprache der Ehe, ihre Szenen, zurückgehen auf dieses oder jenes verheiratete Ich; es mögen also in einem Augenblick für alle kommenden Liebende den Einsatz des Lebens sich versprechen, doch unterwirft das noch nicht dem gemeinsamen Umgang mit der Sprache und macht einander noch nicht zu

³⁷⁰ Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.

³⁷¹ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 290.

³⁷² Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 493, VIII/633–634.

³⁷³ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.

einer Welt. Die Ehe erfüllt sich nicht schon durch die Heirat. Eher noch könnte es jene ohne diese geben. Erübrigt sich also ob der Ehe die Heirat? Eher deutet sich an, wie sich jene in dieser nur und schon bekundet, wie das Schließen der Ehe gerade, aber auch nicht mehr als der zu bezeugende Entschluss ihres Führens ist.

Den Darstellungen der Ehe wird das vielfältig zur Ungewissheit über den Eheschluss selbst. In Gestalt der Frage etwa, wer (warum) die Autorität hat, die Braut zu übergeben – sie zu geben, zu vergeben –, und wer nicht: So stellt sie *L'ATALANTE* (Jean Vigo, FR 1934) (dar), in der Klammer oder dem Abstand zwischen dem Hochzeitszug am Anfang, der zugleich die Verabschiedung/Betrauung des abreisenden/verlorenen Mädchens durch das gesamte Dorf ist, und der schlussendlichen Ergreifung/Rettung der geflohenen/zurückgelassenen Ehefrau durch den alten Seemann, der sie (nicht gegen ihren, doch aber) gegen den Willen der Umstehenden über seine Schulter wirft und mit ihrem Ehemann, seinem Kapitän, wiedervereint.

Dass solches niemand (anderes) mehr vermag, inszeniert *THE GRADUATE* (Mike Nichols, US 1967) mit seinem Ende einer Rettung in der Minute nach der letzten; das heißt als schlechtes, doch ausreichend gutes Timing; darin also, dass nichts (anderes) über das eigene Glück zu entscheiden hat. Das wiederholt einsetzende Intro von „Mrs. Robinson“³⁷⁴, dazu Bens entschlossenes, aber immer wieder unterbrochenes Rasen und Rennen lassen schon hören und sehen, dass er die Hochzeit Elaines, die er verhindern will, wohl nicht rechtzeitig erreichen wird. Rechtzeitig ist er nur für den besiegelnden Kuss und den einsetzenden *Hochzeitsmarsch* von Felix Mendelssohn Bartholdy. Das aber hält nicht nur Ben nicht davon ab, gegen die Glaswand zu hämmern, hinter der er sich am anderen Ende der Kirche wiederfindet, auf das Geschehen blickend, und wieder und wieder „Elaine!“ zu rufen, alle Blicke auf sich lenkend – was Elaines Mutter, die besungene, selbst kurz vor der Scheidung stehende Verführerin Mrs. Robinson noch mit einem „It's too late“ kommentiert. Auch Elaine lässt sich, konfrontiert mit den wutschnaubenden, doch unter den Namensrufen nun stummgestellten Gesichtern von Mutter, Vater und Bräutigam, nicht abhalten, die Achse reziproker Blicke in eine Achse reziproker Kommunikation zu verwandeln, nämlich im Gegenzug Bens Namen zu rufen – und im anschließenden allgemeinen Chaos ihre Mutter auf deren neuerliches „It's too late“ wissen zu lassen: „Not for me.“ Dass Glück aber auch nicht einfach eine eigene Entscheidung ist, darauf beharrt die vorletzte, eine frontale Einstellung des flüchtigen Paares, erregt, ungläubig, ratlos auf der hintersten Bank eines Linienbusses, dazu „*The Sound of Silence*“³⁷⁵. Dann ein Schnitt, der den Bus in die Tiefe des Bildes davonfahren lässt, in die Zukunft oder zum nächsten Halt.³⁷⁶

Was überhaupt als Eheschluss zu gelten hat, wann er gültig ist, ist schließlich die Ungewissheit von *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* (Mike Newell, UK 1994), die Bild wird sowohl in der Serialität der idiosynkratischen Hochzeiten ebenso idiosynkratischer Paare wie auch in der Abfolge zweier uneigentlicher Jaworte, die mit ihren Blickachsenkommunikationen und Körperkonstellierungen am Ende um die Stellung als vierte Hochzeit konkurrieren. Die Grenze zwischen dem, was möglich, notwendig, und hinreichend ist, scheint dabei so variabel wie diejenige marginal, die das eine Paar zwischen Altar und Hochzeitsgesellschaft und das andere auf einem Gehweg im strömenden

³⁷⁴ Vgl. *The Graduate* (Simon & Garfunkel, US 1968).

³⁷⁵ Vgl. *The Graduate*.

³⁷⁶ Vgl. zu diesen Aspekten und beiden Filmen – und ihrem Verhältnis – auch Cavell: *The World Viewed*, S. 76–79, 176–177.

Regen verortet—die das eine „I do“, das auf das „Do you love someone else?“ antwortet, von dem anderen trennt, das folgt auf das „Do you think ... not being married to me m-might maybe be something you could consider ... doing for the rest of your life?“—die zwischen einem Schlag ins Gesicht und einem Kuss verläuft.

Die Affirmation der Wiederholung ist jedoch kein Ziel, das zu erreichen, und kein Zustand, der zu erringen wäre. Wie die Wahrheit des Skeptizismus sich auch nicht in der These, dass immer gezweifelt werden kann, oder der Entscheidung, immer zu zweifeln, äußert.³⁷⁷ Der *proof of one another's existence*, den die Ehe erbringt, bliebe also schlecht verstanden als ein einmal und ein für alle Mal erbrachter, sei es entkräftend, sei es umstimmend. Auch und besonders hier gilt, was für „the absence of doubt“ überhaupt gilt: dass sie „a continuing task, not a property“ meint, „a task in which the goal, or the product of the process, is not a state of being but a moment of change, say of becoming – a transience of being, a being of transience“³⁷⁸. Es bedarf die Affirmation selbst der Wiederholung, sie muss selbst zu einer der Wiederholungen der Ehe werden. (Wie sollte es auch anders sein? – auch die Affirmation hat keinerlei Grund, kennt keine Ver- und Absicherung.) Wenn die Ehe sich als Affirmation der Wiederholung konstituiert, konstituiert erst die Wiederholung der Affirmation die Ehe. Ihrem Prozess des Herstellens von Intimität ist so seine Form gegeben; und die Ehe wird zu mehr als einem Klischee. Der Ruf zur Mäßigung, gemäß dem sie kaum das Gewicht tragen könne, dem gegenseitigen Beweis der Existenz zu dienen, läuft dann nicht nur Gefahr, die Ehe, indem er ihrer Geringschätzung das Wort redet, zu unterschätzen. Zugleich wird der Beweis (nicht so sehr überschätzt als vielmehr) fehlgeschätzt, nach einem falschen Maßstab, wo er nach der Art eines hinreichenden Belegs oder einer überzeugenden Beobachtung gedacht wird – anstatt als etwas, das nicht mehr und nicht weniger als der Affirmation der Wiederholung und der Wiederholung der Affirmation bedarf. Es bedarf der Zeitform der Ehe.

5.4 Affirmation und Vergiftung: PHANTOM THREAD

Zeit der Veränderung

Essen ist immer auch Gift: zu essen immer auch vergiftet werden und zu kochen vergiften. Wenn es das auch nicht immer ist, im Sinne eines jeden aktuellen Falls,

³⁷⁷ Vgl. Cavell: *The Philosopher in American Life*, S. 5; Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 135.

³⁷⁸ Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 111.

so doch virtuell immer wieder, mit jedem Fall. Der eine wird einst vielleicht noch vergiftet werden, die andere wird dann wohl schon vergiftet haben, auch wo gerade niemand vergiftet und vergiftet wird ... Steht in diesem Zeichen nun aber das Machen eines gemeinsamen Zuhauses – oder in anderen Worten: das Führen einer Ehe –, wie dann dazu noch das Ja-Wort geben? Immer den Hunger bejahren, ihn zum Essen machen, und so selbst wieder zum Ja-Wort: Wäre solche Affirmation nicht eine noch der Vergiftung und also eine schon vergiftete Affirmation? Das sind die Bedingung und das Problem, wie sie kurz vor Schluss von PHANTOM THREAD mit einer siebeneinhalbminütigen Szene, in siebenundvierzig Einstellungen Behandlung und Umgang finden. Genauer noch finden die Behandlung und der Umgang hier an ein vorläufiges Ende, im Zuge der Entfaltung der Zeitform dieses Films. Was auch, aber nicht nur heißt, dass dies einem Zerwürfnis um den Besuch einer Silvesterfeier folgt, welches Reynolds an seiner Entscheidung verzweifeln lässt, Alma geheiratet zu haben. Kurz vor der infrage stehenden Szene klagt Reynolds gegenüber Cyril, nachdem Alma hinter ihm und von ihm unbemerkt den Raum betreten hat: „She does not fit in this house.“

Die Szene beginnt und endet dann, während über beide Szenengrenzen hinweg das zentrale musikalische Thema des Films in Streicherinstrumentierung erklingt – schicksalhaft in seinen drei in getragener Geschwindigkeit gespielten, zunächst aufsteigenden, dann absteigenden Achteln, die im nächsten Takt je in einen langen vierten Ton münden, bevor sie wiederkehren, um den Viervierteltakt zu vervollständigen.

Mehr noch aber klingt in der ersten Einstellung der Szene die ihr vorangegangene noch nach. In der starren Frontalität der Nahaufnahme von Alma, bevor ein Schwenk ihrem Blick und Lehnen in Richtung linkes Off und, weiter, ihrem rechten Arm folgt, wie er gezielt ein Buch aus einem Küchenregal hervorzieht: die frontale, unbewegte Totale, die Alma mit einem Pilzkorb in Händen im Wald zeigt, wie sie aus der Tiefe des Bildes und dem Off einer kleinen Anhöhe diese hinaufsteigt und, oben angekommen, stehenbleibt. In Almas zunächst nach rechts unten und dann, nach dem Griff nach dem Buch, nach vorn gesenktem Blick aus dem Bild, ruhig, ernst, fast betrübt: ihre unschlüssigen Blicke auf den Waldboden zu ihrer Linken, bevor sie den Kopf hebt, als folge sie mit den Augen einem der Bäume in die Höhe, aus dem Bildfeld. Im Grün ihres Oberteils wie auch in dem kalten, blaugrünen Schimmer, der im Gegensatz zum warm beleuchteten Hintergrund der Küche von Reynolds' Landhaus auf ihr liegt: das dunkle Blau des Walds, durch dessen kahle Bäume sich im Hintergrund das Grün einer Wiese erahnen lässt.

Zudem klingt in der ihr nachfolgenden Einstellung die letzte der Szene nach. Die leichte Zeitlupe der Großaufnahme des stürmischen Kusses zwischen Alma und Reynolds: in dem langsamen Zoom der Halbtotale auf den sich lösenden sanften Kuss zwischen ihnen. Seine Bewegung, halb im Stehen, von links oben aus dem

Off auf sie zu, und ihre Streckung, noch im Sitzen, von rechts im Bildfeld auf ihn, aufeinandertreffend: in seiner nach rechts unten gebückten Haltung, auf einem Stuhl, und ihrer nach links oben geneigten Hocke, zu seinen Füßen, aneinandergeschmiegt. Der Hinterkopf von Reynolds mit seinen silberglänzenden Haaren und die Rückseite seines braunen Sakkos, die Alma irgendwann über die ganze Breite des Bildes hinweg verdecken, während er sich immer weiter in die Horizontale begibt, als sinke er vor ihr dahin: im nach dem Kuss nach unten hängenden Kopf von Reynolds, der das Gesicht der Schale auf seinem Schoß zuwendet, während Alma ihm die Hand hält, inmitten der bräunlichen Tapete und Vorhänge des Badezimmers, zu denen sein Schopf ebenso in Kontrast steht wie zu seinem blassvioletten Pyjamahemd, alles flankiert durch die schwarzen Streifen, als welche die offenstehende Badtür und ihr Rahmen erscheinen, durch die die Kamera blickt.

Das eine Nachklingen, zur Musik, die lange noch während der Szene weiterertönt: Ein- oder Hineintragen des Walds in die Küche; das gezieltere Fortführen, auch als Erweitern um neue Richtungen, von Almas Bewegungen wie Blicken, ohne dass das Ziel klarer würde; und so auch ein Sich-Nähern von (mehr als ein Annähern an) Alma in all ihrer Sichtbarkeit und Undurchsichtigkeit. Das andere Nachklingen, zur bald wieder verstummenden Musik, zu deren Streicher nun noch Paukenschläge getreten sind: ein Auflösen im Raum, mit dem Reynolds sich und Alma Platz macht; das Ans-Ende- oder Zur-Ruhe-Kommen des Strebens der beiden zueinander, in einer geteilten Kontur; Zurücktreten (nicht aber Abwenden) von ihnen als Paar, Heraustreten (nicht Wegblicken) aus ihrem Raum. Der eine Nachklang ist Ominosität ob der Opazität Almas, der andere Pietät ob der Intimität Almas und Reynolds'. Und die Szene dazwischen also die Zeit einer Veränderung.

Zwischen den Szenengrenzen finden sich zunächst aber Wiederholungen, von denen das bekannte musikalische Thema in dezenter Klavierfassung nur eine ist. (Gewiss ließen auch diese Wiederholungen sich als Nachklänge früherer Einstellungen beschreiben – so gewiss, wie mit ihnen nicht einfach dieselben früheren Einstellungen im Laufe der Szene wiederzusehen sind. [Wie gewiss aber ist, dass ein Wieder derselben Einstellungen sie dieselben bleiben ließe?; dass sich mit ihm eine Wiederholung inszeniert fände?; dass es sich von der Inszenierung anderer Einstellungen unberührt zeigte? – es sei noch einmal an das *recap* aus BEFORE SUNSET erinnert.] Bezogen gerade auf die Nachklänge, die die Szene rahmen, werden ihre eigenen Einstellungen aber als Wiederholungen zu betrachten sein.)

Schon die erste Einstellung, Alma frontal in der Küche, taucht zuvor zweimal auf, je als etwas weitere Aufnahme bei Tageslicht. Das erste Mal putzt sie Pilze, während sie sich erkundigt, wie diese für Reynolds üblicherweise zubereitet werden: „We cook them in butter ... but not too much ... Mr. Woodcock *detests* too much butter“, lässt eine Hausangestellte wissen; das zweite Mal hält Alma einen

Pilz zum Abgleich neben einen Pilzführer: „Look at the book in the kitchen“, wird ihr schon beim Sammeln mit Blick auf mögliche Giftigkeit geraten.

Die zweite Einstellung der Szene ist eine Großaufnahme von Reynolds, der im Halbschatten des warmen Lichts von seinem Skizzenbuch auf- und über den Rand seiner Brille hinwegschaut, hinaus über die rechte obere Ecke des Bildes. Zusammen mit ihren noch folgenden Variationen – eine Totale, eine Halbnahe und eine Halbtotale, die Reynolds auf einem Stuhl links hinter einem massiven, gedeckten Tisch verorten, an dessen Kopfende über einem weiteren Stuhl sein Sakko hängt – greift die Einstellung mit Reynolds' stummem, misstrauischem Blick die Bandbreite der Blicke auf, die er Alma von anderen Enden anderer Räume bis dahin zugeworfen hat: amüsiert bei der ersten Begegnung in einem Café, er als Gast, sie als Kellnerin; fasziniert nach einem ersten Restaurantbesuch, am Kaminfeuer in seinem Landhaus; enerviert im Anschluss an eine gemeinsam verbrachte Nacht, während des Frühstücks.

Der Gegenschuss zur ersten Großaufnahme von Reynolds' Blick fasst seinerseits den Tisch im Vordergrund, über diesem zwei Hängelampen mit kegelförmigen Metallschirmen, die hell das warme Licht spenden, und Alma klein im linken Halbprofil von hinten in der Tiefe des Bildes in einer Ecke der Küche, die allein in blaugrünem Licht liegt, leicht abgetrennt durch eine in den Raum ragende Wand, hinter der ein Fenster zu erahnen ist. Darin findet sich eine fast deckungsgleiche Ansicht der verlassenen Küche wieder, die das Landhaus einführt, im Zuge der Ankunft von Reynolds und Alma nach ihrem ersten Restaurantbesuch. In einer etwas näheren Variante des Gegenschusses kehrt später aber auch Almas von einem Schwenk verfolgte Bewegung quer durch das Café wieder (ungeschickt, überhastet, ein Tablett in der Hand), als von einem Schwenk verfolgte Bewegung aus der Ecke der Küche und der Tiefe des Bildes an den Herd fast auf Höhe des Kopfendes des Tisches (überlegt, unaufgeregt, mit einer Schüssel in der Hand). Wie auch die Halbnahe von Alma wiederkehrt, die in rotem Kleid im rotorangenem Licht des Kaminfeuers Reynolds' Blick warm und herausfordernd entgegnet, und zwar als Halbnahe von Alma, die in grünem Oberteil im blaugrünen Licht der Küchenecke Reynolds' Blick kühl und prüfend begegnet. Oder die Großaufnahme der schüchtern lächelnden Alma, die im Café Reynolds' Bestellung aufnimmt, als Großaufnahme der ausgestellt lächelnden Alma, die Reynolds vom Herd aus kurz das Gesicht zuwendet. Und, schließlich, die untersichtige Großaufnahme von Almas gesenktem Blick, der vom Boden eines Gefäßes durch eine trübe Flüssigkeit zu sehen ist, in die sie aus einer metallenen Phiole ein Pulver streut – als die Großaufnahme von Alma, die am Herd stehend nach links unten blickt, während sie, sich leicht vorlehnend, hantiert.

Zunächst aber zeigt, wie als Antwort auf den Gegenschuss, die Fortsetzung der Schuss-Gegenschuss-Struktur gleichwohl durchkreuzend, eine seitliche, blaugrün schimmernde Detailaufnahme, wie ein Messer von Almas rechter Hand von

links oben ins Bild geführt wird und geduldig einen Pilz würfelt, den ihre andere Hand fixiert – und kommt dabei zurück auf eine Detailaufnahme davon, wie Almas Hände von rechts oben ins Bild reichen, um zwei Pilze mit einem Messer aus dem Waldboden zu lösen. Auch die weiteren Detailaufnahmen der Szene, senkrechte Aufsichten einer Pfanne, deren bildfüllendes Schwarz von Einstellung zu Einstellung gefüllt wird, mit einem Stück Butter, das unter Zischen zerfließt, mit gewürfelten Pilzen, die aus einer Schüssel dazu purzeln, mit einem weiteren Stück Butter, das unter die Pilze gerührt wird, mit verquirltem Ei, das die Pilze bedeckt und blubbernd gerinnt, mit Kräutern, die darüber gestreut werden ... kommen zurück auf frühere Einstellungen. Da sind die aufsichtigen Aufnahmen von Pilzen, die von Alma mit einer Reibe gehobelt, mit einem Mörser pulverisiert und dann mit einem Löffel in die Phiole gefüllt werden. Da sind aber ebenso die aufsichtigen Aufnahmen von schwarzem Kaffee und süßem Gebäck beim ersten Frühstück, das der Film zeigt, dem letzten mit Johanna, Reynolds' Liebschaft vor Alma; von englischem Frühstück, das Reynolds von Alma im Café serviert wird; und von grünem Spargel nebst zerlassener Butter, wie Alma ihn einmal zu Reynolds' Missfallen als Überraschung und in Abweichung von der abendlichen Routine zubereitet. Noch Detailaufsichten von Kleiderskizzen, die Reynolds zeichnet – von denen er in der Landhausküche aufschaut und von denen er während des Frühstücks von Johanna abgelenkt wird –, fügen sich, auf eigene Weise, in diese Reihe.

In der Tat ließe sich diese Wiederholungsstruktur noch bis an das Ende der Szene eingehend verfolgen: weswegen der Wechsel der Positionen, zu dem es im Laufe der Szene kommt, auch eher als Beginn einer neuen Phase der Szene denn schon als Veränderung angenommen werden muss. Alma serviert das Pilzomelett/Alma serviert das bestellte Frühstück und ungefragt Tee. Alma und Reynolds sitzen über Eck am Küchentisch, Auge in Auge/Alma und Reynolds sitzen über Eck an Restauranttischen, während er ihr mit einer Serviette behutsam den Lippenstift abwischt, sie zugunsten der dazustoßenden Cyril ignoriert oder ihres sexuellen Innuendos gewahr wird, aber auch am Frühstückstisch, wo sie sich ihm zu viel bewegt. Alma und Reynolds setzen in einer Halbtotale zum abschließenden Kuss an, bevor dieser in der Großaufnahme zustande kommt/Alma und Reynolds küssen sich leidenschaftlich auf offener Straße, in einer Halbnahen, bevor sich ihre Münder wieder voneinander lösen, in einer Großaufnahme.

