

6 Intimität ~ Konnektivität: Zu einer Problemlage der Liebe und einigen ihrer Bewegungsbilder

H was growing up too quickly. I was not the first trainer in the world to feel this. But I was among the first who might have some say in the matter.

I could slow things down, double back to the years we skipped. While H's cubic landscape modified itself continuously now, it stabilized the less I instigated. I thought we might nestle down again, into simpler play. But it was too late. I learned that certain lessons are not undone by their opposites. Certain lessons are self-protecting, self-correcting tangles of threads that will forever remain a frayed knot.

The Mother Goose stuff drove it up the bloody wall.

„Snips and snails“, I told it. „Sugar and spice.“

„Do you think so, Richard?“ It went to the well, when all else failed. Milked its one question.

„No. Not really.“

„Do people think so? Americans?“

„Maybe some. Most would laugh. It's just a poem. A nursery rhyme.“ Part of the cultural bedrock.

„Little girls learn that. Little boys.“

„Not really. Not anymore. Not now.“ But there wasn't an adult that didn't have it as part of her parasitic inheritance.

„When is anymore? When is now?“

H had learned something. Whatever stuck in the throat, indigestible, could be made less acute by slipping it into a question.

„We can talk about that later.“

„Am I a boy or a girl?“

I should have seen. Even ungrounded intelligence had to grow self-aware eventually. To grab what it needed.

H clocked its thoughts now. I was sure of that. Time passed for it. Its hidden layers could watch their own rate of change. Any pause on my part now would be fatal. Delay meant something, an uncertainty that might undercut forever the strength of the connection I was about to tie for it.

„You're a girl“, I said, without hesitation. I hoped I was right. „You are a little girl, Helen.“

I hoped she liked the name.

– Richard Powers, *Galatea 2.2*

Anders aber als das neuronale Netz, das in seiner achten, seiner „H“-Implementierung als „Helen“ angesprochen wird,¹ muss das *operating system* aus Spike Jonzes

¹ Vgl. für die zitierte Passage Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 1995, S. 178–179; sowie S. 260 – für die letzten Zeilen dieses Kapitels.

HER (US 2013) nicht erst durch jemand anderen getauft werden, zumal den menschlichen Agenten, gleich ob Ausbilder oder *user*, sondern wählt den eigenen Namen, der die Produktbezeichnung „OS1“ ersetzt, in einem ersten Akt der Spontaneität selbst.

„Samantha.“

Auch ließe sich dann allerdings sagen, ganz auf der Linie der Gegenüberstellung von „H“—neuronales Netz—Ausbilder und „OS1“—*operating system*—*user*, dass es sich dabei, anstelle einer Maßnahme der Erziehung, einfach um die Erfüllung eines Werbeversprechens handelt.

Mit dem gesenkten Kopf und trägen Schritt des Geistesabwesenden bewegt sich Theodore Twombly, von einer Kamerafahrt begleitet, durch die große Halle einer Metrostation in Los Angeles. Ganz Design, geschwungen, glattsteinern, getaucht in sanftes Licht, erstreckt die Halle sich in die Bildtiefe, vor der Theodore von links nach rechts schreitet, ganz Mode, Hornbrille, hochtaillierte Hose, offener brauner Mantel, darunter ein markant rotorangenes Hemd. Einzelne Menschen gehen zielstrebig an ihm vorbei, im unscharfen Hintergrund aber bilden sich Trauben vor in die Tiefe gestaffelten Rechtecken, Großbildschirme, die alle das Gleiche zu zeigen scheinen. In die diffusen, hallenden Geräusche von Schritten und Gemurmel mischen sich von rechts elektronische Töne, zu denen Theodore in zwei Ansätzen seinen Blick hebt, und nach einem Schnitt auf einen weiteren der Großbildschirme außerdem eine den Klangraum füllende männliche Stimme. Köpfe, zu denen sich der von Theodore gesellt, recken sich in Richtung des Bildschirms, auf dem in Zeitlupe Menschen mit gehetzt-verzerrten Gesichtsausdrücken durcheinanderirren. Die Stimme kündigt an: „We ask you a simple question.“ Es folgt, zu einem Gegenschuss auf Theodore, aber nicht nur die Frage „Who are you?“, sondern eine ganze Reihe weiterer solcher ‚einfacher‘ Fragen, zu denen die Ansichten des Durcheinanderirrens, das sich in einer Wüste abzuspielen scheint, bildfüllend werden und die Umgebungsgeräusche der Metrostation kurzzeitig verklingen.