Anders gesagt ließe sich die Wiederholungsstruktur durch den Film als ganzen verfolgen, bis zu dieser Szene als Höhepunkt – wenn auch nicht Endpunkt: Zu Filmbeginn wird der Titel vor schwarzem Hintergrund ein- und wieder ausgeblendet, in geschwungener Schrift und gerahmt von Strichen, die sich in Schleifen um ihn legen, gefolgt von einer langen Einstellung von Almas Gesicht und einer ganzen Reihe von Einstellungen von Reynolds aus allen erdenklichen Winkeln. Zum Schluss, gefolgt von den Namen Daniel Day-Lewis (Reynolds), Vicky Krieps (Alma)

und Lesley Manville (Cyril), wird der Titel erneut ein- und wieder ausgeblendet, bildfüllend in großen geraden Lettern vor dem Hintergrund einer nächtlichen Einstellung von Reynolds und Alma, welche die beiden, ihn am Boden kniend, sie vor ihm stehend, bei der Anprobe und dem Abstecken eines Kleids zeigt. Ebendiese Einstellung ist nach einer guten halben Stunde der Laufzeit des Films schon einmal zu sehen, im Anschluss daran, dass Reynolds Alma das erste Mal zu dem ihr zugewiesenen Zimmer im Londoner Stadthaus führt, und gefolgt von Alma, wie sie im flackernden Widerschein eines Kaminfeuers davon spricht, dass sie endlos, so lang wie niemand sonst, stehen könne. So, in diesem Licht, spricht sie aber auch schon in der ersten Einstellung des Films, nachdem der Filmtitel das erste Mal ausgeblendet wurde, davon – noch bevor er das erste Mal zu sehen ist –, dass Reynolds all ihre Träume habe wahr werden lassen und dass sie ihm – wie sie auf Nachfrage durch eine Männerstimme aus dem Off hin antwortet – im Gegenzug jeden Teil von ihr gegeben habe. Und noch zwei weitere Male kehrt diese Situation wieder: Zunächst bekommt die Männerstimme ein noch unbekanntes Gesicht, das sich als das von Reynolds' Arzt herausstellen wird; und schließlich bemerkt Alma, kurz nach der Einstellung von ihr und Reynolds im Badezimmer, dass sie wisse, dass dieser, sollte er nicht wieder aufwachen, im Jenseits auf sie warten würde ...

Die Frage aber wäre durch die ausgiebige Rekonstruktion der Wiederholungsstruktur von PHANTOM THREAD noch nicht beantworten, wie es in diesen oder durch diese Wiederholungen zur Veränderung kommt; oder warum die Wiederholungen der Küchenszene zum Höhepunkt und zur Zeit der Veränderung werden; oder welcher Art diese Veränderung ist, zwischen „Phantom Thread“ und „Phantom Thread“. Die Frage des Schicksals, dessen Eintreten die Paukenschläge ankündigen, auf der Eins, Zwei und Drei, synchron zu dem unausweichlichen, ausgehaltenen vierten Ton. Die Frage eines veränderten Verhältnisses von Affirmation und Vergiftung.

In der Schwebe, auf dem Spiel

Weiter zugespitzt noch findet diese Frage nach der Veränderung sich dadurch, dass die Szene auch in sich einem Wiederholungsprinzip unterliegt.

Was sich dabei wiederholt, sind zunächst die Einstellungstypen: Alma, wie sie stumm Essen zubereitet, Reynolds, wie er Alma misstrauisch anblickt, die Zutaten, wie sie sich zum Pilzomelett wandeln – dann Alma und Reynolds am Tisch in sechs Schüssen und sechs Gegenschüssen, in denen er isst, sie ihm zusieht und zu ihm zu sprechen beginnt. Insbesondere jedoch bedeuten diese (und wiederholen sich also mit diesen) Typen eigene Dehnungen und Stauchungen.

Zum einen sind das Reynolds' anhaltendes Blicken und Almas geduldiges Zubereiten; auch sein so langsam wie schwer sich hebender Brustkorb und ihre Hände, die sie lang und breit einseift; sein Innehalten mit Messer und Gabel in Schneideposition, bevor er in einem durchgehenden Zug über den Teller ein Stück des Omeletts abtrennt, die Umständlichkeit, mit der er dieses in seinen Mund befördert, und die stockende Rotation, mit der er seine leere Gabel während des Kauens in der Hand bewegt, den Ellbogen starr auf dem Tisch aufgestützt; sowie ihr geduldiges Zusehen, ihre vorsichtig voneinander sich lösenden Lippen und ihre ruhige Ansprache. Es sind dies Einstellungen, in Größe wie Länge, von genau und nur diesem und jenem, Einstellungen einer Zuständlichkeit des Lauerns und Posierens. Zum anderen gibt es aber noch das viele Zischen und Zerfließen, Blubbern und Gerinnen der raschen Wandlung der Zutaten; und auch die schnellen Striche, die Reynolds unter kratzigen Geräuschen mit einem Füllfederhalter macht. In der extremen Nähe und verhältnismäßigen Kürze der Einstellungen meint all dies im Gegensatz die Bewegtheit des Unübersichtlichen, Unkontrollierbaren.

Was die Szene wiederholt, sind zudem die Verhältnisse, die diese Einstellungen aufspannen: die Situation des Kochens, Beobachtens, Verspeisens. Eine Situation, die so, im Wieder und Wieder ihrer Verhältnisse, als verdächtig akzentuierte Kohärenz eines Raums, als Anmutung und -maßung einer lückenlosen Wahrnehmung eines Zusammenhangs entgegentritt. Dazu gehören auch einige der ausführlichen (oder die Ausführlichkeiten einiger) Bewegungen von Reynolds und Alma.

Wenn etwa Reynolds sich in der Halbtotale, in der Alma ihm soeben von rechts das Omelett serviert hat, Schritt für Schritt bereitmacht – seinen Füller zuschraubt, sein Skizzenbuch zuschlägt, es nach links aus dem Bild legt, seine Brille abnimmt, sie mit dem Füller ebenfalls im Off ablegt, aufsteht und nach rechts nach seinem Sakko greift. Oder wenn Alma Wasser einschenkt, nachdem Reynolds seinen Platz am Kopfende des Tisches eingenommen hat, in der mit Abstand längsten Einstellung der Szene, einer Halbtotale: Zu jener des Servierens und Bereitmachens steht sie wie ein rechtwinkliger Gegenschuss, Reynolds links im Sitzen, Alma zugewandt, doch leicht auch von ihr weggelehnt, sie rechts im Stehen, leicht gebückt, den linken Arm durchgestreckt auf den Tisch gestützt, zwischen beiden nicht nur die Gedecke, sondern auch einer der Kegellampenschirme, die helle Öffnung knapp über seinem und knapp unter ihrem Kopf. Das Wasser fließt in einem dünnen Strahl aus einer kleinen Kanne, die Alma in der rechten Hand hält, zunächst in Reynolds' Glas, wofür Alma die Kanne in einer kurzen Bewegung nach oben und wieder nach unten führt, und dann in ihres, wobei sie die Bewegung mit der Kanne nach oben so langsam wie stetig verlängert, den Wasserstrahl aus immer größerer Höhe nach unten fallen lässt, mit der Kanne in der Hand gar den Lampenschirm berührt und ihn an einer Seite ein Stück weit anhebt, bevor sie die Bewegung in aller Ruhe doch noch umkehrt, die Kanne, knapp über dem Glas angekommen,

geschwindigkeit abstellt und sich in einer sparsamen Bewegung hinsetzt. – Als ob der kohärente Raum dazu einlädt (nicht zwingt), ihn in jeder Dimension auszunutzen, sich mit jedem Handgriff auszubreiten, jeden Moment auszudehnen (und all dies also ebenso einfach wieder zu lassen).

(Die Ausführlichkeit von Reynolds' Bereitmachen selbst wiederholt sich, wenn er in einer langen Bewegung nach seinem Wasser greift, einen Schluck trinkt, das Glas abstellt, seine Serviette in seinem Schoß aufschüttelt, seinen Stuhl zurechtrückt, seine Hände an die Ränder seines Tellers legt, diesen vor sich auf dem Tisch um die eigene Achse dreht und anhebt. Almas ausführliches Einschenken wiederholt seinerseits eine Bewegung, mit der sie zuvor am Herd das verquirlte Ei aus einer Schüssel gegossen hat. Und der anhaltende Wasserstrahl schließlich, der vornehmlich in Form von Lichtreflexen ins Bild tritt, wird durch Reynolds' Gabel wiederholt: Nachdem er sich das Omelett in den Mund geschoben und bevor er noch mit dem Kauen und also dem Rotieren der Gabel begonnen hat, hält er mit dieser in einem Gegenschuss auf Alma inne. Zwischen Reynolds' fast zur Faust geformten Hand am unteren Rand des Bildes und Almas starr blickendem Gesicht in der oberen Bildhälfte erscheinen die Zinken der Gabel und das obere Stück ihres Griffs allein als Widerschein der Hängelampe in der oberen rechten Ecke des Bildes. Tatsächlich nimmt diese Einstellung der aus-gehaltenen Gabel in etwa so viel Zeit in Anspruch, wie der Wasserstrahl anhält. Entscheidender ist freilich, wie das Licht hier zur Ausdehnung der Zeit selbst wird.)

Was wiederholt wird, sind nicht zuletzt die Störungen, die sich in die Kohärenz eintragen: die Essensdetails, sofern sie zugleich zu viel und zu wenig zeigen, bezogen nämlich auf Almas und Reynolds' Blickachsen und bezogen darauf, was es mit den Zutaten auf sich hat. Es behauptet sich also durch Wiederholung auch die Diskontinuität einer herausgehobenen, doch verschlossenen Perspektive, die nichts Unsichtbares sichtbar macht, sondern die Selbstverständlichkeit des Sichtbaren infrage stellt; von wo es gesehen wird, was mit ihm zu sehen ist ... Sie behauptet sich sogar noch, wo sie nur noch (oder gerade indem sie) als unsichtbare zu beharren vermag.

Wo etwa Reynolds in ausladenden Kieferbewegungen, doch mit zugepressten Lippen kaut; was ist nicht mehr zu sehen, wenn es nicht mehr zu sehen ist? Oder wo Reynolds zuvor seine Nase und das Omelett theatralisch für einige Zeit zueinander führt, den Kopf senkend, den Teller auf den Fingerspitzen einer Hand balancierend, vor Almas sanftem Lächeln, in einer Halbnahen, die ihn im Vordergrund im Profil, den Teller daneben nur als Rand und Almas Kopf darüber frontal zeigt, sodass die Speise nur kurz zu sehen ist, während Reynolds den Teller, verfolgt von Almas Blick, schon wieder abstellt; was ist zu riechen, was nicht zu sehen ist? Darauf bezogen ist noch das Ansetzen zum Kuss, nachdem Reynolds seine Gabel abgelegt, eine letzte kurze Kaubewegung gemacht und auf Almas Ansprache

geantwortet hat: die Halbtotale des Ansetzens als Kehrseite der Halbtotale des Einschenkens, als einziges weiteres Auftauchen ebendieser Einstellung und zugleich als mit Abstand kürzeste, kaum mehr als einen Augenblick lang, oder genau die letzte der ersten drei Achtelnoten des Schicksalsthemas. – Einmal zum Off geworden kann die diskontinuierliche Perspektive selbst zur Dehnung werden, diese von der Kohärenz lösen – oder so nun die Störung in sie eintragen. Schließlich aber scheint die Diskontinuität den kohärenten Raum selbst zu stauchen – oder mit ihm in Deckung zu geraten. Bevor mit dem ersten Paukenschlag die Großaufnahme beginnt, in der der Kuss beginnt.

(Oder die Störung wird rückwirkend ausgewiesen als schon in den kohärenten Verhältnissen wirksame, als das, was das schon Verdächtige der akzentuierten Kohärenz bewirkte. Dies drückt sich am stärksten wohl im Verhältnis der Wiederholung zwischen Wasserstrahl und Gabel aus, im Licht-als-Dehnung, vor und nach Reynolds' Inspektion des Tellers und seinem ersten Bissen.)

Die Dauer der Szene, die Dauer ihrer Wiederholungen – der Einstellungstypen, Verhältnisse und Störungen – ist also eine der Schweben, des Haltens in der Schweben: zwischen Kohärenz und Diskontinuität, zuständlicher Dehnung und bewegter Stauchung, Wahrnehmung eines Zusammenhangs und Infragestellung des Sichtbaren. Aus Sicht des Schicksals, der in der Schweben schon an-, doch noch ausstehenden Veränderung, ließe sich sagen: eine Dauer des Auf-dem-Spiel-Stehens, in der jede Affirmation zu einer der Vergiftung und zu einer vergifteten werden könnte.

Ist das aber nicht einfach die suspendierte Zeit der Gegenwart, die Zeit der Suspense?; bezogen auf das Wissen um die Vergangenheit, welches das Publikum mit Alma teilt und Reynolds voraussetzt, also dass sie ihn bereits einmal mit Pilzen vergiftet hat, wie hier nach einem Zerwürfnis (dort: wegen des Spargel-Abendessens), was zusammen mit seiner Erholung in seinem Heiratsantrag mündete?; und bezogen auf die Ungewissheit ob der Zukunft, in welcher das Publikum sich mit Alma gegenüber Reynolds befindet, und zwar ob er das giftige Omelett essen und ob er es getan haben wird, obwohl oder gar weil er etwas ahnt? – Es ist die zeitliche Gestaltung der Suspense, das Wissen und die Ungewissheit als Rhythmus der Szene, eine Gestaltung des Prozesses des Zuschauens, der gestaltet wird und gestaltet, indem er diesen Rhythmus vollzieht: sodass die Gegenwart, die sich suspendiert findet, nicht einfach die eines Geschehens im Bild ist, sondern des Akts, ohne den es das Bild nicht gäbe; sodass die Vergangenheit, nach der und angesichts derer die Suspense sich hält, nicht einfach die schon geschehener Handlungen ist, sondern des Publikums, das heißt seines Verhältnisses zu den Bildern und ihren Wiederholungen; sodass die Zukunft, vor der und mit Blick auf die die Suspense sich hält, nicht einfach die noch zu geschehender Handlungen ist, sondern des Zuschauens

und seines Verhältnisses zu sich selbst, dessen, was mit ihm durch dieses oder jenes Bild der Affirmation geschehen würde.³⁷⁹

Was mit der Szene auf dem Spiel steht, was in ihr im Zuschauen aufs Spiel gesetzt ist, ist letztlich also die Wahrnehmung des Publikums – was anders die Fragen meint, was dieses je wirklich gewusst hat, ob es also je richtig lag, und warum ihm das Ungewisse bereits wirklich ist, wie es ihm bereits wichtig wird. Inszenatorisches Kalkül der Suspense ist es, wie Hauke Lehmann eindrücklich festhält, „die Integrität der Position“ des Publikums „nachdrücklich in Frage zu stellen“ – in einem „Prozess“, der das Publikum „unweigerlich mit seinen eigenen emotionalen Reaktionen als demjenigen konfrontieren wird, was sich seiner Kontrolle entzieht“, und der so die „Dimension des Unbekannten im Eigenen“³⁸⁰ eröffnet. (Deswegen steht und fällt die Suspense auch nicht mit der Verwaltung eines empirischen Informationshaushalts, damit etwa, ob der Ausgang einer Handlungsfolge schon, aus welchen Gründen auch immer – Spoiler, Zweitsichtung, Medienkompetenz –, bekannt ist.³⁸¹)

Zur Suspense, zu dieser temporalen wie nämlich nur temporären Aufhebung, gehört aber auch der Umschlag oder die Umkehrung, der „Schock, durch den die alte Ordnung in eine neue Ordnung überführt wird“³⁸²—zur Schweben zwischen Kohärenz und Diskontinuität gehört die Deckung, in die sie kommen, um vom Lauern und Posieren und Unübersichtlichen und Unkontrollierbaren in das Bild des Kusses überzugehen—zur Dauer der Wiederholungen gehört ihre Affirmation, um Ominosität und Opazität in Pietät und Intimität zu übersetzen. Nur mit beidem, dem Auf- und dem Um-, der Suspension und dem Schock – wozu, neben anderem, auch Almas Ansprache und Reynolds Antwort zählen: „I want you ... flat on your back ... helpless ... tender ... open ... with only me to help ...“; und: „Kiss me, my girl, before I'm sick“ –, nur mit beidem also kommt es zur Veränderung. Und in ihr nur zu einer Affirmation der Vergiftung, die keine bloß vergiftete Affirmation ist, die Ehe ist: was letztlich einen Unterschied um das Spiel meint, den Unterschied zwischen einem

379 Vgl. insgesamt zur Suspense als Frage der Zeitlichkeit Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2017, S. 54–118; sowie genauer zur Suspense als „Ausgestaltung der Zeit des Zuschauererlebens“ (S. 67), zum für die Suspense relevanten „Wissen [...] als ein spezifischer Rhythmus“ (S. 88) sowie, als Kriterien der Suspense, zum „Herstellen von Relationen“ (S. 86) und zur „Schaffung einer privilegierten, intimen Perspektive“, „Einführung einer Diskontinuität“ oder „Aufspaltung des vermeintlich kohärenten Wahrnehmungszusammenhangs“ (S. 88).

380 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 114. Vgl. auch S. 68, 102.

381 Vgl. zu diesem (vermeintlichen) Paradox der Suspense Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 62–64.

382 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 112. Vgl. auch S. 105–106, 110–111.

„Spiel, in dem man Gefahr läuft, ebenso zu verlieren wie zu gewinnen“, und jenem „Spiel, in dem der ganze Zufall jedesmal und für allemal bejaht wird“.

Horror und Humor des Hungers

Zu essen ist bejahen: nicht nur die Bejahung des Kochens, sondern auch die des Hungers, und jene durch diese. – In der Tat nennt Alma Reynolds schon bei ihrer ersten Begegnung „hungry boy“, in einer Nachricht, die ihn außerdem ihren Namen wissen lässt, „my name is Alma“, in ihrer Handschrift auf einem Zettel in seinen Händen, zu sehen in einer aufsichtigen Detailaufnahme und zu hören als ihre fast gehauchten Worte, in einem Voiceover. Den schon beschriebenen Zettel zieht sie zuvor aus ihrem Kellnerinnenkleid, nachdem sie ihm das reichhaltige englische Frühstück serviert und seine Einladung zum Abendessen angenommen hat, die er wie schon vorbereitet auf ihr „And now?“ ausgesprochen hat. Reynolds' Hunger ist also von vornherein, mit dieser Adressierung als audiovisuelles Aufeinandertreffen zweier Perspektiven, in dem es zur temporalen Kreuzung zweier Aspirationen kommt, eine Frage der Inszenierung der Beziehung von Alma und Reynolds, nicht weniger als die Frage von Almas Platz im Haus (oder auch als Teil davon; oder vice versa).

Das gilt also auch für die Affirmation des Hungers – das heißt, wenn auch nicht immer aktuell, so doch virtuell immer wieder, für die Affirmation der Vergiftung. Das meint nicht, oder nur auf der einen Seite, das Problem, in diesem oder jenem Fall die richtige Wahl zu treffen, entgegen dem Falschen nur das Richtige zu essen, ob des gekochten Essens also wählerisch zu sein: das wäre gerade der Versuch, die Gefahr einer vergifteten Affirmation zu bannen – der Ausweis, dass diese Gefahr fortbesteht, dass die Wiederholung des Essens das Fortbestehen dieser Gefahr ist (die Gefahr, zu verlieren ...). Es geht, auf der anderen Seite, um eine andere Art der Wahl, um eine andere Art des Essens, darum, dass die Wahl selbst das Richtige wird, darum, richtig zu essen: es gründet dies in einem Willen, der zugleich die Vergiftung, zu der es noch kommen wird, und die, zu der es schon gekommen ist, affirmiert – und es gründet dies die Kraft, nicht die Vergiftung, zu der es gerade kommt, doch etwas an ihr, nämlich dass es zu ihr kommt, dass es im wiederholten Essen zu ihr kommt, zu affirmieren (den ganzen Zufall ...). Auch kann das mit Deleuze als das Problem des Ereignisses gefasst werden: das Problem, „das Ereignis als solches zu wollen, das heißt das Eintretende insofern zu wollen, als es eintritt“³⁸³ – insofern das „Ereignis als solches“, sein Ereignishaftes, „niemals das, was

383 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 180.

sich ereignet“, kein jetzt gegenwärtiges Seiendes (oder gegebenes Differenziertes) ist, sondern „stets *beides zusammen*, ewiglich das, was sich gerade ereignet hat, und das, was sich gleich ereignen wird“³⁸⁴, das immer schon-und-noch vergangene-zukünftige Werden des Seienden (das Differenzielle, ohne das es Differenziertes nie gegeben würde).

Die Veränderung, mit der die Wiederholung Veränderung wird, die also selbst schon eine Wiederholung als Veränderung ist, meint dann den eigentümlichen Übergang von dem einen Spiel zum anderen, von der einen Seite zur anderen: Zwischen diesen, so Deleuze,

ändert sich in gewisser Weise nichts, außer einer Willensänderung, außer einer Art Sprung des ganzen Körpers an Ort und Stelle, der seinen organischen Willen gegen einen spirituellen Willen vertauscht, der nun nicht genau das, was eintritt, sondern etwas *in* dem, was eintritt, etwas Kommendes will, das dem entspricht, was eintritt – und zwar gemäß den Gesetzen einer obskuren humoristischen Konformität: *das Ereignis*.³⁸⁵

Direkt im Anschluss schließt Deleuze diesen Gedanken noch explizit an Nietzsche an – an ihm zeige sich der enge Zusammenhang von Freiheit und Amor fati (auch ließe sich sagen: zwischen Freiheit und der Affirmation von Bedingtheit).³⁸⁶ Heißt das nun, dass PHANTOM THREAD deleuzianisch oder gar nietzscheanisch ist? Es spricht für das Gewicht, das sowohl dieses philosophische Denken als auch das bewegungsbildliche Denken dieses Filmes für das Denken der Ehe hat; es spricht dafür, dass ihr Verhältnis erklärungsbedürftig und -würdig ist.

In anderen Worten geht es um die Stellung, die Deleuzes ‚obskure humoristische Konformität‘ für PHANTOM THREAD einnimmt; es geht darum, in welchem Bezug der „Humor“ zu Suspense und Schock steht, mit all seiner „selektiven Kraft“, die in „dem, was zustößt“, im Zu-fallenden, „das reine Ereignis“, das Fallen wählt, das eine aus dem anderen auswählt; es geht um das, was eine weitere der Fassungen des Humors – die direkter noch den Übergang vom ‚Organischen‘ zum ‚Spirituellen‘ anspricht – mit Blick auf die Darstellung der Veränderung im Essen heißt: „Aus dem Essen sondert er das Sprechen aus.“³⁸⁷ Womit sich aber auch schon die Frage auf-

³⁸⁴ Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 24.

³⁸⁵ Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187.

³⁸⁶ Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187; sowie Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin / München / New York 1988, S. 343–651, hier: S. 521, Nr. 276: „Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: – so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe!“

³⁸⁷ Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 189. Hier klingt fraglos bereits an, was Deleuze und Guattari der organischen Organisation als die Öffnung des organlosen Körpers entgegenstellen werden – vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 206–227.

drängt (oder aufdrängt, dass die Frage insbesondere auch lautet), was genau es ist und als was in Anschlag zu bringen ist, von was PHANTOM THREAD kurz vor Schluss, bezogen auf Reynolds' Hunger, zum Humor übergeht. Nämlich: vom Horror der Unheimlichkeit, von der „uncanny homeliness“ eines „world-consuming doubt“³⁸⁸, wie Cavell es nennt, vom Zweifel, der das Eigenste als das Unbekannteste wähnt, das Menschliche als das Prekärste und den vertrautesten als fremdesten, als, im Zweifel, keinen richtigen Menschen, als jemanden, der einen mit einem Lächeln auf den Lippen vergiften würde ...

(Vor diesem Hintergrund ist es von keiner geringen Bedeutung, dass Cavells Wendung der *uncanny homeliness* [wenn an dieser Stelle auch nicht ausdrücklich, so doch] gezielt an die Kippfigur des Unheimlichen gemahnt, wie Sigmund Freud sie wirkmächtig beschrieben hat. Ausgehend von dem Paradox, dass gerade „das Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann“³⁸⁹, zeichnet dieser nach, wie schon das vermeintliche Gegenstück, also „dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, [...] dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen“³⁹⁰; in diesem Sinne sei „heimlich [...] ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt“³⁹¹. Für Freud ist das von besonderem Interesse, insofern es ihm zum Mittel der Spekulation über einen psychischen Mechanismus wird, der das Paradox auflöst, indem er es dynamisiert – er schlägt vor, „daß das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist“³⁹². Von besonderem Interesse für die Frage der Ehe ist daran nicht nur der Verweis auf die Wiederkehr, sondern auch die Implikation einer Differenzierung zweier Wiederholungen, die sich entlang der ‚Ambivalenz‘ des Un-/Heimlichen, entlang des Kippens des einen ins andere vollzieht. Nicht zufällig ist derjenige Anlass „des unheimlichen Gefühls“, den Freud meint, am stärksten verteidigen zu müssen – unter anderem mit der Schilderung eines Erlebnisses in den Gassen einer italienischen Stadt –, die „Wiederholung des Gleichartigen“ als eine „unbeabsichtigte Wiederkehr“³⁹³. [Und nicht zufällig lässt Kierkegaard Constantin Constantius von einer wiederholten Reise nach Berlin – einer Reise zur Erprobung der „Möglichkeit und Bedeutung der Wiederholung“³⁹⁴ –

388 Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 129.

389 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Gesammelte Werke* 12. *Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt am Main 1999, S. 227–268, hier: S. 231.

390 Freud: *Das Unheimliche*, S. 235.

391 Freud: *Das Unheimliche*, S. 237.

392 Freud: *Das Unheimliche*, S. 259.

393 Freud: *Das Unheimliche*, S. 249.

394 Kierkegaard: *Die Wiederholung*, S. 353.

notieren, und zwar angesichts eines Stuhls in der Unterkunft am Gendarmenmarkt, den er noch von der ersten Reise kennt: „Mein Zuhause war mir unheimlich geworden, gerade weil es eine verkehrte Wiederholung war [...], und das Unkraut dieser Erinnerung erstickte jeden Gedanken in der Geburt.“³⁹⁵ Als könnte die Wiederholung als Veränderung nie ohne die [Gefahr, oder Erfahrung, der] Wiederholung desselben gedacht werden – wie das Vertraute nie ohne [den Zweifel, also] das Un-, das kein Gegen- ist, sondern einfach das Zeichen der Dynamik, „die Marke der Verdrängung“³⁹⁶.)

Nun zeigen Suspense und Komik gelegentlich eine gewisse Nähe zueinander; oder zumindest gewisse Formen der Komik zu gewissen Formen der Suspense. So die komische Situation, wo sie sich zwischen vermeintlich klaren Verhältnissen und Verständnissen einerseits und wachsenden Inkongruenzen, dem eskalierenden Miss- andererseits entfaltet, bis sich im finalen Bruch der Neuordnung durch die Pointe jeder Sinn als Unsinn herausstellt, der Unsinn als einziger Sinn: was vielleicht eher als Wanken (denn als Schweben) vor dem Sturz (als Gestalt des Schocks) beschrieben werden könnte, oder als Nähe von Witz und Situationskomik. Oder auch, wie im umgekehrten Fall von PHANTOM THREAD, die Suspension der Zeit, die droht, sich bis in einen Leerlauf zu steigern: in dem das Wiederholungsprinzip beinahe parodistische Ausmaße annimmt (ganze sieben Male kommt es zur Einstellungsfolge Reynolds—Alma—Zutaten/Zeichnung) und der das Unökonomische und das Ökonomische nur noch in ihrer Gegenüberstellung als Karikaturen kennt (das Zuviel und Zuwenig nur noch als gleichzeitige, das Lückenlose nur noch als das Verdächtige, das Einschenken von Wasser nur noch als Ausführlichkeit und sein Ende als Verknappung).

Die Suspension so mancher Komik wie das Komische so mancher Suspense mag nun darauf verweisen, dass zwischen dem einen „spezifischen Modus der Affizierung“³⁹⁷ und dem anderen kein Verhältnis des gegenseitigen Ausschlusses besteht, dass der eine und der andere Durchgriff auf „das Gleichgewichtsempfinden des Zuschauers“, auf „sein Empfinden für Proportion und Rhythmus“³⁹⁸ einander nicht behindern müssen, gar befördern können. Mehr noch aber verweisen die Fälle ihres Ineinandergreifens schon darauf, dass es keine eindeutige, zumindest keine einfache Zuordnung von Suspense und Komik zu Horror und Humor gibt: dass ihre Bezüge sich nicht über ein tabellarisches System der Entsprechungen erklären, gemäß dem Humor zu Komik steht wie Horror zu Suspense und

³⁹⁵ Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 377.

³⁹⁶ Sigmund Freud: Das Unheimliche, S. 259.

³⁹⁷ Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 67.

³⁹⁸ Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 114. Beide Modi wären in diesem Sinne auch noch einmal auf den Schwindel zu beziehen – vgl. Eusterschulte: Schwindel, S. 242 und passim.

also Humor zu Suspense wie Horror zu Komik. Besonders rätselhaft muss das aber nur erscheinen, wenn die Unterscheidung übergangen wird zwischen den konkreten zeitlichen Gestaltungen, die mit den verschiedenen Affizierungsmodi angesprochen sind und sich als solche zu (je Film oder Serie eigenen) Affektdramaturgien fügen – und den mit solchen Dramaturgien schon implizierten umfassenden zeitlichen Strukturierungen des Bewegungsbildes, also den „Weisen, [...] filmische Wahrnehmung umfassend zu ordnen“³⁹⁹, die als Differenzierungen und Spezifizierungen von Zeitlichkeiten erst von verschiedenen Genres sprechen lassen.⁴⁰⁰ Umso rätselhafter muss diese Unterscheidung erscheinen, wo die starren Koordinierungen regelpoetischer Taxonomien einem Begriff des Uneindeutigen, des Vielfachen derart im Wege stehen, dass allein der Schritt in ein vermeintliches Außerhalb des Generischen oder in die vorgebliche Hybridisierung bleibt, um doch noch davon sprechen zu können.⁴⁰¹

Das soll, ja, könnte gar nicht heißen, dass nicht auch Horror, vielleicht gar Humor, als Affizierungsmodus bestimmt werden oder dass sich der Horror als zeitliche Strukturierung der Wahrnehmung nicht auch ohne die Suspense, zugunsten etwa des Thrill, entfalten kann – so wenig es festlegt, dass das Umfassende einer Strukturierung selbst einfach sein oder dass kein Modus je dramaturgisch dominant werden sollte. Es ist vielmehr so, dass Affizierungsmodi sich diesseits ihrer Stellung im Ganzen von Filmen oder Serien nicht schon bestimmt befinden: keine

399 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 75. Lehmann spricht an dieser Stelle neben Horror von Erotik.

400 Vgl. zum Komplex Affekt und Genre in diesem Sinne auch Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 109–123, 132–136; sowie Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2–13.

401 In diesem Lichte ist, zum einen, auch Lehmanns Hinweis zu lesen, dass schon „der Begriff“ der Suspense „in seiner affektiven Valenz nicht eindeutig bestimmbar“ ist – „er bewegt sich zwischen positiven und negativen Konnotationen, mal feiner (gespannt/unruhig), mal deutlicher (furchtsam/feiernd) voneinander abgegrenzt“ (Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 65); zum anderen aber auch sein Vorschlag, dass die „Verbindung zwischen Suspense und Horror“ eher als „ein historisches Spezifikum“ (S. 118) zu behandeln ist.

Vgl. dagegen Noël Carroll: *Horror and Humor*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/2 (1999), S. 145–160 – wo die ganze, für ihn durch die sogenannte Horrorkomödie versinnbildlichte Problemstellung der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den titelgebenden Phänomenen nicht nur am Schwanken der Stellung beider hängt (zwischen: Genres als Lenker der Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Aspekte des narrativen Geschehens; Genres als narrative Rahmen für bestimmte Arten von Figuren; mentalen Zuständen im Allgemeinen; sowie emotionalen Reaktionen im Besonderen); sondern vor allem auch hängt an der unhinterfragten Stellung von Gesetzmäßigkeiten, die jene Ähnlichkeiten und Unterschiede scheinbar als unverrückbare setzen (indem sie all jene Ebenen, die *horror* und *humor* hier ansprechen sollen, in aller Starrheit schon koordinieren).

Dramaturgie meint ein bloß additives Neben- oder Nacheinander; das Ganze einer bewegungsbildlichen Darstellung ist nicht einfach die Gesamtheit ihrer aufgeteilten und abgeschlossenen Ensembles; und niemals gäbe es eine Entfaltung ohne ‚Spalten, Löcher oder Risse‘ als die ‚immanenten Grenzen‘ jeder denkbaren Vollständigkeit oder -zähligkeit, das heißt ohne ein Offenes, durch das „das Ensemble niemals völlig geschlossen, nie vollkommen geschützt ist, wodurch es irgendwo offengehalten wird – wie durch einen dünnen Faden, der es an den Rest des Universums bindet“⁴⁰². Zugleich ist es aber so, dass umfassende zeitliche Strukturierungen sich nie jenseits konkreter zeitlicher Gestaltungen entfalten: Zeitlichkeit überhaupt kann ihre Modi nicht umgehen oder überspringen; das Ganze ist ‚weder vorgegeben noch vorzugeben‘; und die Entfaltung vollzöge sich immer nur in der Zeit, käme sie nicht über eigene zu eigenen Zeiten, wäre sie nicht Ritornell. – So eben, durch die Dynamik dieser Reziprozität, die (unvorhersehbar: unwägbare) neue Unterscheidungen wie Neukoordinierungen hervortreibt, können die Darstellungen des Bewegungsbildes zu eigenen Punkten der ‚Teilung und Verzweigung‘ in der ‚Geschichte poetischen Denkens‘ werden. Und so nur, unter Berücksichtigung dieser Dynamik, ist zu vermeiden, Affektivität selbst wiederum regelpoetisch-taxonomisch stillzustellen (im Dienste etwa von Modellen, oder doch zumindest des Argwohns hinsichtlich, der Wirkung von Medien).

PHANTOM THREAD jedenfalls geht, als ein solcher Punkt, mit seiner durchaus komischen Suspense-Szene, mit seiner Suspension, die gen Leerlauf tendiert, vom Horror zum Humor über, wo er für den Schock oder als die Pointe die Affirmation des Kusses setzt. Er geht über von der einen Strukturierung der Wahrnehmung zur anderen, von der „perception of the instability of the fact of human existence, its neighboring of the inhuman, the monstrous“⁴⁰³, wie Cavell den Horror auch fasst, zur „sonderbaren Inspiration [...] des Humors“⁴⁰⁴, die es erlaubt, ‚das Ereignis als solches zu wollen‘, anstatt zu meinen, es (ironisch) auf eine Transzendenz, eine Idealität hin überschreiten zu können, oder daran zu leiden, dass eine solche (tragischerweise) auf immer unzugänglich und das Ereignis gemessen an ihr doch nur ein unausweichlich Zustoßendes ist.⁴⁰⁵ Die ganze Tragweite dieses Übergangs lässt sich aber erst daran

⁴⁰² Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 25.

⁴⁰³ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 223.

⁴⁰⁴ Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 171.

⁴⁰⁵ Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 174, 177. Insofern unter der Wahrnehmung des Horrors insbesondere der Zweifel am anderen Menschen zu verstehen ist und die *comedy of remarriage* sich als Ehedarstellung dem Gelingen des Versuchs eines *proof of one another's existence* widmet, kann es nicht überraschen, dass Cavell in „a certain line of horror films [...] a shadow genre of remarriage comedies“ (Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 222) erkennt. In einer anderen Nachbarschaft des Horrors findet sich das Melodrama (das nach Cavell wiederum eine Linie von Filmen ausgebildet hat, die sich in direkter Nachbarschaft zu den *comedies of remarriage* finden – vgl. Cavell: *Contesting*

ermessen, wie genau der Humor nach und der Horror vor ihm sich entfaltet; oder was dort das Spirituelle und hier das Organische heißen kann; oder ‚Sprechen‘ und ‚Essen‘. Sie lässt sich ermessen an dem, was auch im weiteren Verlauf von PHANTOM THREAD wiederholt – und verändert – als Reynolds’ Hunger umkreist wird.

Intime In-/Transparenz – der geschlossene Magen, der geöffnete Kopf (und die Wahrheitsökonomie des Zugangs)

„You’re making me extremely hungry“, lässt Reynolds Alma bei einem Restaurantbesuch wissen. Davor bescheinigt er ihr schon, wunderschön auszusehen; ein Schwenk wandert über Eck von Alma zum nachdrücklich blickenden Reynolds, es folgt ein Schnitt zurück zur verlegen lächelnden Alma. Danach wendet er sich aber auch schon von ihr ab und Cyril zu, die dazustößt und sich neben ihn setzt; eine mitschwenkende Einstellung zeigt die Schwester vor dem Tisch vorbeischreiten, begleitet vom lauten Kreischen eines weiteren Tisches, der herangeschoben wird, wobei Alma aus dem Bildfeld verschwindet, um durch eine Umkehrung der Kame-rabewegung sodann allein ins Bild gefasst zu werden. Der Szene folgt, wie Alma das erste Mal zu ihrem Zimmer geführt wird. Aufmerksamkeit steht unter Vorbehalt, in Abhängigkeit vom zugewiesenen Platz.

Wenige Einstellungen später, in ebenjenem Restaurant, an ebenjenem Tisch, fragt Alma Reynolds herausfordernd – nun in einer Schuss-Gegenschuss-Konstruktion, die beide aus der sonstigen Situation, einem Essen mit Cyril und einem gewissen Nigel, herauslöst –, ob er genug zu essen hatte. Auf seinen ratlosen, fast entrüsteten Blick fügt sie in laszivem Ton und mit akzentuiertem Spiel der roten Lippen ein „You seem thirsty“ hinzu, woraufhin sich auf seinen Lippen ein Lächeln abzeichnet. Eine kurze Einstellung einer rasanten Autofahrt später zieht Reynolds Alma spielerisch hinter sich her, in sein Zimmer; und zeigt sich dann, beim Frühstück, durch ihre Bewegungen gestört, während auf der Tonspur jeder ihrer Handgriffe akzentuiert laut zu hören ist. Begehren ist eine temporäre Privilegierung, zwischen Rausch und Kater.

Eine weitere Frühstücksszene, diese vor dem Eintreffen der belgischen Prinzessin, die durch Alma konfrontiert wird, und nach den Einstellungen des Kusses auf offener Straße, die mit Reynolds’ Schweigen hin auf ein undeutlich geflüstertes „I love you“ Almas enden: Reynolds gibt, im Zuge allgemeiner Geschäftigkeit und beobachtet von

Tears): „Die sentimentale Phantasie kreist um das Bewußtsein vom Scheitern des Liebesideals wie die Horrorphantasie um die Angst vor den Kräften der Trennung und der Depersonalisierung.“ (Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 237.)

Alma, bei seiner Hausköchin eine umfangreiche Bestellung auf. Unbestimmt richtet er danach, als bewegter, unscharfer Schemen im Bildvordergrund einer Nahaufnahme der stillsitzenden, immer konsternierter blickenden Alma, ein „I’m so hungry“ an den Raum. Ein Lachen Cyrils aus dem Off und Smalltalk über Porridge greifen seine Bemerkung auf, unter dem stummen Hin- und Herblicken Almas. Isolation rührt her nicht nur vom schieren Ausgeschlossen-, sondern auch schon vom bloßen Dabeisein.

An dem Abend schließlich, an dem Alma Reynolds den Spargel mit Butter servieren und dies zu einem Streit eskalieren wird, dem die erste Vergiftung, Reynolds’ Antrag und die Hochzeit der beiden folgt, entspinnt sich ein Gespräch, Alma in Untersicht weit oben im Treppenraum des Stadthauses, Reynolds auf Höhe der Kamera am Fuße der Treppe:

Reynolds [mit gedämpfter Überraschung, nachdem er nach Hause gekommen ist, während die Kamera in seinem Rücken nach oben schwenkt, wie als Fortsetzung seiner Drehung um die eigene Achse, als er die Treppe erreicht]: Oh, Alma. What is this?

Alma [die, in rotem Kleid, langsam von Fuß bis Kopf ins Bildfeld gerückt ist, den Kopf vom Licht einer Lampe hinter sich wie von einem Heiligenschein umgeben – und gerade so sanft säuselt sie]: I love you, Reynolds.

Reynolds [ab hier in frontaler Großaufnahme; den Kopf in den Nacken gelegt, leicht pendelnd, als trete er von einem Fuß auf den anderen, perplex]: Yes, but what is this?

Alma [ab hier halbnah; mit den Augen in der Umgebung nach einer Antwort suchend, ihr Lächeln noch erhaltend]: It’s a surprise. Are you hungry?

Reynolds [ernst, nachdem der Schnitt Almas letztes Wort fast abgeschnitten hat, es vor seinem Gesicht also nachklingen lässt]: Where is Cyril?

Alma [die sich im Off schon räuspert und nun ihr Lächeln verliert]: I’ve sent everyone home.

Reynolds [härter]: Where is Cyril?

Alma [nun selbst perplex]: She’s left.

Reynolds [aus dem Off, in Almas andauernder Halbnaher]: What time did she leave?

Alma: This afternoon ... [und dann, aus dem Off in Reynolds’ Großaufnahme, während dieser seinen Kopf senkt und seine Gesichtszüge leidlich um Fassung ringen] I’ve made us dinner.

Zum grundsätzlichen Getrenntsein verhält die vertiefte Trennung sich wie zur notwendigen Konfrontation, etwa im Erwarten und Vorfinden, die Möglichkeit ihrer Diversion, im Verlieren der eigenen und Negieren der anderen Position.

Damit sei nicht nur noch einmal nahegelegt, dass sich das Problem von Reynolds’ Hunger und die Frage von Almas Platz in der poetischen Logik von PHANTOM THREAD treffen – dass sich die poetische Logik der Ehedarstellung des Films durch das Aufeinandertreffen des Problems des Hungers und der Frage des Platzes auszeichnet. Auch und mehr noch soll greifbar werden, wie diese Logik sich diesseits ihres Übergangs zum Humor, wie ihre Entfaltung der *uncanny homeliness* sich gestaltet. Teil dieser Logik, dieser Entfaltung ist denn auch die Inszenierung des Stadt- und des Landhauses: verwinkelt, unübersichtlich, mit höchstens von außen zählbaren Etagen und einer ganz und gar unbekannten Anzahl an Zimmern, ver-

bunden durch enge Flure und Treppen, die zu immer weiteren Türen und Durchgängen führen; doch auch navigiert, mit größter Sicherheit, auf je eigene Weise (herrisch, verwaltend, eifrig, empfangend), durch all die Körper, die in diesen Häusern ihren Platz haben. In keiner anderen Dimension bewegt sich dann aber der Detailreichtum des Szenenbilds und der Ausstattung, der, mehr als dass er die Ereignisse des Films in einem luxuriösen Milieu im England der 1950er Jahre verortet, selbst luxuriert, bis hin zu den Tapeten an den Wänden, in den Farben und Konturen und Mustern – kurz: in der Textilität – dieser Welt.