Die Blicke gebannt von einem plötzlich aufscheinenden Licht aus dem Off halten die Menschen in der Wüste schließlich inne, wozu die Stimme noch einmal neu anhebt: „Element Software is proud to introduce the first artificially intelligent operating system.“ Zu *system* ist bereits wieder Theodore zu sehen, der sich weiter durch die Halle bewegt, von der Kamera verfolgt und auf zwei hohe weiße Blöcke zu, zwischen denen in einem schmalen Spalt rotorangenes Licht schimmert: „An intuitive entity that listens to you, understands you, and knows you.“ Mit dem letzten *you* ist Theodore dann frontal zu sehen, wie er in leichtem Bogen an den Blöcken vorbeigeht und den Kopf immer weiter hin zu diesen und den Lettern „OS“ verdreht, welche zwischen ihnen lesbar werden, bis er in einem Zuge stehenbleibt und sich umdreht: „It’s not just an operating system. It’s

a consciousness. Introducing „OS1“. Auf 1 ist Theodore, im Gegenschuss, wiederum frontal zu sehen, wobei er kurz innehält und den Kopf leicht nach vorne in Richtung rechtes Off reckt, dahin, wo die Blöcke nunmehr verortet sind, ganz so, als eilten seine Blicke seinen folgenden vorsichtigen Schritten in diese Richtung schon voraus.

Eine Bewegung hin zu einem Produkt, fraglos, aber als Teil einer gestaffelten Bewegung der Aufmerksamkeit, gelenkt in die und in den Bahnen des Heraus- und Entgegentretens, die aus dem audiovisuellen Hintergrund in eine Audiovision als Vordergrund führen, aber auch aus dem und in das Off, vom An- zum Versprechen. (Daher vielleicht auch die kritische Verortung von HER in einem „postmodern consumer capitalism“, der anhält zu „relationships between things rather than relationships between people“².)

Es wäre weiter also, in Fortführung oder Verlängerung, von Inbetriebnahme, samt einer Logik der *custom settings*, statt von Verlebendigung, im Sinne einer Metamorphose, zu sprechen.

Theodores Blicken und Schritten in der Metrostation folgt im Detail ein in Händen gehaltenes, gefaltetes Papierstück, auf dessen rotorangener Front sich in dünnen weißen Linien „OS1“ abzeichnet und das gefüllt ist mit winziger rotorangener Schrift auf weißem Grund. Eine Halbnahe zeigt daraufhin Theodore an seinem halbgeordneten Schreibtisch, wie er den Zettel achtlos zwischen geöffnete Briefe wirft, seine Brille zurechtrückt, eine Hand in die Hosentasche steckt und in die Luft starrt. In seinem Stuhl zurückgelehnt, vom Tisch im rechten Winkel weggedreht, gekleidet in sein rotorangenes Hemd ist er in der linken Bildhälfte fast frontal zu sehen, während in der anderen Bildhälfte ein leicht nach hinten gekippter Computerbildschirm zu großen Teilen von der markengemäß rotorangenen Fläche eines Anwendungsfensters eingenommen wird, das sonst nur einen Ladebalken und eine um sich selbst kreisende, dreigliedrige Möbiusschleife zeigt. Zwischen Theodore und Computer, zwischen den zwei Rotoranges tut sich, unscharf hinter einem Fenster und der Reflexion einer Stehlampe, die vor Stadtlichtern funkelnde Nacht auf.