Der Weg von Reynolds' Hunger zu seiner Sorgfalt beim morgendlichen Zurechtmachen, als deren bruchlose Verlängerung Cyrils Sorgfalt beim Zurechtmachen des Stadthauses erscheint, und so auch der Weg über die sonstigen, penibel geregelten Abläufe in den Windungen der Lebens- und Arbeitsräume bis zur Akkuratheit des Umgangs mit Stoff, sei es die von Reynolds oder die des Kostümbildners, ist also ein kurzer: Auf ihm beschreibt die Inszenierung den Anspruch einer organischen Ordnung, auf eine selbst-identische Totalität, die sich einem Außen gegenüber nicht gerade verschließt, sich diesem aber doch nur in dem Maße zu erkennen gibt, wie sie es kennt oder anerkennt – als das, was sie aufnehmen, in sich aussondern, sich einfügen oder aus sich ausscheiden kann, gemäß der Statik *ihrer* Organisation, *ihrer* Prozesse. Auch ließe sich, im Sinne des Hungers, von einem Verdauungssystem sprechen, dessen Magen sich genau und nur nach den Notwendigkeiten der Vorbereitung der Resorption und Aufbewahrung des Chymus, aber auch der Abtötung von Bakterien öffnet, also schließt. Oder auch: vom Bild einer Ehe, die sich selbst durch und durch als Institution bestimmt. – Doch kennt das Organische auch den bedrohlichen Schatten. Wie auch die Totalität eine Ahnung vom nicht identifizierbaren Überzähligen hat. Und der unverdauliche Fremdkörper schwer im Magen liegt. Die eigene Perspektive, mit eigenen Aspirationen, die sich Alma nennt, beharrt: im unbemerkten Betreten des Raums, unscharf im Hintergrund in der diagonalen Flucht über Reynolds' Schulter, sich langsam nähernd, dann still wartend, im Rücken seiner Klage; in den wiederkehrenden Einstellungen im Widerschein des Kaminfeuers, im Gespräch mit dem Arzt, und einem davon sich ablösenden und dahin zurückfindenden Voiceover; aber auch in einer fast kindlichen Fähigkeit, oder Neigung, zur Bockigkeit und zum Grenzentesten. Die *homeliness: uncanny*.

(Der allzu naheliegende Witz, hier von einer toxischen Beziehung zu sprechen, beruhte insofern auf einer Verwechslung der Mittel der Darstellung mit [ihren Zwecken – und dieser mit] einem sei es reaktionär, sei es progressiv aufgegriffenen Thema. So ist jedenfalls die Rede davon, dass es in PHANTOM THREAD um den Missbrauch durch ein männliches Genie und die dem sich entgegenstellende weibliche Handlungsmacht gehe; wobei entweder eine Apologie oder Verklärung vorge-

worfen oder eine Dekonstruktion oder Bloßstellung angerechnet wird; wie leicht beides fällt, könnte freilich schon misstrauisch machen.⁴⁰⁶)

Ebenso wie PHANTOM THREAD deleuzianisch oder nietzscheanisch genannt werden mag, könnte er also auch hitchcockianisch genannt werden – nicht nur seiner Suspense-Szene wegen, oder auch nur der lauten inszenatorischen Echos bestimmter Filme.

Zu diesen zählt sicher REBECCA (Alfred Hitchcock, US 1940)⁴⁰⁷: Mrs. Danvers klingt nach in Cyril; Manderley im Hause (oder den Häusern) Woodcocks; Maxim de Winters in Reynolds' Frühstück; das Voiceover der zweiten, schon an die Stelle ihrer Vorgängerin getretenen Mrs. de Winter, das den Film eröffnet, bevor dieser sie an diese Stelle treten lässt, im Sprechen der schon an die Stelle ihrer Vorgängerin getretenen Alma, das den Film eröffnet, bevor dieser sie an diese Stelle treten lässt. Ebenso aber SUSPICION (Alfred Hitchcock, US 1941): das leuchtende weiße Glas Milch, das sich auf einem Tablett in Händen eines Schattens einmal durch die Schatten des nächtlichen Hauses bewegt, vom Kameranäher verfolgt, bis es fast in Position für eine Großaufnahme ist, nur um von einer Ansicht der ängstlich in ihrem Bett sich aufrichtenden Lina Aysgarth, vormals McLaidlaw, abgelöst zu werden, welcher der Lebe- und nun auch Ehemann Johnnie das Glas ins Zimmer bringt und auf den Nachttisch stellt – im Zubereiten und Servieren des Omeletts; und in diesem noch Linas Phantasien bedrohlicher Situationen und Johnnies Protokolle manipulativen Verhaltens überhaupt, als deren Zusammenspiel sich der Verdacht hier aufspannt, und das noch im abrupten Happy End. Und so weiter, (nicht nur) bis zu SHADOW OF A DOUBT (Alfred Hitchcock, US 1943): der sogar die spielerische Erwägung eines Mords mithilfe giftiger Pilze kennt.

Auch wird mit den Filmen Hitchcocks – wie Deleuze sehr genau gesehen hat – „die Relation zum Gegenstand eines Bildes“⁴⁰⁸. Alles ist hier derart „in ein Gewebe von Beziehungen eingefügt“, dass weder „die Suche nach dem Täter“ noch „die Tat selber“ weiterhin das Entscheidende ist – entscheidend wird „vielmehr die Gesamtheit der Beziehungen, in die Tat und Täter eingespannt sind“⁴⁰⁹ (gleichfalls eine Frage der Textilität). Mehr noch, die Beziehungen bei Hitchcock zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich zunächst „innerhalb einer vertrauten Reihe“ finden, dass sie, in anderen Worten, das Vertraute einer Reihe bilden (oder auch ihre organische Ordnung), „in der jedes einzelne Element durch die anderen ‚interpretierbar‘ ist“

⁴⁰⁶ Vgl. Inkoo Kang: The Year of the Male Apology in Film. *Slate* (Dezember 2017). Online unter: <https://slate.com/arts/2017/12/this-was-the-year-of-the-male-apology-in-film.html> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie Zoey Peresman: PHANTOM THREAD Is A Horror Movie Disguised As A Romance. *BUST* (Februar 2018). Online unter: <https://bust.com/phantom-thread-emotional-abuse/> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

⁴⁰⁷ Vgl. zu diesem Bezug auch James Bell: The Needle and the Damage Done. In: *Sight & Sound. The International Film Magazine* 28/2 (2018), S. 20–25; sowie Richard Porton: PHANTOM THREAD. In: *Cineaste* 43/3 (2018), S. 49–51.

⁴⁰⁸ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

⁴⁰⁹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 268–269.

und keine Interpretation auf etwas anderes als „ganz gewöhnliche Elemente“⁴¹⁰ stößt (als Teile also einer selbst-identischen Totalität). Hier aber kann es „jederzeit“ (ist es schon und wird es noch) „geschehen, daß eines dieser Elemente aus dem Geflecht herausspringt und unter Bedingungen auftaucht, die es seiner Reihe entziehen oder mit ihr in Widerspruch geraten lassen“ (ein Schatten wird geworfen), worin plötzlich die Beziehungen sich in der ihnen längst eigenen „Instabilität“ zeigen, als ein eigenes „Ungleichgewicht“⁴¹¹ (qua Überzähligkeit). (Wenn er der *Master of Suspense* ist, dann nicht einfach, weil Hitchcock die Inszenierung von Suspense am besten beherrschte; sondern weil er ihr Prinzip zum Prinzip seiner Filme erhob, dieses aus jenem entwickelte.)

Vor allem und in all dem geht es wiederum um ein besonderes, geteiltes Gewicht für das Denken der Ehe. Es wäre wohl von einer der Ehe eigenen Fassung des Horrors, das heißt der (Wahrnehmung der) Prekarität oder Instabilität des Menschlichen zu sprechen: gemäß der das Außergewöhnliche das ist, was nie ganz auszuschließen, da es vom Gewöhnlichen nicht zu lösen ist; gemäß der es dem Gewöhnlichen umso mehr als Gefahr erscheint, desto stärker sein Versuch ausfällt, das Außergewöhnliche in sich aufzunehmen, auszusondern, einzufügen oder auch aus sich auszuscheiden; gemäß der also das Vertraute in allen Anstrengungen gegen das Unvertraute dieses in und aus sich gerade hervortreibt. Vergiftung nicht trotz, sondern wegen geschlossenem Magen. Der Anspruch, die Anmutung oder Anmaßung des geschlossenen Magens wird sich insofern verlagern müssen, auf die Phantasie oder auch „das Bild des geöffneten Kopfes“⁴¹². Oliver Jahraus wählt diese Formulierung, um die Konstellation der *Amour fou* zu beschreiben, „wenn man dem anderen den Schädel auftrennt, um darunter das Bewusstsein zu sehen, zu sehen, ob er uns wirklich liebt“⁴¹³. Treffender scheint sie aber in der Tat im Falle der, oder doch einer, nämlich jener Art Ehe, in der ‚wirklich lieben‘ als ‚nachweislich nicht vergiften‘ zu übersetzen ist.

Es ist eine solche „Ehe“, in der schließlich die ganz normale „Unwahrscheinlichkeit der Liebe – daß *jede* Geste, körperlich wie verbal, zur Beobachtung, ja sogar zur Beobachtung der Beobachtung von Liebe zu dienen hat – [...] zur Pathologie“⁴¹⁴ geworden ist, sodass gar das Heraustreten aus dem Kommunikationsmedium Liebe

⁴¹⁰ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

⁴¹¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 271–272.

⁴¹² Jahraus: *Amour fou*, S. 31.

⁴¹³ Jahraus: *Amour fou*, S. 31. Vgl. auch Anm. 157; sowie zur historischen Tiefe der „metaphor of inner life transparency“ – nicht zufällig mit Blick auf einen weiteren Hitchcock-Film, für den das Problem der Ehe zentral ist, *REAR WINDOW* (Alfred Hitchcock, US 1954) – Eusterschulte: *Actio per distans*, S. 112.

⁴¹⁴ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 346.

und Hineintreten in das der Wahrheit denkbar wird. Ganz so, als gäbe es ein Zurück zur, oder Vorwärts zu einer neuen, „Trennung von Ehe und Liebe“⁴¹⁵, wie sie einst selbstverständlich war ... Wie auch für jene Alternative zur Ehe, die darin besteht, „die Eheschließung abzulehnen und so zusammenzuleben“⁴¹⁶, stellt sich für diese alternative Ehe aber die Frage, ob sie sich nicht doch nur als Alternative – und dann: ob sie sich als Alternative schon – legitimiert findet. Darauf mag als Kompromiss reagieren, was vermehrt „unter Bezeichnungen wie companionship, Kameradschaft“ auftaucht und vornehmlich darauf zielt, „eine Basis für Verständigung und für gemeinsames Handeln in allem, was einem wichtig ist“⁴¹⁷, zu liefern. – *Die In-/Transparenz als Liebesende und Eherettung.*

Es könnte freilich zuvor schon sich andeuten oder aufdrängen, „daß die Liebe schlechthin vereinzelt, weil nicht mitteilbar wäre“ – es mag etwa „das Individuum [...] das Einengende seiner eigenen Lage und die Ohnmacht seiner Sprache entdecken“⁴¹⁸ –, sodass alle Liebe plötzlich als eine „aus Schein und Masken, Verstellungen und Ungefährem“⁴¹⁹ erscheint. Am „Glauben, daß das Erhabene, das Glück, die absolute Geliebte existieren könnte“⁴²⁰, ließe sich zwar festhalten, doch wendete er sich in einen bestenfalls orientierenden Konjunktiv, der einen anderen zum operativen machte: dass „keine Geliebte *die* Geliebte wäre und daher keine Sprache den Liebessinn erfassen könnte“; woraus folgt, dass „Frauen und Sprachen“ als „austauschbar“ sich erweisen; und „die fremde wird die höchste Faszination ausüben, der höchste aus Rätseln und unerreichbaren Reizen bestehende Köder bleiben“⁴²¹. – *Die In-/Transparenz als Liebesaufschub und Eheausschluss.*

Es wird sich dem Ich aber, das das Liebesobjekt „nicht öffnen, nicht in seinen Ursprung eindringen, das Rätsel nicht lösen“ kann, unweigerlich die Frage stellen, ob nicht die eigene „Unwissenheit“, die „Undurchdringlichkeit“ des Liebesobjekts – die „Unerkennbarkeit“ schlechthin – zur einzigen „Wahrheit“, zur letzten „Einsicht“ – zur eigentlichen „Erkenntnis“⁴²² – zu erklären wäre. Wenn darin eine „mystische Regung“ eher als eine bloße Wortspielerei zu erahnen ist (oder das Mystische des Spiels mit Worten), dann als Komplement der Spaltung der Zeit, die die „Versuche des liebenden Subjekts“ ausmacht, „das geliebte Wesen [...] zu verstehen“, Komplement der Abspaltung eines „an sich“, das „unabhängig von den

⁴¹⁵ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 95.

⁴¹⁶ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 214.

⁴¹⁷ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 192.

⁴¹⁸ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 11.

⁴¹⁹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 331.

⁴²⁰ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 333.

⁴²¹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 331.

⁴²² Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 218–219.

besonderen Gegebenheiten der Liebesbeziehung⁴²³ ist. Fraglos ist der Eintritt in „die Überspanntheit, im Grunde *jemand Unbekannten* zu lieben, der auch immer unbekannt bleiben wird“⁴²⁴, zeitlicher Zug zum Überzeitlichen. – *Die In-/Transparenz als Liebesstillstellung und Ehestellung.*

Die Institution selbst provoziert die Intransparenz, und fordert Transparenz umso gewaltsamer ein. Heute darf sie scheinbar neuerlich hoffen. Nicht erst dank ausgewiesener „spouse-busting apps“, die im „paranoid register“ der Gleichsetzung von „surveillance and security“⁴²⁵ operieren – die Möglichkeit des Ehebruchs besteht immer und erfordert also immer schon eine Gegenmaßnahme, Sichergehen. Die Institution darf auch schon hoffen wegen des technologisch gesicherten „afterlife of conversations“⁴²⁶, wegen der gespeicherten Nachrichtenverläufe des Instant Messaging – „the most intimate interactions totalized as transparent objects“⁴²⁷. (Wie immer ist entscheidend, welcher Kontrast in Anschlag gebracht wird; und keinen einzelnen auf irgendein Ideal hin zu verabsolutieren. Hier ist es nicht mehr jener zwischen E-Mail und Brief, der die automatische elektronische Selbstkopie und so das wiederholte Lesen des eigenen, medientechnologisch unvergessenen Texts akzentuiert;⁴²⁸ sondern einer zwischen getipptem Chat und oralem Gespräch [auch also: Telefongespräch], der die gleichzeitige oder nachträgliche Zugänglichkeit für andere akzentuiert.⁴²⁹) Die Hoffnung ist aber begründet, im strengen Sinne, nur durch das und in dem, was Ori Schwarz in diesem Zusammenhang zurecht ein eigenes „regime of truth“⁴³⁰ oder auch eine eigene „economy of truth“⁴³¹ nennt – durch das und in dem sich fraglos noch die allgemeinere Rede vom gläsernen Menschen orientiert findet. Die Möglichkeit zur Transparenz hängt hier am Ausmaß des gewährten oder verschafften Zugangs, sie ist nicht (mehr) vertrauens-, sondern nachweisbasiert, und das genau insofern, als die Wahrheit über andere Menschen selbst als etwas gilt, zu dem es, und das auch ohne die anderen, *access* geben kann.⁴³² Der Bezug zum Horror endet also nicht mit der Körperzerstö-

423 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 218–219.

424 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 219.

425 Melissa Gregg: Spousebusting: Intimacy, adultery, and surveillance technology. In: *Surveillance & Society* 11/3 (2013), S. 301–310, hier: S. 302.

426 Ori Schwarz: Who Moved My Conversation? Instant Messaging, Intertextuality and New Regimes of Intimacy and Truth. In: *Media, Culture & Society* 33/1 (2011), S. 71–87, hier: S. 72.

427 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 82.

428 Vgl. Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 33, 37.

429 Vgl. Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 73.

430 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 73.

431 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 79.

432 Vgl. Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 82–84. Schwarz widmet sich eher Instant Messaging-Praktiken wie der Echtzeitkonsultation durch Dritte; der Zugang-als-Überwachung in

rung der Kopföffnung: Solcher Zugang nämlich ist sonst, gezwungenermaßen, die Situation mit Toten; doch geht es hier um eine bestehende, oder auch den Bestand einer, Beziehung; sodass der andere Mensch zum Gespenst (gemacht) wird.

Es bleibe dahingestellt, wie neu ein solches Regime, eine solche Ökonomie in Sachen Intimität tatsächlich ist – und wie sehr die Entsprechung von Transparenz und Zugang mit Aspekten der Konnektivität als Lage der Liebe erst einhergeht. (Schwarz schwankt diesbezüglich zwischen einer solchen Unterstellung, wenn auch bei gleichzeitiger Betonung der Offenheit des Ausgangs dieser Entwicklung, und einer Behandlung von Intimität selbst als Frage des exklusiven Zugangs zu persönlichen Informationen, womit die entsprechende Wahrheitsökonomie dann nicht mehr nur nicht neu wäre, sondern sich verabsolutiert fände.⁴³³) Von größerer Bedeutung scheint ohnehin, dass die nunmehr so prinzipielle wie permanente Zugänglichkeit von bestimmter Kommunikation, besonders solcher außerhalb der Intimbeziehung, die Phantasie des geöffneten Kopfs erneuert, indem sie sie, oder etwas an ihr, materialisiert. Sie bleibt freilich, auch materialisiert, Phantasie: keine Kommunikation ist ein Nachweis dieses oder jenes Bewusstseins, die Grenze der Inkommunikabilität lässt sich auch durch grenzüberschreitenden Zugang zu Kommunikation nicht überschreiten. Doch sieht die Beobachtbarkeit sich, so prinzipiell wie permanent, erweitert: als gäbe es die Möglichkeit einer ungleich größeren Annäherung an das Bewusstsein unter dem Schädel, ‚wenn man des anderen Displaysperre überwindet, um darunter auf den Flashspeicher zuzugreifen‘. Die zu den letzten Grenzen strebende Erweiterung der Fähigkeit zur Beobachtung ist aber die Situation des Gespensts; eine durchaus ironische, oder tragische, Umkehrung; ist doch nun ‚man‘ selbst anstatt des anderen ein solches (geworden).⁴³⁴

45 YEARS lässt Kate nicht einfach nur auf den Dachboden steigen. Sie strebt diesem in einer ersten Bewegung schon zu, blickt nach oben ins Off und bricht die Bewegung zugunsten einer Zigarette im Garten ab; sie taucht aus dem Off der sich öffnenden Dachbodenklappe unter dieser auf, zieht umständlich die Leiter aus und steigt auf dieser nach oben; verschwindet mit Kopf und Schultern aus der Taghelle des Flurs, macht im Dunkel des Dachbodens durch das Ziehen an einer Schnur ein Licht an und bahnt sich ihren Weg durch die Enge zwischen Balken, Kisten und

der Intimbeziehung wird nur am Rande diskutiert. Andernorts wird die Wahrheitsökonomie des Zugangs hinsichtlich beziehungsinterner Erwartungen und Verpflichtungen gegenseitiger Zugänglichkeit persönlicher Kommunikationstechnologien erwähnt – vgl. Elena Casado / Amparo Lasén: *Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy*. In: *Feminist Media Studies* 12/4 (2012), S. 550–559, hier: S. 553.

⁴³³ Vgl. Schwarz: *Who Moved My Conversation?*, S. 75, 82.

⁴³⁴ Vgl. zum Zusammenhang von Skeptizismus und Heimsuchung Cavell: *Being Odd, Getting Even*, S. 108.

Möbeln; nimmt einen Koffer auf den Schoß und klappt ihn auf, greift ein Notizbuch darin und schlägt dieses auf, entdeckt Aufzeichnungen, Fotos und getrocknete Blumen, die auf Geoffs Reise durch die Berge verweisen, und schließt Notizbuch und Koffer abrupt wieder. Und all das, bevor der Film Kate auf die Dias stoßen lässt. Der Zugang ist eine Annäherung in dem Maße, wie er sich nur in Annäherungen zu verschaffen ist. Sei es, weil mit der Grenzüberschreitung immer ein Zögern einhergeht (in dem die Grenze erst sich zeigt), sei es, weil Ort und Art der Information im oder auf dem Speicher nicht selbst schon transparent sind (zugleich, nicht nur nacheinander also eine Sache des Suchens und Findens).

45 YEARS lässt Kate dabei auf den Dachboden steigen, nicht nur während Geoff gerade nicht zuhause ist, sondern auch nachdem er sich nachts bereits einmal aus dem Bett und selbst auf den Dachboden stiehlt. Dort lässt er sich – durchgängig eine Stimme aus dem Off – von der wachgewordenen, wütend beharrenden Kate – in frontaler Nahaufnahme nach oben blickend – ein Foto Katyas entreißen. Einen langen Blick Kates später – das Foto allein als Rückseite sichtbar – legt sie es im unscharfen Bildvordergrund auf eine Stufe der Leiter und wendet sich ab – im immer unschärferen Bildhintergrund verschwindend, während der Schärfebereich sich auf das schlaff daliegende, vergilbte Stück Papier verschiebt. (Wenn 45 YEARS Hunger kennt, so ist es einer nach Fotos: nach den verschiedenen Fotos auf dem Dachboden, die zu einem verlorenen Kind führen, nach den fehlenden Fotos im Haus, die von Kinderlosigkeit herrühren ...) Der Zugang ist einer zur Vergangenheit, schon eingefallen und doch weiter im Off, ein Zugang zum Geoff der Vergangenheit und zur Vergangenheit, in die Geoff sich begibt. Und so wird er also zum Gespenst.

45 YEARS lässt Kate nicht zuletzt auf den Dachboden steigen, bevor Geoff des Nachts erneut aus dem Bett verschwindet, Kate sich wie ferngesteuert durch den leeren Flur zur geschlossenen Dachbodenklappe begibt, mit einer Hand in leichtem Abstand an dieser entlang, Schwenk nach oben, nach einem Luftzug spürt, während die Geräusche eines heraufziehenden Sturms ertönen und, Schwenk nach unten, hinter ihr, wie von Geisterhand, langsam eine Tür zuschwingt, abgelöst, kurz vor dem Zuschlagen, von Schwarzbild und „FRIDAY“. Das Haus, das Zuhause ist zum Spukhaus geworden, Kate zu seiner letzten Bewohnerin, nur noch da, um selbst mechanisch zu wiederholen. Und was wäre das anderes als ein Gespenst?⁴³⁵

435 Vgl. Smyth: 45 YEARS, S. 47 – zum „ordinary nightmare that may define every long-term relationship“, die Frage: „How well *do* you know this person? Has it been worth it? Or are you staring back at twenty, thirty, forty, even forty-five years and realizing you are just a flesh copy of a more potent screen fantasy in your partner's memory?“

436 Vgl. auch Lehmann: Suspense in the Cinema, S. 255.

Wortwörtlich, wenn auch nicht buchstäblich, taucht der geöffnete Kopf zu Beginn von GONE GIRL auf, als Teil des Denk-Bildes: „[dunkel hallend zu den Titelein- und -ausblendungen] When I think of my wife, [synchron zur Aufblende zu dem abgelegten weiblichen Hinterkopf und der streichelnden Männerhand] I always think of her head. I picture cracking her lovely skull, unspooling her brains, [plötzlich hebt und wendet sich, verdreht regelrecht sich der Kopf und weicht die Hand zurück] trying to get answers ... [aus einem stummen, vielleicht verschreckten, vielleicht drohenden Frauengesicht in Großaufnahme wird ein fixierender Blick leicht rechts an der Kamera vorbei ins Off geworfen] The primal questions of any marriage: [der Blick wird noch ausgehalten, während der Kopf sich langsam wieder auf den männlichen Brustkorb senkt, auf dem er zuvor lag, fast in ihm versinkt] What are you thinking? How are you feeling? [es wird wieder zu Schwarzbild geblendet] What have we done to each other?“ Eine Relationierung von oder Perspektivierung aus Rätseln (oder: Gespenstischem), vom Rätsel, dem sich die männliche Stimme gegenübersteht, zum rätselhaften Blick der Frau, vom Rätsel des unsichtbaren Blicks, der auf sie fällt, zu ihrer rätselhaften Haltung – von und zu der Verrätselung der Stellung all dieser zueinander.⁴³⁶ Dann aber ist es auch die Phantasie des geöffneten Kopfs – und mit ihr diese Relationierung, Perspektivierung: diese Ehe –, die am Ende des Films wiederholt, verändert auftaucht: wenn erneut oder erneuert zum gestreichelten Hinterkopf, nun mit kürzeren Haaren, aufgeblendet wird; der Kopf sich plötzlich hebt und wendet und die Hand zurückweicht, doch nun nach kurzer Pause wieder zu streicheln beginnt; das stumme Gesicht an der Kamera vorbei, unter Andeutung aber eines Lächelns ins Off blickt; der Blick während des Senkens des Kopfs zwar ausgehalten wird, mit der Abblende die Augen sich allerdings schließen; die Stimme fragt: „What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?“; und: „What will we do?“

So ist der Weg zur Veränderung also zu suchen in den weiteren Entwicklungen der Phantasie. In Amys kurz vor ihrem Verschwinden erst fabrizierten Tagebucheinträgen (über Blenden und Voiceover in größte Nähe zur ersten und letzten Einstellung des Films gerückt), die, sobald das Buch von der ermittelnden Polizei gefunden ist, Nick zu inkriminieren drohen – und zwar weil sie nun zugänglich geworden sind und also einen Wahrheitsgehalt bekommen haben, befrag- und bestreitbar: die Erfüllung der Phantasie, in ihrer Pervertierung durch Klischees zum Klischee, als Rache. Oder in dem privaten Code zwischen Nick und Amy, mit dem dieser während eines aufgezeichneten Fernsehinterviews jene, letztlich erfolgreich, aus ihrem Versteck zu locken versucht; ein Interview, das beide während seiner Ausstrahlung anschauen, parallelmontiert zur Differenz der Televisualität;⁴³⁷ ein Code, der allein durch die Ehevignetten der Tagebucheinträge bekannt ist, die sich bereits als nicht in Gänze wahrheitsgemäß erwiesen haben, ohne dass die genaue Grenze der Fälschung greifbar geworden wäre: die Erneuerung der Phantasie, entgegen ihrer Gegenüberstellung mit der Realität, als Aufführung. Und dann – die mögliche Bejahung der Phantasie, im Akt der Bildproduktion, als Möglichkeit der Veränderung: in der letzten zweisamen Interaktion zwischen Nick und Amy, in deren Laufe sich bewahrheitet, was zuvor noch sich als falsch herausstellte, dass Nick ihr gegenüber gewalttätig werden kann und Amy hinter seinem Rücken schwanger geworden ist – und in einem weiteren, nun gemeinsamen Fernsehinterview, dessen Visualität die filmische bis zur Schlusseinstellung ersetzt, während Nick ankündigt, Amys Hand und sich an ihren Plan haltend, dass die beiden Eltern werden.

Während der Ankündigung hält Nick Amys Hand in seiner linken und umspielt sie zärtlich-suchend mit der rechten – nachdem er diese in zwei sarkastisch-ausladenden Bewegungen auf ihre hatte fallen lassen, zur spitzen Phrase von den *partners in crime*. Wie ließe sich entscheiden, ob dies ein Bild des Nach-, des Aufgebens ist; oder eines der Affirmation? Nur in Abhängigkeit von der Frage,

worauf genau Amy zuvor in aller Kürze antwortet, in der Zweisamkeit, begleitet von einer Kopfdrehung und einem vielleicht abschätzigen, vielleicht fordernden Blick – nach Nicks wütender, verzweifelter Tirade: „You’re delusional, I mean-you’re insa-why would you even want this? Yes, I loved you, and then all we did was resent each other, and try to control each other ... and cause each other pain.“ Ob sie also antwortet auf die Aufzählung der Klischees, und also mit einem; oder auf die Frage nach dem Wollen, in dieser also schon die Antwort sieht. „That’s marriage.“

Am seidenen Faden

Und dann ist da die letzte Dialogzeile von PHANTOM THREAD. Direkt nach ihren Bemerkungen über Reynolds und das Jenseits gegenüber dem Arzt, doch in einem dezent sanfteren Ton schildert Alma in einem Voiceover ihren Blick in die Zukunft, zu Einstellungen als blickte sie zurück aus dieser. Sie schiebt einen Kinderwagen durch einen Park und findet dort Cyril und Reynolds auf einer Bank, „and everything has settled ... and all our lovers and ... children and friends come back ... and are welcome ... and we have large ... gatherings where everyone is laughing and ... playing games“; sie wiegt in inniger Umarmung mit Reynolds auf der Tanzfläche der Silvesterfeier hin und her, „I am older and I see things differently ... and I finally understand you ... and I take care of your dresses“; sie leitet die Anprobe eines Kleids bis zum letzten Abstecken, „keeping them from ... dust and ... ghosts and time“. Es folgt Reynolds’ Kopf, der horizontal in Almas Schoß ruht, in Großaufnahme im Licht eines weiteren Kaminfeuers. Seine Augen sind geschlossen und sein Mund schließt sich noch von seiner Antwort: „Yes, but right now, we’re here“; ihr linker Arm schmiegt sich der Länge nach von unten an sein Gesicht, als schaukelte sie dieses, beschwichtigend wie ihre Stimme aus dem Off: „Yes, of course we are“; für die letzte Zeile, bevor Alma in Großaufnahme zu lächeln beginnt, von ihm auf- und wieder zu ihm hinunterblickt, öffnet Reynolds seinen Mund noch einmal wie zu einem Knurren: „And I’m getting hungry.“ In der Wiederholung der Affirmation finden, als Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart, die Perspektiven zusammen, als Beziehung ...

In dieser Hinsicht lässt sich denn auch ein bedeutender Unterschied zu (Deleuzes) Hitchcock ausmachen. Dort führt alles von der Instabilität, vom Ungleichgewicht der Beziehung hinein in

ein gewisses Gleichgewicht [...], sei es auch ein trauriges, verzweifelter oder erschreckendes: das Gleichgewicht zwischen Schuldig und Unschuldig, die Wiederherstellung der gewohnten Rollenverteilung, der gerechte Lohn, den jeder für seine Tat erhält [...].⁴³⁸

⁴³⁷ Vgl. dazu Lehmann: *Suspense in the Cinema*, S. 261.

⁴³⁸ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 271.

Onkel Charlies tödlicher Sturz aus einem und vor einen Zug sowie die anschließende Gedenkfeier zu seinen Ehren, mit denen *SHADOW OF A DOUBT* schließt, während seine Verbrechen als *Merry Widow*-Mörder das Geheimnis seiner Nichte Charlie und des Ermittlers Jack Graham bleiben; das verdächtige Happy End von *SUSPICION*; Maxim und die zweite Mrs. de Winter in inniger Umarmung vor den Flammen, die Manderley, Mrs. Danvers und das letzte Zeichen der ersten Mrs. de Winter, den Buchstaben R auf dem Kissen ihres früheren Betts, verschlingen, am Ende von *REBECCA* ...

Hier, im Falle von *PHANTOM THREAD*, steht die Beziehung am Ende, verändert, das heißt ein verändertes Ungleichgewicht, eine veränderte Instabilität. Im Sinne dieser gehören Reynolds' Zeichnen und Almas Kochen tatsächlich zusammen. Gleiches gilt aber auch für die Vision seiner toten Mutter, die Reynolds während seiner ersten Vergiftung hat und in die Alma hineintritt (oder für sein Gefühl, dass die tote Mutter nah sei, von dem er Cyril berichtet, bevor Alma in sein Leben tritt), und für Almas Version des gemeinsamen Lebens mit Reynolds, die sie mit ihrem Blick in die Zukunft entwirft (aber auch schon in ihrem Gespräch mit dem Arzt). Und es gilt für seinen Hunger und ihren Platz, mit denen voneinander abhängt, dass sie ihm das Richtige kocht und er richtig isst und sie Mrs. Woodcock wird und er hilflos, zärtlich und offen flachliegt. Zusammen gehören all diese als eigene, also unterschiedliche Perspektiven auf den Film (und des Films) als ganzen (und seines Ganzen).

Vielleicht ist der Abstand zum erschreckenden Gleichgewicht dabei der Abstand der zweiten zur ersten Vergiftung, der Abstand des Führens zum Schließen der Ehe. Vor allem wird er eine veränderte Transparenz bedeuten, nicht mehr organisch, qua Zugang, sondern spirituell, qua Antwort und Verantwortung, nicht mehr des institutionsgemäßen oder gemäßigt-konformen Essens, sondern des garantien- und netzlosen, humoristisch-konformen Weiter-Sprechens. Diese „Transparenz gibt es nur in der *Beziehung*“, spricht: „Liebe kann diese Transparenz nur selbst sein“⁴³⁹ ... (Vielleicht gilt deswegen auch, für sie, im Übergang zu ihr:

Jede „gelungene“ Beziehung – gelungen, insofern sie imstande ist, das Implizite zu sagen, ohne es zu artikulieren, über die Artikulation hinauszugehen, ohne in die Zensur des Begehrens oder die Sublimierung des Unsagbaren zu verfallen – eine solche Beziehung läßt sich mit Recht als *musikalisch* bezeichnen.⁴⁴⁰

Was die Fragen aber doch nicht erübrigt, ihre Gefahr für sie, des Zurückfallens:

Was versteht er von dem, was ich sage? Was ich von dem, was er sagt? *Alles* – wie *wir alle* in den Momenten unserer ebenso vollständigen wie unsagbaren Verschmelzungsapotheosen

⁴³⁹ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 223.

⁴⁴⁰ Roland Barthes: *Die Musik, die Stimme, die Sprache*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 279–285, hier: S. 285.

glauben möchten? Oder *nichts* – wie *ich* denke, wie *er* bei der erstbesten Verletzung erklären kann, die unsere verwundbaren Spiegelkabinette durcheinanderbringt ...?⁴⁴¹)

Diese Transparenz, Liebe, heißt (hier) Ehe, sofern sie ‚diejenigen Bedingungen, die ihre Konstitution und ihre Fortsetzung ermöglichen, selbst produziert‘ – als einen Hunger, den nur sie selbst wecken und stillen, und als einen Platz, den nur sie selbst schaffen und füllen kann, in ihren Wiederholungen und Affirmationen. – Die erste Vergiftung mag Almas eigener Heiratsantrag oder gar schon ihr Jawort sein, weswegen sie auf Reynolds' Antrag am nächsten Morgen auch nicht sofort antwortet: Entweder hat sie die Antwort schon gegeben oder bekommt statt einer solchen eine Gegenfrage gestellt; Umstände, unter denen nicht einfach zu antworten ist. Die zweite Vergiftung gibt ihm die Möglichkeit, wieder (und wieder) Ja zu sagen: Sie lässt dabei den Mangel (nach der Art, nicht dem Maß) der Transparenz der ersten ermesen.

Eine Frage des Geschmacks, weniger des Hungers, ist das für SANTA CLARITA DIET (Victor Fresco, US 2017–2019). Ohne langes Federlesen, keine zehn Minuten nach Beginn der ersten Episode, findet sich die Immobilienmaklerin Sheila Hammond in einen Zombie verwandelt, der äußeren Erscheinung nach unverändert und sozial noch funktional, doch mit verringerter Impulskontrolle, gesteigerter Libido und einem ungezügelter Appetit auf frisches Menschenfleisch.⁴⁴² Die Versuche, ihrer neuen Situation zusammen mit ihrem Ehemann Joel, ebenfalls Immobilienmakler, kalkuliert zu begegnen, sie zu kontrollieren oder kompromissbereit auf sie zu reagieren – nur rohes Tierfleisch aus dem Supermarkt zu essen, sich im örtlichen Krankenhaus Leichenteile zu beschaffen oder nur schlechte Menschen, allen voran Neonazis, zu töten –, diese Versuche also dienen entsprechend nicht der Rettung von irgendetwas Vornehmem. Sie sind einfach direkt proportional zur eskalierenden Abstrusität der Situation (die auch nicht mit dem sprechenden abgetrennten Kopf endet, der, mit Headset ausgestattet, zum ersten Angestellten von Sheilas und Joels neu gegründeter Firma wird⁴⁴³).

Was hier stattdessen auf dem Spiel steht, Gegenstand des Konflikts ist, entfaltet sich entlang der Sensibilität – oder Expressivität – der *gross-out*-Komödie: vom ersten eruptiven Kotzen im Strahl, mit dem Sheilas Ableben sich ankündigt, bis zu dem spritzenden Blut, den wabbeligen Eingeweiden und den aufgerissenen, zerstückelten und verspeisten Körpern, mit denen Sheilas Untod einhergeht. Diese aggressive Mobilisierung schlechten Geschmacks steht aber weniger im Kontrast zu einer wie immer (hier über zehn Minuten hinaus nicht weiter zu) bestimmenden Normalität – als wäre die Frage eine des Passenden und des Unpassenden; vielmehr stellt sie das Normale einer jeden Geschmacksnormalität infrage. Nicht, als wäre Normalität eine bloße Illusion, die es aufzulösen gilt – der Ekel ist gerade so real wie der Genuss an ihm; eher, als wäre sie eine jeweilige Idiosynkrasie, die errungen sein will. Normalität ist für die *gross-out*-Komödie in dem Sinne nicht normal, wie das Gewöhnliche immer auch das Außergewöhnliche ist. In diesem Sinne gehört in den Einzugsbereich dieser Sensibilität, in dieses expressive Register noch der Abstand, den das Schauspiel Drew Barrymores in der Rolle Sheilas und Timothy Olyphants in der Rolle Joels zu sich selbst

⁴⁴¹ Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 11.

⁴⁴² Vgl. SANTA CLARITA DIET, „So Then a Bat or a Monkey“, S1.E1.

⁴⁴³ Vgl. SANTA CLARITA DIET, „We Let People Die Every Day“, S3.E3.

hat: den die Serie in dem einen Fall die Übernahme durch das Es, in dem anderen die Hingabe an Cannabis nennt; der aber auch die überstrapazierte Nettigkeit betrifft, die mit der Profession der Maklerin und des Maklers einhergeht, oder mit der Provenienz der US-Amerikanerin und des US-Amerikaners. Nirgends anders gehört auch das Kulissen- oder Kataloghafte der Schauplätze hin: die kaum je aus der Logik der zu besichtigenden Immobilie heraustreten, geschmackvoll genau und nur als kaufbarer Komfort, wie kalifornische Kost.

Es gibt hier auch allerhand große und kleine, fraglos normale Eheprobleme. Dass die richtigen gemeinsamen Unternehmungen gefunden werden, und die richtige Zahl; dass inmitten all des alltäglichen Stresses kaum ein normales Gespräch zustande kommt und kaum ein normaler Tag zu erleben ist; dass beide Seiten ein beidseitig befriedigendes Sexleben führen wollen ...⁴⁴⁴ Gewissermaßen ist all dies um die Schwierigkeiten des Zombiedaseins potenziert. Mehr noch aber sind die Eheprobleme dadurch auf den Nenner des Geschmacks gebracht. Kein Problem konformistischer Kompatibilität, wohl aber humoristischer Konformität.

Im Bild der Unsicherheit ist DER SEIDENE FADEN, der deutsche Titel von PHANTOM THREAD, durchaus treffend: mit Blick auf die Gefahr, die Bedrohung – oder auch den Zweifel, den Horror; aber auch auf das veränderte Ungleichgewicht, die veränderte Instabilität – den Ehe-Ring als unwuchtigen, dezentrierten Kreis. Wie freilich, mit dem Bild der Unsichtbarkeit, auch der englische trifft: der zurückgeht auf Näherinnen im Viktorianischen London, die mit unwillkürlichen Bewegungen noch nach der Arbeit nicht vorhandene Fäden vernähen,⁴⁴⁵ und hier sicher die versteckten, gespenstischen Nachrichten meint, die Reynolds in die Säume seiner Werke einnäht – und von denen Alma unbemerkt eine herauslöst, während er vergiftet im Bett liegt; der aber auch das Geheimnis der Verbindung, der Beziehung zwischen Alma und Reynolds meinen mag – oder das Ja-Wort als Ver-antwortung.

5.5 Drittes Problem der Entfaltung: Differenzielle Kraft des Zuschauens

Der Akt des Zuschauens II:

Pygmalion und die Kraft der Aufführung

Pygmalion stellt nicht nur „mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit“ eine Darstellung her, in die er sich, anstelle der Teilhabe am sonstigen geschlechtlichen Leben („schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager“), verliebt: in „schneeweißes Elfenbein“, versehen mit einer „Gestalt, wie keine Frau auf Erden

⁴⁴⁴ Vgl. SANTA CLARITA DIET, „Attention to Detail“, S1.E6, „How Much Vomit?“, S1.E8, „Moral Gray Area“, S2.E3.

⁴⁴⁵ Vgl. Bell: The Needle and the Damage Done, S. 20.

sie haben kann“⁴⁴⁶. In seiner Liebe für „sein eigenes Geschöpf“, in seiner Anteilnahme (er „steht bewundernd davor, und gierig trinkt seine Brust das Feuer in sich hinein, das von dem Scheinbild ausgeht“) setzt sich das vermeintlich fertig Geschaffene zudem erneut in Bewegung, und zwar in dem Maße, wie die liebende Betrachtung alle Wahrnehmung, nämlich alles Wahrnehmen und Wahrnehmenwollen Pygmalions erfasst:

Küsse gibt er und glaubt sie erwidert; er redet mit dem Bild, er hält es im Arm. Rührt er es an, so ist ihm, als drückten sich seine Finger in den Körper ein; ja, er fürchtet, an den Gliedern, die er preßt, möchten blaue Male entstehen.⁴⁴⁷

Die Statue geht, als hergestellte Darstellung, ein in den Prozess eines Darstellens, der selbst etwas Neues herstellt, wie flüchtig dieses Geschaffene – so flüchtig wie die Betrachtung als Teil seiner Darstellung – auch sein mag.