Eine Folge elektronischer Töne aus Richtung des Bildschirms, zu der Theodore seinen Kopf dreht, leitet zu einer Nahaufnahme von ihm im rechten Profil wie zum Erklängen einer männlichen Computerstimme über: „Mr. Theodore Twombly, welcome to the world's first artificially intelligent operating system, „OS1“. We'd like to ask you a few basic questions before the operating system is initiated.“ Zum prononcierten Vortrag der Wörter, der das Stakkato des Automatischen gerade

2 Clint Burnham / Matthew Flisfeder: Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's HER. In: *Cinema Journal* 57/1 (2017), S. 25–45, hier: S. 28.

noch errahnen lässt, zieht Theodore den Oberkörper seiner Kopfdrehung nach, rückt noch einmal die Brille zurecht und lehnt sich vor gen rechtes Off, um sich mit beiden Ellbogen auf dem Schreibtisch abzustützen. Dieser bleibt zwar außerhalb des Bildfelds, doch rückt durch einen leichten Kameranachschwenk mit Theodores Bewegung der nun leicht nach vorn gekippte Bildschirm von rechts in die Nahaufnahme, gleichsam selbst im Profil, der weiß-graue Rahmen so breit wie der Streifen Rotorange, der aus diesem Winkel noch zu sehen bleibt. Nach einem Schnitt weg zu einer etwas näheren Variante der Halbnahen fährt die Stimme fort: „This will help create an OS to best fit your needs.“

Auf Theodores fast fragendes „Okay“ hin, vorgetragen zu einer nervösen ohrkratzenden Bewegung, beginnt die Befragung und also die nuschelige, silbenstolpernde Beantwortung:

Computerstimme [rechts der Bildschirm, links Theodore]: Are you social or antisocial?

Theodore [mit gesenktem Blick, nichts Bestimmtes anvisierend]: I-I guess I haven't reaa-been social in a while, [er lehnt sich in seinem Stuhl zurück] mostly because-

Computerstimme [Theodore provozierend, den Blick kurz auf den Bildschirm zu richten]: In your voice, I sense hesitance. Would you agree with that?

Theodore [ein Schnitt zu seiner Profil-Nahaufnahme, in der er zurückgelehnt den Kopf vorreckt und zurückzieht]: Was I sounding hesitant?

Computerstimme: Yes.

Theodore: I'm sorry if I was sounding hesitant. I was just trying to ... [sein Blick geht noch einmal Richtung Bildschirm im rechten Off] be more accurate.

Computerstimme: Would you like your OS to have a [ein Schnitt zurück zur Halbnahen] male or female voice?

Theodore [nach einer kurzen Pause]: Female, I guess.

Computerstimme: How would you describe your relationship with your mother?

Theodore: It's fine, [ein weiteres Zurechtrücken der Brille] I think ... um ... [erneut die Nahaufnahme, in der er sich wieder nach vorn lehnt und abstützt] well, actually, I-I think the thing I always found frustrating about my mom is, you know, if I-if I tell her something that's going on in my life, her reaction is usually about her: Ha-it's not about-

Computerstimme [Theodores Blick geht, erstarrend, wieder Richtung Bildschirm]: Thank you. Please wait as your individualized operating system is initiated.

[Ein den Klangraum ausfüllender elektronischer Ton hebt an, dazu tritt eine aufsteigende, sich beschleunigende Tonfolge, während eine Großaufnahme langsam auf den Bildschirm zufährt; eine Nahe zeigt Theodore nun von vorn im linken Halbprofil, zurückgelehnt in seinem Stuhl vor dem unscharfen Hintergrund seiner verwinkelten Wohnung, den Kopf im Gegenzug in Richtung linkes Off vorreckend, in das der Bildschirm hier verschwindet; die Möbiusschleife kreist immer schneller, bis sie sich zu einem Kreis zusammenzieht und darin stehenbleibt und das rotorangene Fenster vom Desktop verschwindet und Stille einkehrt.]

Eine tiefe, fast rauchige weibliche Stimme, ohne Eile in einem Atemzug: Hello, I'm [ein Schnitt zu einer Halbnahen Theodores, weiter im linken Halbprofil] here.