Dann setzt entweder der göttliche Akt der Venus den betrachtenden Akt Pygmalions lediglich fort, wie dieser schon den bildhauerischen. Immerhin ist die Verlebendigung der bei Ovid auch danach noch namenlos bleibenden, erst später Galathea getauften Statue⁴⁴⁸ selbst geknüpft an Pygmalions Wahrnehmung („Da war ihm, als sei sie warm“) und erinnert dabei an das Handwerk und Geschick der Gestaltung (unter seiner Berührung „wird das Elfenbein weich [...], so wie Wachs [...] sich unter dem Druck des Daumens zu tausenderlei Gestalten formen läßt und in der Hand des Bildners immer bildsamer wird“⁴⁴⁹). Oder bildhauerischer und göttlicher Akt stellen die Pole, die Grenzen der Betrachtung. Es wäre dies eine Betrachtung, für die erst „sich im Kunstwerk die Kunst“, sprich: in der Darstellung-als-Herstellung die Bildhauerei-als-Darstellung „verbirgt“⁴⁵⁰ – und dank der diese schon von jener erfasst ist, nicht: in ihrer Gemachtheit verdeckt bleibt zugunsten einer unausgewiesenen ideologischen Funktion. Eine Betrachtung, mit der außerdem die Flüchtigkeit des Dargestellten, des Hergestellten nicht zum Zeichen wird einer Unzugänglichkeit des Echten von der Unzulänglichkeit der Täuschung aus – als stünden diese sich als zwei Seiten einer Trennung unversöhnlich gegenüber –, sondern zur Täuschung, die selbst im Zeichen des Echten steht – da doch beide unlösbar Teil der Metamorphose sind.

⁴⁴⁶ Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 597, 599, X/246–249.

⁴⁴⁷ Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 599, X/249, 252–253, 256–258.

⁴⁴⁸ Rousseaus „Pygmalion“ mag den Namen für die Statue popularisiert haben; jedenfalls spricht Rousseaus Pygmalion den Namen wie selbstverständlich aus: „O meine Galathea!“ (Jean-Jacques Rousseau: Pygmalion. Musikalische Szene. In: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Wilhelmshaven 1984, S. 169–179, hier: S. 171.)

⁴⁴⁹ Rousseau: Pygmalion, S. 601, X/281, 283–286.

⁴⁵⁰ Rousseau: Pygmalion, S. 599, X/252.

In letzterem Sinne betont Inka Mülder-Bach „die Einführung des pygmalionischen Betrachters“⁴⁵¹ durch die Darstellungstheorie des achtzehnten Jahrhunderts, mit der sich der ovidische „Akzent [...] auf der sinnlichen, imaginativen und amourösen Aneignung der Statue: auf dem Staunen und Begehren, dem Sehen, Fühlen, Küssen und Umfassen“⁴⁵² aufgegriffen finde. Gerade Pygmalion lenkt so den Blick von der kunstschaftenden auf die kunstbetrachtende Instanz. Und stellt damit fraglos auch die Frage nach dem Verhältnis beider, oder verkörpert sie. Das aber nicht, ohne dass auch das Kunstwerk in neuem Licht erscheint – nunmehr „vermag die Statue nur in dem Maß ihre Macht zu entfalten, in dem sein erotisierender Blick die lebendigen Kräfte entfesselt, die in ihr gebunden sind“⁴⁵³. Koch spricht ihrerseits vom „Pygmalion-Komplex der Filmtheorie“⁴⁵⁴. Dazu gehöre durchaus die Gefahr, bei der Vorstellung des Bewegungsbildes als eines hergestellten Objekts stehenzubleiben, also die „männliche Obsession“ Pygmalions, den „Fetisch“ herauszulösen und die „Erotik“ und „Liebe“⁴⁵⁵ zu vernachlässigen, auf die hin der Mythos nicht zuletzt dank Venus immer schon ausgerichtet ist. (Eine Gefahr, die für die psychoanalytische Filmtheorie gelegentlich allzu große Verlockung war.⁴⁵⁶) Gleichfalls mag jedoch das Ganze der Metamorphose Berücksichtigung finden: zwischen dem, was sich als „Fähigkeiten des kinematographischen Apparates“ zusammenfassen lässt (Venus), dem, was sich im Falle von Filmen und Serien als der mehr oder weniger un- oder auch multipel persönliche „handwerkliche Produzent“ zusammensetzt (Pygmalion als Bildhauer), dem „Bild auf der Leinwand“ (Statue) und dem „Zuschauer, der“ – angesichts all dessen – „die eigene Projektion produziert“⁴⁵⁷ (Pygmalion als Betrachter).

Damit ist nun nicht nur, vom Bewegungsbild aus, die Frage nach der Betrachtung als Frage des Zuschauens gestellt. Mit dem Akt des Zuschauens ist auch das Problem der Art und des Orts bewegungsbildlicher Performativität aufgeworfen, das heißt der jeweiligen Aufführung (das einmalige In-Erscheinung-Treten als Wiederholung, also Veränderung) der Inszenierungen der Bewegungsbilder (ihr In-Szene-Setzen und Szenen-Schaffen als strategisches Entwerfen) für ein Pub-

451 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 22.

452 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 8.

453 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 22.

454 Gertrud Koch: Pygmalion – oder die göttliche Apparatur. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 101–116, hier: S. 107.

455 Koch: Pygmalion, S. 104.

456 Vgl. einschlägig (und als ausgewiesenen Bezugspunkt auch Kochs) Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Houndmills (Basingstoke) / London 1989, S. 14–26.

457 Koch: Pygmalion, S. 107–108.

likum.⁴⁵⁸ Nun gibt es wohl Gründe, von Filmvorführungen anstatt von -aufführungen zu sprechen – es sind dies auch die Gründe, die Cavell dazu veranlassen, „movies“ nicht als „performances (because they are perfectly repeatable)“⁴⁵⁹ und den Filmbesuch also nicht als Besuch einer „performance“ zu bezeichnen („to see Garbo's performance as Camille“ ist nicht schon: „to see a performance of [the movie] CAMILLE“⁴⁶⁰). Besucht wird vielmehr ein *screening* oder auch eine *projection* – doch gilt das aus anderen Gründen. Es sind technologisch-apparative Bedingungen, die gegen die ‚Filmaufführung‘ und für die ‚-vorführung‘ sprechen; was zunächst aber nur heißt, dass einiges gegen die Aufführung als technologisch-apparative Bedingung von Bewegungsbildern spricht (was? – zunächst einmal nichts anderes als Bewegungsbilder; was nur heißt, dass es, um dies zu ändern, bestimmter und bestimmender Bewegungsbilder bedürfte, die ihr Medium neu entdecken). Insofern sind mit dem Besuch, also mit dem Sehen und Hören der Vorführung nicht mehr und nicht weniger als korrespondierende psycho-physiologische Bedingungen angesprochen. Es betrifft all dies den Bereich des Bewegungsbildes. Von *screening* und *projection* im Sinne Cavells lässt sich allerdings nur im Bereich des Bewegungsbildes sprechen, zu dem schon das Zuschauen gehört; sie betreffen die *world viewed der motion pictures*.⁴⁶¹

Wenn von der ‚Vorführung [...] also als Aufführung‘ zu sprechen ist, dann nur im Sinne des Übergangs vom Bewegungsbild zum Bewegungsbild, vom Sehen und Hören zum Zuschauen, ein Übergang, der, pygmalionisch, vom ‚Wahrnehmungsakt im Zuschauer‘ nicht zu lösen ist: „Der Akt der Aufführung findet“ nirgends anders als „im Zuschauer statt“⁴⁶². Wenn damit aber der Vollzug der poetischen Logik der bewegungsbildlichen Darstellung bezeichnet ist, in dem nur ihr Potenzial sich entfaltet, dann wird dieser Vollzug erst jenes Innen des ‚im Zuschauer‘ ausbilden, das heißt das Zuschauen und also ‚den Zuschauer‘: als, in diesem Sinne, ‚Ort‘ der Bewegungsbilder und ihrer Zeitformen.⁴⁶³ Die Aufführung ist keine für, sondern

458 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart / Weimar 2014, S. 152–160, hier besonders: S. 152, 154–155. Vgl. auch Kapitel 3 dieses Buches, „Dramatisierung“.

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

460 Cavell: *Music discomposed*, S. 188.

461 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 24, 32.

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

463 Vgl. noch einmal Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 238: „Das Bild selbst [...] ist letztlich der Protagonist in einem Geschehen, das der Prozeß des Zuschauens selbst ist. [...] Das Bild verwirklicht sich im Kalkül des Gesehen-Werdens als Affekt, als Phantasie, als Wunsch des Publikums und bildet so den dunklen Raum von dessen Innerlichkeit.“ Sowie Koch: *Im Zuge der Bewegung*, S. 339: „Film ist grob gesagt der Effekt einer äußeren, apparativen und einer inneren, subjektiven Maschine, die uns aus dem geschlossenen Raum der Mechanik in die Verzeitlichung reißt, deren Verräum-

eine durch ein Publikum – wodurch es, und das gehört zu seinem Begriff, zu einem solchen wird. Das Problem der bewegungsbildlichen Performativität, die keinen anderen Ort als das Publikum kennt, ist kein anderes als das Problem der differenziellen Kraft, also des Akts, des Zuschauens. Es ist ein Problem der Entfaltung. (Insofern sie hier genau und nur insofern auftaucht, kann es nicht darum gehen, die kulturwissenschaftliche Breite der Performativitätsdebatte aufzurufen, gar zu rekonstruieren. Die Anknüpfungspunkte aber sind offensichtlich: die „kritische Einstellung gegenüber der Idee der Repräsentation“, genauer: gegenüber der Identifizierung von ‚Zeichen‘ mit ‚Repräsentation‘⁴⁶⁴; der „Impuls, [...] das Darstellen nach dem Vorbild des Erzeugens zu denken“⁴⁶⁵; und damit auch das Interesse für das „formenschaffende und formenverändernde Potential des Vollzugs“⁴⁶⁶.)

Deutlich sollte geworden sein, nicht nur dass, sondern auch warum sich das Verhältnis von Publikum und Bewegungsbild, das mit dem Zuschauen benannt ist, nicht ohne Weiteres im Sinne eines Widerfahrens oder Erleidens erklären lässt, so wenig wie im Sinne eines Vereinnahmens oder Eintauchens. (Zu denken ist an Steven Shaviros Betonung der radikalen Passivität der – angesichts des Angriffs filmischer Bilder auf die – Wahrnehmung gegen die Annahme einer fetischistischen Aktivität des Blickens seitens psychoanalytischer Filmtheorie; sowie an die Versuche einer Theoretisierung von Film Erfahrung als Immersion – samt aller Komplizierung, wenn auch nicht Vermeidung, der aktiv/passiv-Achse, die in solchen vorgenommen ist.⁴⁶⁷) Damit können Effekte bestimmter Poetiken benannt sein,

lichung Fiktionen sind, die in der Realzeit der ablaufenden maschinellen Projektion sich auseinanderfalten und zueinanderstreben wie die verwirrenden Gleise im toten Auge eines dahinrasenden Zuges.“ Vgl. zu „Bildlichkeit als [...] ‚theoretischer Prozess‘“, dessen „poietisches Potential um der Betrachtung willen“ sich „entfaltet“, auch Eusterschulte / Stock: Einleitung, S. 7–8; und umfassend zum Kunstwerk Eusterschulte: Apparition, S. 224: „Temporalität und Materialität des Kunstwerks kommen in Reibung, zünden im Wahrnehmungsakt.“

464 Sybille Krämer: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band. In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13–32, hier: S. 19.

465 Krämer: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun?, S. 23.

466 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. Vgl. für einen Überblick zu Performativität als Paradigma und dessen Relevanz für die Filmwissenschaft – allerdings nicht klar zwischen Handlung und Herstellung unterscheidend, dafür zwischen Herstellung und Darstellung (aber: -als-Repräsentation) – Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 110–127.

467 Vgl. Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. London / Minneapolis 1993, S. 50–55; sowie Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. / Christiane Voss (Hg.): *montage AV* 17/2 (2008). *Immersion*.

Effekte, die dann aber durch das Zuschauen als Vollzug dieser Poetiken zu erklären wären. Sonst würde die bewegungsbildliche Darstellung noch so behandelt, als läge sie bereits vor, als wäre sie schon vorhanden, reduziert gewissermaßen auf das Bewegtbildliche und dieses von einer Bedingung auf ein Objekt, auf einen Grund. Es ist dies fraglos auch die Vorstellung eines Vor-, die Bewegungsbilder und die Verhältnisse zwischen ihnen von vornherein im Sinne des Stereotypischen, des Klischees oder der Konventionalität zu erklären sucht, nicht ausgehend von prinzipieller Eigensinnigkeit. Das Abschätzige, das zu solchen Erklärungsversuchen gehört, leuchtet dann nicht nur als Ablehnung des Gleichförmigen, sondern mehr noch als Ausdruck der Kränkung ein, dass für sie das Zuschauen den Bildern nichts Eigenes hinzufügen und auf ihre Verhältnisse untereinander nur von außen zugreifen kann, dass es also ‚nur zuschaut‘.

Die Schwierigkeit ist aber nicht vermieden, allenfalls variiert, wo alternativ Zuschauen als Verarbeiten von oder Konstruieren anhand von Bildinformationen, als Anwenden von Interpretationsmustern oder Auswählen aus Lektüreangeboten gefasst wird. (Verschiedentlich wird das durch die kognitivistische Filmtheorie und die Semiopragmatik in Anschlag gebracht.⁴⁶⁸) Auch damit läge an den Bewegungsbildern alles vor, wäre alles vorhanden, gäbe es, unbedingt, Grund genug – müsste nichts entfaltet werden. Allein, das Fehlen ihrer Eigensinnigkeit wäre selbst zum Prinzip erhoben. So möchte an die Stelle der Kränkung ob der Bilder die Ermächtigung sich setzen, die die Bilder (ihre Aufführungen, Inszenierungen und Poetiken) sich unterwirft und sich ihrer als Bilder also entledigt, zugunsten welcher eigenen, individuell – oder auch fremden, industriell – gesteckten Ziele auch immer, auf dem Weg zu denen das Zuschauen dann doch ‚nur Zuschauen‘ ist.

Wenn gleichwohl vom Zuschauen als einer Aktivität die Rede sein kann und muss, da es Akt ist, nicht nur Haben eines Teils, sondern auch Nehmen eines Anteils: dann nicht als Alternative zur Passivität, nicht am anderen Ende eines Spektrums (menschlicher Verhaltensweisen) und nicht als Gegenstück (des indifferenten Mittels zum Zweck).

Eher wäre das Zuschauen mit Kristeva in die Nähe einer antiken Bedeutung von ‚lesen‘, von *legere* zu rücken – die freilich im Deutschen, anders als im französischen *lire*, sich ohnehin erhalten hat, samt dem Sinn für die Angewiesenheit auf die Lese: „Lesen“ hieß auch ‚sammeln‘, ‚pflücken‘, ‚erspähen‘, ‚aufspüren‘, ‚greifen‘, ‚stehlen‘. ‚Lesen‘ weist also auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive

⁴⁶⁸ Vgl. etwa, zur „Viewer's Activity“, David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1986, hier: S. 29–47; sowie Roger Odin: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage AV* 11/2 (2002). *Pragmatik des Films*, S. 42–57.

Aneignung des anderen hin.⁴⁶⁹ Auch ließe das Zuschauen sich auf das beziehen, was Barthes mit Blick auf die Musik Ludwig van Beethovens gegen „das Ausführen oder das Anhören“ als „Lektüre“, als die notwendige „Aktivität eines *Performators*“ bezeichnet, „der umstellen, gruppieren, kombinieren, verketten, mit einem Wort (falls es nicht zu abgenutzt ist): strukturieren kann“ – etwas, das zudem „etwas ganz anderes“ sei „als konstruieren oder rekonstruieren im klassischen Sinn“⁴⁷⁰. (Freilich ist auch hier an den ‚Tod des Autors‘ und die ‚Geburt des Lesers‘ zu denken: dieser „Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben“, er ist der „Ort, an dem sich diese Vielfalt sammelt“ – sodass für den Text gilt: „[S]ein Ursprung, seine Stimme liegt im Lesen, und nicht im eigentlichen Ort des Schreibens.“⁴⁷¹) Oder es wird dem Vergleich des Bewegungsbildes mit der Musik weiter gefolgt, wie Hermann Kappelhoff ihn wiederholt anstellt, bis an den Punkt, an dem aus diesem Vergleich folgt, „dass die Wahrnehmung des Kinozuschauers eher dem Musikinstrument entspricht“⁴⁷² – das fraglos gespielt wird, doch fraglos auch das ist, was die Töne hervorbringt.

Es ist ein Vergleich mit der Musik, der auch Cavell noch davon sprechen lässt, „that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself)“: sei doch die „performance of a piece of music“ immer „an interpretation of it“, das heißt „the manifestation of one way of hearing it“⁴⁷³. Mag dies für Cavell auch beschränkt bleiben auf (sein) Schreiben als „continuous appeal to the experience of the film, or rather to an active memory of the experience (or an active anticipation of acquiring the experience)“⁴⁷⁴, und gebunden also an (s)einen „process of analysis“, ist umgekehrt doch nicht ausgeschlossen, damit auf eine analytische, interpretative Dimension des Zuschauens selbst abzuheben; also auch darauf, dass es als Akt nie allein und allein im Hier und Jetzt steht, sondern neben und vor und nach anderen, mit denen es unausweichlich in einem Austausch steht; dessen geteilter Boden kein anderer ist als der Umstand, dass eine *performance*, also eine *interpretation*, auch „the meeting of a responsibility“⁴⁷⁵ ist.

469 Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200, hier: S. 171.

470 Roland Barthes: *Musica Practica*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 264–268, hier: S. 267–268.

471 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 62–63.

472 Kappelhoff: *Die Dauer der Empfindung*, S. 216. Vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 50.

473 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 37–38.

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

475 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 37–38. Vgl. auch Eusterschulte: *Apparition*, S. 230 – zur eigenen „Weise der Inblicknahme“ oder „kon-stellierenden Wahrnehmung“, durch die Kunstwerken nur zu begegnen ist und durch welche diese schon zu begegnenden werden, verantwortlich: „So erst *fallen sie uns in den Blick*, nicht mehr als Gegenstände einer Nah- und Aufsicht, sondern als Anblickende,

So könnte das Zuschauen aber auch im Sinne des Rezitierens von Lyrik gedacht werden, in welchem erst sich Versmaß, Wortmelodie und all die voneinander nicht zu lösenden phonologischen, syntaktischen und semantischen Strukturierungen verwirklicht finden, ohne die Gedichte letztlich wenig mehr bedeuten als schlecht ausgenutzten Platz auf einer Druckseite. Das Lyrische bedarf des Einsatzes der Stimme und des Atems – und das Eingesetzte ist immer auch das aufs Spiel Gesetzte –, was nach Übung verlangt; es bedeutet die Transformation des Sprechens – wie das Re-zitieren schon die Wiederholung als Veränderung meinen muss, die Szene des Sprechens anstatt des Zitierens eröffnend –, was Lernen verspricht.

Worum es mit all dem geht: dass der aufführende Akt des Zuschauens sich, bezogen auf ihre Inszenierungen, als Teil von bewegungsbildlichen Darstellungen zeigt – sich in seiner Kraft zeigt, überhaupt erst, den richtigen Zustand vorausgesetzt, von hergestellten Darstellungen zu Darstellungen-als-Herstaltungen, von Bewegtbildern zu Bewegungsbildern, vom Sehen und Hören zum Zuschauen übergehen zu lassen. Eine regelrechte „Poiesis des Filme-Sehens“⁴⁷⁶. In der Tat ist dieser Zustand nun kein anderer als jener der Aktivität, und zwar gerade insofern, als es nicht alternativ eine Passivität von Kräften gibt, sondern allenfalls eine Reaktivität.⁴⁷⁷ Diese fällt ihrerseits, im Falle des Zuschauens, nicht in eins mit dem Herkömmlichen und Formelhaften, doch gehört sie so unlösbar zu ihnen wie die Aktivität zum reinen Bild leerer Zeit; sie ist Nach-vollzug wie diese Vollzug. So nur sind die Zustände der (und ist also die) Kraft des Zuschauens gegeben. Was auch heißt, dass der Akt des Zuschauens sich *nur* als Teil bewegungsbildlicher Darstellungen zeigt – der Zustand seiner Kraft nur bezogen auf jene Übergänge. Reaktivität tritt in der bloßen Entfaltung in der Zeit, Aktivität mit der Entfaltung von Zeitformen entgegen.

Wie aber die Kraft zur Affirmation der Differenz selbst noch am Willen zur Macht hängt, so hängt die differenzielle Kraft des Zuschauens am Genießen oder Vergnügen, an der *hēdonē*, oder auch an Lust und Wollust, *plaisir* und *jouissance*; Barthes notiert gar: „Wille zur Wollust“⁴⁷⁸. Die diversen Akzentuierungen, die

die in eine unnahbare Ferne ziehen. Diese Weise eines Hin-Blickens oder einer aufmerksamen Hin-Sicht lässt ein Angeblicktwerden von Seiten des materialen Gegenstandes erfahrbar werden.“

⁴⁷⁶ Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 7.

⁴⁷⁷ Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 45–48, 129.

⁴⁷⁸ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 23. Vgl. weiter Gilles Deleuze: *L'épuisé*. In: Samuel Beckett / ders.: *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages ...*, *Nacht und Träume/L'épuisé*. Paris 1992, S. 55–106, hier: S. 77; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 286; Aristoteles: *Poetik*, S. 12–13, Kapitel 4; Barthes: *Die Lust am Text*, S. 12; und noch Laura Mulvey spricht von *pleasure* ...

damit zur Sprache kommen, sind fraglos nicht abseits der (Historizität der) Darstellungen zu plausibilisieren, die mit ihnen je schon angesprochen sind (zu dieser Historizität gehört noch der Bogen, der sich von Aristoteles' Tragödiendefinition und der *katharsis* zur modernen Genrepoetik und ihren Affektdramaturgien spannen lässt⁴⁷⁹). Entscheidend im Sinne aller ist jedoch, dass, wann immer der Akt des Zuschauens Teil hat an der Darstellung, der Genuss auch schon Anteil an ihr nimmt – weil die entsprechende Kraft zum Vollzug den Willen braucht, der die Frage der Differenz zu seiner Sache macht. Und dass, umgekehrt, der Genuss doch erst in der Aktivität des Vollzugs liegt – da kein Wille vom Vollzug seiner Kräfte zu trennen, ihm voranzustellen, ihnen überzuordnen ist.⁴⁸⁰ Die bewegungsbildliche Dar- als Herstellung von Zeitformen gibt es je nur *qua* und *als ihren* Genuss, dieser so spezifisch wie jene. Pygmalion.

Das Bewegungsbild als Differenzial

Schließlich wird das Bewegungsbild dank dieser differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens als mediales „Differential“ erscheinen, als Medium, dessen Äußerungen – konkrete Bewegungsbilder – je neu differenzieren: „zwischen ästhetischer Wahrnehmung und Alltagswahrnehmung“, um mit Kappelhoff im Anschluss an Deleuze zu sprechen; ebenso (und damit) zwischen der Einstellung als „Ausschnitt des Sets“ und „Abbild der Produktionsrealität“ einerseits und der Einstellung als „Intervall und Ausdruck der Veränderung des Ganzen des Films“ andererseits; oder auch zwischen „Raum und [...] Zeit, auf die sich die Produzenten des Films pragmatisch und die Zuschauer ästhetisch beziehen“⁴⁸¹; und so weiter, begrenzt nur durch die Weite der Entdeckungen bewegungsbildlicher Darstellungen. In solchen Differenzierungen bekundet sich die Aktivität des Zuschauens, bekundet sich ihre Differenz zur Reaktivität. Keineswegs beliebig ist es dabei, dass die Differenzierungen allesamt ausgehend von der bewegungsbildlichen Darstellung, nicht dem hergestellten Bewegtbildlichen gedacht sind und dass sie am Zuschauen hängen, das doch aus dem Sehen und Hören werden soll – dass erst das Bewegungsbild als Medium das Differenzial stellt, nicht schon seine Bedingungen.

So ist es bereits eine der eindrucklichen Pointen von Georg Simmels kurzer Reflexion über die Ruine, dass hinter das einmal in die Welt gesetzte „Menschen-

⁴⁷⁹ Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 103–105.

⁴⁸⁰ Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 56–57.

⁴⁸¹ Hermann Kappelhoff: Empfindungsbilder – Subjektivierter Zeit im melodramatischen Film. In: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Berlin 1998, S. 93–119, hier: S. 100–101.

werk“, hinter „das Kunstwerk“ nicht so einfach zurückzufallen ist: Mag auch im Falle der Ruine die „Naturgewalt“ den „menschliche[n] Willen“ abgelöst haben, so wird dadurch „das Werk dennoch nicht, solange man überhaupt noch von Ruine und nicht von einem Steinhäufen spricht, in die Formlosigkeit bloßer Materie sinken“ – vielmehr „entsteht eine neue Form, die vom Standpunkt der Natur aus durchaus sinnvoll, begreiflich, differenziert ist“⁴⁸². Noch die Natur selbst erscheint nunmehr (nicht als, aber) im Lichte der Kunst, sprich nicht mehr für sich und auch nicht mehr nur als Material, sondern als eigene „Formung“, die sich in diesem Falle „das Kunstwerk zum Material“⁴⁸³ nimmt. Auch, was ‚Material‘ heißen und meinen kann, bleibt davon also nicht unberührt – von hier aus ergibt wohl auch die Rede von der „Eigengesetzlichkeit des Materials“⁴⁸⁴ Sinn (erst; oder einen neuen). All dies dürfte jedenfalls ein entscheidender Aspekt (für das Verständnis) der Unhintergebarkeit von Darstellungen sein.

Auch Siegfried Kracauers Faszination angesichts der „Welt aus Papiermaché“, die er im Gewimmel der Requisiten und Kulissen des Babelsberger Filmstudios entdeckt, verweist auf die Darstellung selbst als den Punkt, von dem aus noch (oder auf den hin schon) das Hergestellte an ihr und seine Infragestellung der Natur zu denken ist: Wenn im Studio alle „Natürlichkeiten draußen [...] ihr Recht verloren [haben]“, so doch nicht, weil hier einfach Nicht-Natur konfrontierte, sondern eine Natur, in die der Modus des Vor- materiell schon eingeschrieben, die „garantiert Unnatur“⁴⁸⁵ ist. Es schreibt dieser Modus sich ein in alles, was in diese Welt eintritt – als „Vorstadium“ etwa, als das „die entartete Buntheit der Perücken“ erscheint, welche einst zu eigenen Helligkeitswerten zwischen Schwarz und Weiß wird, ebenso aber in den „Rohstoff des menschlichen Gesichts“, der zu „Physiognomien geformt“ wird, „die ihr Geheimnis erst preisgeben, wenn das Lampenlicht sie berieselt“⁴⁸⁶, bis hin zu den „Umschichtungen“, die zum Beispiel dem „bolschewistischen Wachlokal“ des einen Films den „Bahnhof in Schweden“⁴⁸⁷ des anderen entlocken. Nichts mehr, besonders nicht „die Welt, die es gibt“, kann fortan Geltung

482 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: ders.: *Gesamtausgabe* 11. *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band 2*. Frankfurt am Main 1993, S. 124–130, hier: S. 126.

483 Simmel: Die Ruine, S. 126. Vgl. auch noch einmal Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* [A]. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 28–36, hier: S. 33: „Auch die Natur ist eine andere.“

484 Simmel: Die Ruine, S. 124. Vgl. Jean Epstein: *Photogénie des Unwägbaren*. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 75–79, hier: S. 75 – mit „der neuen, projizierten Welt“ ist der Punkt erreicht, an dem „eine andere Perspektive der Materie hervortritt“.

485 Siegfried Kracauer: *Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg*. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 271–278, hier: S. 271.

486 Kracauer: *Kaliko-Welt*, S. 276–277.

487 Kracauer: *Kaliko-Welt*, S. 273.

als „Fertigfabrikat“ beanspruchen, da doch das filmische Licht ein ums andere Mal „[d]ie Gesetze der Metamorphosen“ vorführt, als „unerforschlich“⁴⁸⁸. Das Studio wäre dabei auch industrielle Gestalt der Pluralität und Relationalität bewegungsbildlicher Darstellungen.

Stärker noch auf das Zuschauen bezogen lässt sich zudem am (oder als) Problem der Mediensozialisation festhalten, dass es kein Zurück zu einem, kein Hinaus in ein Wahrnehmen gibt, das irgend unbescholten wäre – und, insbesondere, unberührt von „einer allumfassenden audiovisuellen Kultur“, deren Beständigstes ihre Bilderzirkulation zu sein scheint: In diesem Sinne weist Kappelhoff auf den „Medienkonsum“ hin, „der uns mit Haut und Haaren in die Verwertungs- und Vergesellschaftungsprozesse [...] einbindet“⁴⁸⁹, die einer solchen Kultur eignen; an anderer Stelle verortet er diesen Konsum exemplarisch zwischen individueller „Fernsehkindheit“⁴⁹⁰ und „Kulturgemeinschaft der Fernsehzuschauer“⁴⁹¹, um (mit Blick auf '68) auf das „Geschmacksurteil“ als Movens „kultureller Gemeinschaftsbildung“⁴⁹² abzuheben. Das heißt nicht, dass alles immer bewegungsbildliche Darstellung wäre und es *deshalb* kein Zuvor oder Außen des Zuschauens gäbe. Eher ist unter diesen Vorzeichen nichts jemals ohne Bezug auf bewegungsbildliche Darstellungen, zumal andere Darstellungen, sodass nichts jemals ohne Bezug auf die Bezüge zwischen Darstellungen ist – und so muss ein jedes Wahrnehmen, in welchem Maße und auf welche Weise auch immer, auf Akte des Zuschauens schon bezogen sein, zumal andere Akte des Zuschauens ... Beides, Unhintergebarkeit wie Pluralität und Relationalität, betrifft also auch (und gäbe es nicht ohne) das Zuschauen.

Mit dem Bewegungsbild als Differenzial scheint also in anderen Worten auch die Dimension der Historizität der Entfaltung in all ihren Facetten auf: dass und warum die Entfaltung nie abgeschlossen, nie fertig ist, keine einzige – dass und warum es keine einzelne gibt.⁴⁹³

⁴⁸⁸ Kracauer: *Kaliko-Welt*, S. 273.

⁴⁸⁹ Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 2.

⁴⁹⁰ Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur. In: Daniel Illger / Hermann Kappelhoff / Christine Lötscher (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 1–42, hier: S. 1.

⁴⁹¹ Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 3.

⁴⁹² Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 5–6.

⁴⁹³ Vgl. für eine Rückbindung dieser Historizität an die Frage des Werks noch einmal Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 288–289: „Die Veränderung der Werke wird von ihrer Fixierung [...] nicht gebannt [...]. Das Fixierte ist Zeichen, Funktion, nicht an sich; der Prozeß zwischen ihm und dem Geist ist die Geschichte der Werke. [...] Die Entfaltung der Werke ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik. Was Werke durch die Konfiguration ihrer Elemente sagen, bedeutet in verschiedenen Epochen objektiv Verschiedenes, und das affiziert schließlich ihren Wahrheitsgehalt.“ Vgl. dazu auch Eusterschulte: *Apparition*, S. 244.

Das Bewegungsbild als Differenzial lässt dabei aber nicht einfach nur verschiedene Arten des Werdens wieder auftauchen, etwa entlang der aristotelischen Unterscheidung von Herstellen, natürlichem Entstehen und dem Geschehen von ungefähr;⁴⁹⁴ zwischen diesen bewegt sich schon der *Scenopoeetes*, von seinem Szenenschaffen aus und auf dieses hin, durch die Natur und Zufälle des Regenwalds. Auch geht es um mehr, als ein weiteres Mal an „die Hergestelltheit von Darstellungen“ zu gemahnen, wie sehr Eva Schürmann auch zuzustimmen sein mag, dass der Blick darauf für eine jede „kritische Darstellungstheorie“⁴⁹⁵ weiterhin notwendig ist; in eine Linie damit lassen sich noch die Culture Studies stellen, wann immer sie die Produktion von Bedeutung im Zuge der Herstellung von Repräsentationen betonen – wenngleich sie dabei doch einen jeden Prozess in textuellen Objektivationen und der Fixierung des Modells enden lassen, ja, Prozesse überhaupt nur von diesen aus kennen und ihnen also unterordnen.⁴⁹⁶ Die Rolle des Differenzials reicht, nicht zuletzt, weiter als bis zur neuerlichen Konturierung eines Schöpferischen der bewegungsbildlichen Darstellung-als-Herstellung, die Neues nicht gegen jedes Vorausgesetzte und Gegebene stellt, sondern diese durch jenes nur entgegengetreten sieht; etwas, das einfach dem (keineswegs einfachen!) Umstand geschuldet ist, dass es hier nicht um Ursache-Wirkung-Verkettungen, sondern um Momente des Prozesses selbst geht.

Fraglos ist all dies mit dem Bewegungsbild als Differenzial auch aufgerufen. Mehr noch aber rücken ins Zentrum: die Differenzierungen des Werdens, der Herstellungszusammenhänge und der Bedingungen der Herstellung, wie sie sich gerade durch seine Äußerungen, durch konkrete Bewegungsbilder vollziehen. Und so vermögen in der differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens noch zu gründen, nämlich durch diese sich begründet finden: das Machen überhaupt von Filmen und Serien, die jeweilige handwerkliche Film- und Serienproduktion wie auch die eigene Stellung und Tätigkeit Film- und Serienschaffender. Wenn alle Produzierenden immer zunächst zum Publikum gehören – was eine rein empirische Frage sein könnte –, so erklärt dies – poetologisch –, wie sie aus einem solchen immer erst hervorgehen. Wenn das Publikum immer schon Verzweigungspunkt oder Schaltstelle der Geschichte des Bewegungsbildes ist – was es prinzipiell ist, insofern das Zuschauen weder von der Unhintergebarkeit noch von der Pluralität und Relationalität bewegungsbildlicher Darstellungen zu lösen ist –, so ist es das also insbesondere – resultativ –, indem Akte des Zuschauens immer noch bedingt sind durch andere, durch das Hergestellte anderer, zur Produktion gewordener Akte des Zuschauens. (Auch das ist eine Interpretation des ‚Tods des Autors‘ als ‚Geburt des

⁴⁹⁴ Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*. Reinbek 2005, S. 188–196, Buch VII, 7–9.

⁴⁹⁵ Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 16. Vgl. auch S. 32, 50 und passim.

⁴⁹⁶ Vgl. nur Stuart Hall: Introduction. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 1–11.

Lesers'; es gründet eben das Schreiben in der ‚aggressiven Teilnahme‘ und ‚aktiven Aneignung‘ und „wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes ‚Lesen‘: Schreiben-Lesen“⁴⁹⁷; und noch Stile sind eine Frage der Geschichte von Publika, für ein jedes nämlich zunächst eine Frage „der Stilisierung seines Sehens und Hörens durch den Prozess der filmischen Darstellung“⁴⁹⁸.)

All das verweist zum einen auf ein eigenes poetologisches Prinzip der Un- oder multiplen Persönlichkeit jedes Produzierens, das sich nicht auf die engere Produktionslogik der ‚Crew‘ oder des ‚Teams‘ reduzieren lässt, sicherlich aber in diese hineinspielt. Zum anderen hat es gewichtige Folgen für die poetologische Analyse, für ihre Beschränkungen und Potenziale, ihre Grenzen. Auch sie wird zwar ihre ‚Wahrheit‘ nicht in einem ‚Zugang‘ zum Akt des Zuschauens suchen, doch ist ihr das noch keine Antwort auf die Frage nach der Analysierbarkeit dieses Akts, und also jener des Genusses, das heißt der Darstellung-als-Herstellung. Die Unhintergebarkeit des Akts des Zuschauens ist Begrenzung der Ansprüche an die Analyse und weist ihr eigenstes Gebiet aus. Pluralität und Relationalität des Akts hingegen sind Grenzwerte der Möglichkeiten der Analyse und zeichnen ihr ungekannte Wege vor. Kontur gewinnt der Akt genau und nur im Relief bewegungsbildlicher Darstellungen und der Modulationen zwischen ihnen. Ein jedes Bewegungsbild ein Akt, der längst andere Bilder schon verausgabt und angeeignet, affirmiert und konsolidiert hat: ein jedes zu analysieren als ein Zuschauen, perspektiviert durch andere, andere perspektivierend.

Dass die Ehe keinen Grund in einem Außerhalb (mehr) kennt oder findet, lässt sich nun auch so verstehen, dass die jeweilige Ehe ihre Differenzierungen, allen voran diejenige zwischen den zwei Arten von Wiederholung, selbst besorgen muss; dass dies sich nicht ohne den richtigen Zustand der Affirmation vollzieht – was auch die Frage nach dem falschen aufwirft; und dass die Darstellung-als-Herstellung der Zeitform der Ehe in Bezug darauf sich auszeichnet.

Geheimnisse der Ehe

Die Differenzierung der Wiederholungen – Wiederholung des Großen und als Ausnahme hier, des Kleinsten und als Gleiches im Gleichen dort – ist der Ehe auch die Frage ihrer Differenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit, das heißt die Frage, ob es in der Tat ihre Differenzierung, ihre eigene und nicht etwa eine ihr ab- oder vorweggenommene ist; entscheidet sich zwischen den Wiederholungen doch, wie

⁴⁹⁷ Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme, S. 171.

⁴⁹⁸ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169.

die Grenze zwischen dem öffentlichen und privaten Gesicht der Ehe gezogen wird, ob ihr Privates nur ein Zugeständnis des öffentlichen Interesses ist oder noch die Entscheidung über das Öffentliche ihre Privatsache, ob ihre Gesichter also angeblickte und durch das Anblicken unterschiedene oder selbst blickende, sich unterscheidende sind. Äußere, multiplizierende oder innere, potenzierende Wiederholung?

Die Differenzierung der Wiederholungen ist aber von den Zuständen der Kraft zur Affirmation von Differenz abhängig; und wie diese sich auch Hunger nennen ließe, ließen jene sich auch Horror und Humor nennen. Mit Nietzsche wäre das noch auf den Unterschied zweier Ja zu bringen: zwischen einem Ja, das reaktiv in „Allgenügsamkeit“ alles erträgt, alles auf sich nimmt (und das also einfach das Gegenstück zum Wählerischen des geschlossenen Magens bildet), und einem Ja, das aktiv „Ich‘ und ‚Ja‘ und ‚Nein‘ sagen“⁴⁹⁹ kann, wobei „kein guter, kein schlechter, aber *mein* Geschmack“ aus ihm spricht, „dessen ich weder Scham noch Hehl mehr habe“⁵⁰⁰; zwischen dem Ja, das kein anderes als das „Immer I-a sagen“⁵⁰¹ des Esels ist (und das also den einfachen Konformismus gegenüber dem Anspruch der organischen Ordnung mit sich bringt), und dem Ja, das „ein heiliges Ja-sagen“ bedeutet, in dem das „Spiele des Schaffens“⁵⁰² gründet; einem Ja, dem alles eins, dem alles dasselbe ist und das sich so auch dem „Geist der Schwere“ ergibt (und das also gegen den Schatten, der allem Einfachen droht, hilflos bleibt), und einem Ja, das nur und gerade die Differenz bejaht und durch das sich so noch „die Erde [...] neu taufen“ lässt, und zwar „als ‚die Leichte.“⁵⁰³ (Deutlich sollte spätestens hier werden, dass die Affirmation mit der Resignation nichts gemein hat: diese ist eher „noch eine Gestalt des Ressentiments, das wahrlich viele Gestalten hat“⁵⁰⁴.)

Wenn nun die Affirmation selbst noch zur Wiederholung der Ehe werden muss, wenn die Ehe *ihr konstituierendes Moment* erst in *der Form einer Affirmation der Wiederholung und Wiederholung der Affirmation* findet, dann heißt das also: dass der aktive Zustand der Kraft zur Affirmation wiederholt sein will, anstatt ihres immer auch möglichen reaktiven –

‖ *Humor*/Horror ‖

499 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 243.

500 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 245.

501 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 244.

502 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 31.

503 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 241–242. Vgl. auch Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 190–201; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 76–87.

504 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187. In der Affirmation „wird“ demgegenüber, wie bei einem „Drahtseilakt“, nicht weniger als „ein artistischer Freiheitswillen offenbar“, der „Wagemut [...], sich kühnen Träumen hinzugeben“ (Eusterschulte: *Schwindel*, S. 252–253).

–, und dass so jene Wiederholung zu affirmieren ist, die der Ehe ihre eigene Differenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit bedeutet, anstatt jener möglichen, die diese Differenzierung ab-, sie vorwegnimmt –

; *Privatheit* } { *Öffentlichkeit/Öffentlichkeit/Privatheit* !

– Kann es dann noch verwundern, dass Darstellungen die Ehe als Problem des geteilten Bewahrens eines Geheimnisses behandeln? Allemal ist das etwas anderes als ein bloßes Verschweigen; doch wie dieses lebt das Bewahren mit der Drohung, dass das Geheimnis gelüftet wird; welches also seinerseits eine Grenze und nur von dieser aus seinen Gegenstand meint.

Wenn BIG LITTLE LIES das Geheimnis in Gestalt seiner Kehrseite, als die Lügen der Ehe auftauchen lässt, dann ist das Geheimnis für GONE GIRL das Rätsel, das Rätsel der Ehefrau und ihres Verschwindens wie des Ehemanns und seines Verhaltens, das Rätsel, letztlich, der Ehe beider und was diese Ehe ist. SANTA CLARITA DIET schließlich wird das Geheimnis zum Movens nicht nur der Eskalation, sondern der seriellen Konstellierung überhaupt von Unterbrechung, Schließung, Fortsetzung und Eröffnung. Im Erwartungs-Bild des Cliffhangers sind je aufeinander bezogen die Gefahr des Aufdeckens des Geheimnisses – die Bild wird in den neugierigen Nachbarn und Nachbarinnen, die auf dem Gehweg vor dem Haus auflauern – und die Versuche seines Hübens – die Bild werden in den zu beseitigenden oder übersehenen Spuren, die irgendwann noch den aufzuhaltenden Verfall des eigenen Körpers meinen. Kaum eine Episode, die nicht mit neuen Rissen in der Fassade endet; und ebenso sicher beginnt die nächste mit dem provisorischen Kitten. Kaum werden darin wohl zu überwindende Widerstände zu erkennen sein – wie vor einem Happy End –, eher noch der auszuhaltende Aufschub – des Zur-Ruhe-Kommens. Oder eine Ehe.

Das Problem des Geheimnisses ist es, an dem sich auch schon im Falle von „The Beast in the Jungle“ die Frage der Nicht-/Ehe entscheidet – entlang dessen sie, genauer, zur eigenen Dramaturgie wird. Für John Marcher, der alles außer May Bartrams Gesicht vergessen hat (dieses „a reminder, yet not quite a remembrance“), ist die Erneuerung der Bekanntschaft, von der James' Novelle ihren Ausgang nimmt, zunächst „the sequel of something of which he had lost the beginning“; May hingegen, so ahnt John, „had not lost the thread“⁵⁰⁵. Mehr noch aber ist das, was er vergessen hat und sie in der Tat nicht, der Umstand, dass er ihr einst sein Geheimnis offenbarte, seine Überzeugung, dass irgendwann ein *beast*, was auch immer dieses sein mag, zum Sprung ansetzen und ihn als sein Schicksal ereilen werde. Bewahrt haben dieses Geheimnis beide („She was the only other person in the world then who would have it, and she had had it all these years“) – doch haben sie es aufgrund

⁵⁰⁵ James: The Beast in the Jungle, S. 140.

von Johns Vergessen („her knowledge“ ist „a surprise“, gar ein „little shock“⁵⁰⁶ für ihn) nicht, oder nicht beide, geteilt. Eben deswegen findet er allein sich zu Beginn in der Position wieder, etwas erfinden zu wollen, das als gründende Vergangenheit eintreten könnte. Wenn Johns Vergessen aber ein Verlust war, dann beruht auf diesem auch der Gewinn, der ihm seine Einsicht ist: „He had thought of himself so long as abominably alone, and, lo, he wasn't alone a bit“; dann ist sein Gewinn aber auch seine Einsicht in Mays Verlust: „It was *she* who had been [...] – she who had been made so by the graceless fact of his lapse of fidelity.“⁵⁰⁷

Die Veränderung, an welche das Älterwerden der beiden in all seiner Alltäglichkeit sich anschließt, also Mays Entschluss, fortan gemeinsam mit John zu wachen, zu warten, entkommt dieser Asymmetrie nicht; sie wiederholt sie, in veränderter Form, durch eine neue Konfiguration des Geheimnisses. Das Teilen des Geheimnisses nur durch May, nicht auch durch John – seine Wahrnehmung eines einseitigen Vergessens – wird zu einem Teilen nur des Geheimnisses mit May, nicht auch des Lebens mit dem Geheimnis – zu Johns Einschätzung, dass „the form of their marrying“ sich angesichts des geteilten Geheimnisses zwar aufdränge, doch dass dieses sogleich dagegenspreche: „His conviction, his apprehension, his obsession, in short, was not a condition he could invite a woman to share; and that consequence of it was precisely what was the matter with him.“⁵⁰⁸ So kann „the secret of his life“ oder, wie May es ihm gegenüber nennt, „the real truth about you“ für John zwar als „the secret of her own life too“⁵⁰⁹ erscheinen, doch ihr in Bezug darauf zugleich ein eigenes, ungeteiltes Geheimnis zugetraut werden („You know something I don't“, unterstellt er ihr; und: „You know what's to happen“⁵¹⁰).

Und noch ein letztes Mal wiederholt und verändert sich die Asymmetrie, mit einer weiteren Geheimnis-Konfiguration, die die Dramaturgie der Nicht-/Ehe an ihr Ende bringt – wenn Johns finale Erkenntnis, sein finaler Horror am Grabe Mays sich als der Horror der Verkehrung aller seiner bisherigen Erkenntnisse zeigt („This horror of waking – *this* was knowledge“): dass sein Schicksal kein Ereignis war, das es zu erwarten galt, sondern das Warten selbst („he had been the man of his time, *the* man, to whom nothing on earth was to have happened“; „all the while he had waited the wait was itself his portion“); dass nicht May, der das Warten mit ihm das Leben war, sondern er, dem sein Leben ein Warten war, zeitlebens allein geblieben ist („*She* had lived – who could say now with what passion? – since she had loved him for himself; whereas he had never thought of her [...] but in the chill of his

506 James: *The Beast in the Jungle*, S. 144.

507 James: *The Beast in the Jungle*, S. 145.

508 James: *The Beast in the Jungle*, S. 150.

509 James: *The Beast in the Jungle*, S. 151.

510 James: *The Beast in the Jungle*, S. 156.

egotism and the light of her use“); dass also die Bürde einer Ehe im Zeichen eines kommenden Kataklysmus, die er meinte, May zu ersparen, zu etwas wurde, um das er sich selbst gebracht hat („*she was what he had missed*“⁵¹¹).

Cavell bringt James' Novelle, als „nightmare parody of what a marriage might be“, denn auch mit der *comedy of remarriage* in Verbindung und folgert in Abgrenzung, im Sinne der Asymmetrie, für May und John: „[P]erhaps it makes better sense, if it makes sense at all, to say of their case that she is married to him, but that he is not married to her, until the final lines, on her grave.“⁵¹² Insbesondere bezieht Cavell die (vergessene) Vergangenheit der beiden, die vor dem Beginn der Novelle liegt, darauf, dass die *comedy of remarriage* die Frauen und Männer ihrer Paare „as having known one another forever“ vorstellt, „that is from the beginning, not just in the past but in a period before there was a past, before history“⁵¹³. Im Sinne dieses Bezugs könnte die Vorzeit, aus der ihre Paare sich kennen, aber auch als Art und Weise der *comedy of remarriage* verstanden werden, vor das Problem des Geheimnisses zu stellen. Die Geschichte der Ehe wäre ihre eine, nach außen gekehrte, bekannte Seite, ein gemeinsames Erbe der Paare die andere, nach innen gekehrte, geheime, beide gerade so unvereinbar wie Zeit und Vorzeit; oder die Ehe träte mit dem Antreten des Erbes an die Öffentlichkeit und bliebe mit dem Treubleiben gegenüber dem Erbe in der Privatheit, ohne dass das eine über das andere informierte oder es garantierte. „The Beast in the Jungle“ erschiene, durch ihre explizite Verbindung, als eine Exposition des Verhältnisses von Vorzeit und Geheimnis.

Noch BRINGING UP BABY (Howard Hawks, US 1938) kann bezogen – oder bezugnehmend – darauf als *comedy of remarriage* in den Blick geraten, als Perspektivierung also des Genres (seiner anderen Filme; ihrer wechselseitigen Perspektivierungen). Dass hier nicht nur kein verheiratetes, von Scheidung bedrohtes Paar im Zentrum steht, sondern mit Susan Vance und Dr. David Huxley zudem Figuren, die sich erst zu Beginn des Films kennenlernen, also noch keines sind, bildet nämlich nur die eine Seite des Konflikts. Die andere ist die Insistenz, dass Susan und David zusammengehören, weil sie voneinander nicht loskommen, also schon zusammen, verheiratet sind. Es insistiert dies in den zufälligen Begegnungen und anschließenden Auseinandersetzungen der beiden – ebenso wie in den hartnäckig ausgenutzten Zufällen, durch die es Susan gelingt, in der Gegenwart des sich sträubenden Davids zu bleiben. Wobei das eine nur die Fortsetzung des anderen, dieses von keinem geringeren Irrsinn als jenes ist; beides Ausdruck einer ursprünglichen Unwahrscheinlichkeit (oder paradoxalen Anfänglichkeit), die jeden Unterschied zwischen dem Willentlichen und Unwillentlichen, zwischen Willen und Unwillen zweitrangig erscheinen lässt; Ausdruck der Unwahrscheinlichkeit, dass zwei Menschen zusammengehören könnten, oder, wie es der Film auch fasst, gleich zweier entlaufener Leoparden in Connecticut.

⁵¹¹ James: *The Beast in the Jungle*, S. 177–178.

⁵¹² Cavell: *Contesting Tears*, S. 166.

⁵¹³ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 31.

⁵¹⁴ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127. Vgl. zu den folgenden Punkten auch S. 124–125.

Die Reihe der Missverständnisse und -geschicke, entlang derer der Film sich entfaltet (verwechselte Autos; verletzungsfreie Stürze; zerrissene Kleidungsstücke; ein verschwundener Knochen eines Brontosaurus; die Leoparden ... und so weiter), ist dann insofern auch die Lösung seines Konflikts, als in ihnen das Noch-nicht-doch-schon-Paar rückwirkend sich ein geteiltes Geheimnis, das Geheimnis einer geteilten Kindheit gibt: „It is as though their summer night were spent not in falling in love at first or second sight, but in becoming childhood sweethearts, inventing for themselves a shared, lost past, to which they can wish to remain faithful.“⁵¹⁴ Dass alle anderen Figuren, also die Erwachsenen, für Susan und David und ihr Verhalten lediglich Unverständnis übrighaben (dass David ein Negligé trägt; dass Susan ihn heiraten will), gehört ebenso zu dieser Art der Lösung wie der Umstand, dass beide sich mit Blick auf ihre sonstigen Aufgaben und Ziele, also jene in der Welt der Erwachsenen, endlos ungeschickt anstellen (beim Ausparken auf einem Golfplatz; beim Einwerben von Spenden). Es ist allein aus der Perspektive der Kindheit, dass Streit (wem etwas gehört; wer zuerst irgendwo war) und Spiel (So-tun-als-ob; Schatzsuche) gleichermaßen auf einem geteilten Verständnis beruhen und an einem gemeinsamen Geschick arbeiten. Ob die Atemlosigkeit und das Durcheinander des Sprechens hier eher als Lärm (etwa: als Scheitern eines gegenseitigen Gehörschenkens; oder: um nichts) oder selbst als Streit-und-Spiel (also: als Teilen der Sprache; oder: als gemeinsame Aufmerksamkeit für die Sprache) erscheinen, hängt also einfach an der Differenz von Erwachsenbleiben und Kindwerden. Wie groß das Staunen des Kinds über die Geheimnisse des Erwachsenseins auch sein mag, es ist nichts im Vergleich zur Herablassung der Erwachsenen, mit der sie die Geheimnisse des Kindseins verwerfen.

Der genuine Konflikt der Geheimnisse der Ehe ist das Verhältnis von Teilen und Bewahren: als Frage, nicht nur ob ein Geheimnis eine Grenze zu ziehen und anzuzeigen vermag (oder nicht), sondern auch wie und welche (nicht). Nicht allein seine Ahnungen, Überzeugungen und Wahrnehmungen sind Johns Verhängnis – aus ihnen tritt er auch am Ende nicht heraus –, sondern ihre (nicht so sehr fehlende als vielmehr) fehlgeleitete Kraft – die zu überwinden es irgendwann zu spät ist: Er sieht die Differenz nicht („What could he have done, after all, in her lifetime, without giving them both, as it were, away?“), sodass ihm die Anzeige der Grenze des Geheimnisses gleichbedeutend mit dem Lüften von dessen Gegenstand bleibt („He couldn’t have made it known she was watching him, for that would have published the superstition of the Beast“⁵¹⁵).

Eine andere Akzentuierung dieses Konflikts ist die gezogene, angezeigte Grenze zwischen dem Paar, seine Teilung durch das Bewahren anstelle des Bewahrens als geteiltes. „Ein Schwert zwischen uns“⁵¹⁶, so lautet Fridolins wiederholter Gedanke im Bett mit Albertine, nachdem sie sich je und weit – sie im Traum, er in der Wirklichkeit – in die „geheimen Bezirke“ vorgewagt haben, nach denen zu Beginn der *Traumnovelle* doch beide vermeintlich noch „kaum Sehnsucht verspürten“⁵¹⁷.

⁵¹⁵ James: *The Beast in the Jungle*, S. 172.

⁵¹⁶ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 82, 93.

⁵¹⁷ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 6.

Finden sie sich nun zusammen, doch getrennt wieder, empfinden „gegenseitig ihre Nähe, ihre Ferne“⁵¹⁸, so in dem Maße, wie sie einander ein „rätselhaft gewordenes Antlitz“⁵¹⁹ sind. Während aber Fridolin seine erotischen Erlebnisse in den nächtlichen Gassen Wiens und auf einem mysteriösen Maskenball bis kurz vor Schluss der Novelle nicht gesteht, schildert Albertine ihm auf Nachfrage nach nur kurzem Zögern, wie sie von Untreue ihrer- und Treue seinerseits geträumt habe; und während Fridolins Erlebnisse den Großteil der Seiten einnehmen, sein Geständnis aber ausgespart bleibt, erscheinen Albertines ‚Erlebnisse‘ nur in ihrer Schilderung;⁵²⁰ dann ist Fridolins Geheimnis also das, was nur Albertine ihm verzeihen kann, das nämlich, aus was sie ausgeschlossen geblieben ist, seine Wirklichkeit; dann aber war ihres das, was Fridolin ihr nur nachtragen kann, dass sie nämlich zu Geheimnissen fähig ist, zu Träumen. Bevor ein neuer Tag beginnt, müssen beide teilen wollen und das Teilen wollen – aus dem Unterschied von Traum und Wirklichkeit erwachen: „Ich will dir alles erzählen.“ Sie hob zuerst, wie in leiser Abwehr die Hand; er faßte sie, behielt sie in der seinen, sah wie fragend und zugleich bittend zu ihr auf, sie nickte ihm zu und er begann.“⁵²¹

Durchaus ließen sich Darstellungen der Ehe noch weiter entlang verschiedener Arten des Konflikts um die Geheimnisse der Ehe unterscheiden und gruppieren. (Wie auch Darstellungen entlang der Scheide zwischen dem Geheimnis des verheirateten Paares, gehütet mit- und füreinander, und dem des verliebten: „[E]rst das Geheimnis, das sie voreinander hüten, macht sie zum Paar.“⁵²²) Diese Möglichkeit der Unterscheidung und Gruppierung muss, einerseits, nicht überraschen, wenn das Geheimnis das ist, als was die Darstellungen jene Bedingung der Ehe behandeln, die ihre Eigendifferenzierung ist. Andererseits geschieht auch dies nur durch die jeweiligen Modulationen der Zeitform der Ehe, sodass auch hier die Klassifizierung schon von den Differenzierungen und Spezifizierungen ausgehen müsste, die diese Modulationen je bedeuten.

Wichtiger noch als jede Klassifizierung ist also, wie der Konflikt die unterschiedlichen Arten ins Spiel bringt, auf die das Geheimnis nicht geteilt und bewahrt wird: Arten, die nicht darauf beschränkt bleiben, dass – das heißt nicht erst auftauchen, wenn – die Drohung des Lüftens wahr wird; Arten vielmehr, in denen vielfältig diese Drohung selbst sich äußert, im weiten Feld zwischen einem Bewahren, das kein geteiltes ist, und einem Teilen, das nichts Bewahrendes hat, als wäre – mag die Sehnsucht noch so groß sein – das Vertrauen nie groß genug, oder auch die Ver-

⁵¹⁸ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 82.

⁵¹⁹ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 134. Vgl. auch S. 80.

⁵²⁰ Vgl. Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 83–91.

⁵²¹ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 134–135.

⁵²² Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 97.

pflichtung immer zu groß. In anderen Worten: drängt sich das geteilte Bewahren des Geheimnisses als das gegenseitige Erbringen und Erhalten des Beweises der Existenz auf. Ist doch der Zweifel, gegen den dieser Beweis steht, gegen den er sich stellt, selbst keiner, der sich einfach nur einmal und ein für alle Mal äußerte, in einer aufgestellten These oder einer getroffenen Entscheidung, sondern in all den kleinen und großen, lauten und leisen Entzügen und Rückzügen, Verweigerungen und Verwehrungen, hinter, mit oder in denen der Abgrund der Unverständlichkeit droht. Das Geheimnis würde also, was immer sein Gegenstand sein mag, in den Entfaltungen seiner Konflikte, also Inszenierungen seiner Grenzziehungen, zum Geheimnis der jeweiligen Existenz der Verheirateten: zum *knowledge of the other*. Ein Wissen, dessen John May schon verdächtigt, bevor er selbst, zu spät, dazu kommt – und wie könnte er also wissen, was May weiß?; das Albertine ihrerseits von Fridolin zwar nicht haben mag, von dem Fridolin aber nicht einmal wusste, dass es von Albertine zu haben ist;

ein Wissen, auf das Nick und Amy eine gemeinsame Aussicht haben allein im Leben der und mit der Phantasie des geöffneten Kopfs, doch jenseits des aufgetrennten Schädels und fabrizierten Tagebuchs, in einem Leben in der und für die Bildproduktion; in dem verbunden die Ehefrauen von Monterey von ihren Ehemännern – lebendig oder tot, verlassen oder neuversprechend – geschieden sind, sodass es allein an ihnen ist, dies zu affirmieren, und sei es im gemeinsamen Geständnis; durch welches und welches durch die Frage des (überhaupt, gerade noch oder nur) teilbaren Geschmacks für Sheila und Joel nie aus dem Blick gerät; ein Wissen, dem die Ungewissheit (über die Gültigkeit) des Eheschlusses nicht so sehr widerspricht wie sie sein eigenes Ungesichertes ankündigt; das, wie bei Hitchcock, fraglos auch die Gestalt eines erschreckenden Gleichgewichts (in) der Beziehung annehmen kann; das es Susan und David erlaubt, gemeinsam eine eigene Perspektive einzunehmen, zu einer Welt zu werden, groß genug, dass David in ihr nie wird aufhören müssen, sich zu sträuben, und Susan immer wird hartnäckig bleiben können – was mindestens so groß ist wie das rekonstruierte Skelett eines Brontosaurus, dessen Totale dem Film an seinem Ende auch noch nach dem Kollaps des Skeletts erhalten bleibt, für die finale Umarmung der beiden, gegen die er sich sanft noch sträubt, die sie aber mit fast zärtlicher Hartnäckigkeit herbeiführt.

So unterscheidet sich schließlich auch der Streit der Verheirateten – nicht: der Ehestreit, die Szene der Ehe, worin das Paar sich als verheiratet erweist – vom Streit der Liebenden. Beide zeichnen sie sich dadurch aus, dass mit ihnen nicht dieses oder jenes, welches gerade, aus welchen Gründen auch immer, im Horizont der Beziehung auftaucht, umstritten ist (im Zweifel also noch das Wetter), sondern dieser Horizont selbst (in dem erst das Warme der Sonne und Nasse des Regens eigens betrifft). Während das aber im Falle des Streits der Liebenden die Frage der Behandlung von Individualität meint, der gegenseitigen Berücksichtigung und ihrer prinzipiellen Universalität, wenn auch nicht faktischen Totalität, meint es im Falle des Streits der Verheirateten das (Er-)Tragen von Subjektivität, einen gegenseitigen Beweis der Existenz, dessen Ziel kein Zustand, keine Eigenschaft

ist, sondern Veränderung und also fortwährende Aufgabe; die Behandlung als ein solches (Er-)Tragen, die Berücksichtigung als einen solchen Beweis. Vielleicht ist deswegen der Tod den verliebten Paaren so vieler Darstellungen eine Vereinigung, die Trennung den verheirateten aber ein Tod – also die Möglichkeit einer Wiedergeburt. Der Wunsch, am Ende des gemeinsamen Älterwerdens zugleich zu sterben, wäre der Wunsch, Trennung wie Tod zu entgehen. (Baucis bittet die Götter: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen.“⁵²³)

Ist damit nun der Ehe schon ein Grund gegeben, ein Grund für sie gegeben, gegen ihre Klischees, gegen sie als Klischee? Ihrer Eigendifferenzierung, also Selbstbegründung, entgeht sie auch – gerade – durch ihre Zeitform nicht. Ob sie im Bereich jener „Vorstellungen“ verbleibt, die, wie „das Rauchen“, einfach auch „jetzt“ beendet werden könnten, oder ob mit ihr „Jetzt [...] nicht Jetzt“ bleibt, „sondern Immer“⁵²⁴ wird, ist an der Ehe selbst.⁵²⁵ Ebenso ist es an der Ehe, ob sie das Jetzt-als-Immer anders als solchen ‚Vorstellungen‘ gemäß gelten lässt. Ob etwa nicht mehr nur gilt: „Vergangenheit ist kein Geheimnis mehr“, da gegenseitig „ja bekannt sozusagen“ – sondern ob die Vergangenheit als geteilte und bewahrte eine neue Art Geheimnis wird; nicht nur gilt: „die Gegenwart ist dünn, weil sie abgetragen wird von Tag zu Tag“ – sondern die Gegenwart in der Alltäglichkeit eine neue Dicke gewinnt, diejenige der Wiederholung; nicht nur: „die Zukunft heißt Altern“, insofern doch „im Grunde gewiß“ ist, dass das „Paar mit liebsten Körpern“ sich „nimmermehr verliert“⁵²⁶ – sondern die Zukunft das Neue, also ewig Junge, der Veränderung sich erringt, in der Affirmation. Es ist an ihr, ob sie noch Ehe heißen kann. Es ist an den Darstellungen der Ehe, was sie heute noch heißen kann.

Es ist aber an der Modulation, also Differenzierung und Spezifizierung von Zeitformen durch bewegungsbildliche Darstellungen der Liebe, dass überhaupt etwas in diesem Sinne ein Heute heißen kann, dem die Ehe, ihre Darstellungen und die Zeitform, in der beide sich verschränken, zeitgenössisch sind. Es ist am Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe.

523 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 497, VIII/708–710.

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

525 Vgl. auch noch einmal Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 39: „Es bleibt damit der Ehe selbst überlassen, ob sie halten will oder nicht.“

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