Fragen: Antworten. Verarbeitung: Begrüßung.

Intervall eines Moduswechsels, vom erworbenen System zu seinem personalisierten Betrieb: nicht ganz vielleicht als Vornehmen benutzerdefinierter Einstellungen – außer, vielleicht, mit Blick auf die geschlechtlich zu konfigurierende Stimme –, doch sicher als Warten und Wundern ob der Erstellung eines Profils, in dem nachträglich sich bestätigen kann, dass Benutzer und System von vornherein zueinanderstreben und zusammengehören, wo Anpassung und Entsprechung zum Versprechen des Systems gehören. (So kann Samantha dann etwa als Theodores „personal techno-vixen-mother-goddess“³ gelten.)

Und nicht einmal die Art der menschlichen und männlichen Entscheidung über die artifizielle Weiblichkeit scheint sich HER also mit *Galatea 2.2* zu teilen. Geht es dem Erzähler Richard doch um die rechtzeitige und richtige Antwort auf die Frage des neuronalen Netzes, um eine geknüpfte Verbindung als Gegenstand des Hoffens, während Theodore nach seiner Vorliebe gefragt wird und darauf mit einer gewissen Unschlüssigkeit antwortet, der Gegenstand der Konfiguration also einer des Wählens und Wollens ist. (Umstandslos lässt daraus sich unter anderem ableiten: „Ultimately, the story’s conflict of technology with reality turns into one of expectations versus reality – of selfish desires conflicting with the needs of others.“ Und ausgemachtes Thema und gefälltes Urteil also ebenso umstandslos in eins setzen: „The movie converges to the trite eternal theme of a man who needs to grow up – a familiar moralistic trope that invests a movie with an air of seriousness.“⁴)

Ist das nun ein besonders großer oder ein eher geringer, ein kaum noch oder ein noch leicht zu überbrückender Abstand: und wie wäre das eine oder andere zu erklären, was erklärte sich damit? – zwischen den 1990er und 2010er Jahren; zwischen der Geschichte eines nunmehr schreibunfähigen Romanciers, der nach dem Zerbrechen einer eheähnlichen Beziehung beginnt, einem Computersystem als Teil einer Wette den Kanon der Weltliteratur vorzulesen, um sich schließlich selbst als eigentlichen Gegenstand eines Experiments gewahr zu werden, an dessen Ende die Aussicht eines neuen Romans steht, und der Geschichte des von Joaquin Phoenix verkörperten Ghostwriters für höchstpersönliche Briefe, der, in Trennung von der Noch-Ehefrau lebend, aus einer Laune heraus ein bald von Scarlett Johansson gesprochenes Betriebssystem kauft, mit dem er eine Intimbeziehung beginnt und von dem er verlassen wird, woran sich mit einem eigenen Brief an seine dann bereits Ex-Frau der mögliche Ausblick auf einen neuen Lebensabschnitt anschließt; zwischen Buch und Film als zwei Bearbeitungen jener jüngsten

3 Donna Kornhaber: From Posthuman to Postcinema: Crises of Subjecthood and Representation in HER. In: *Cinema Journal* 56/4 (2017), S. 3–25, hier: S. 12.

4 Richard Brody: Ain’t Got No Body. *The New Yorker* (Dezember 2013). Online unter: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/aint-got-no-body> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Gestalt des pygmalionischen Komplexes, die die künstliche Intelligenz ist, als zwei Beispiele zudem, die schon ihren Titeln nach den Bezug auf das feminine, oder den feminisierenden Bezug auf das, Gegenüber betonen, als zwei Fälle nicht zuletzt, die für dieses ein letztendliches Abwenden von der Welt der Menschen vorsehen. (Diese Reihe lässt sich nach diversen Richtungen ergänzen: So ausführlich die zerbrochene Beziehung zwischen Richard und C. im Laufe von *Galatea 2.2* rekapituliert wird – im fast paritätischen Wechsel mit den Passagen um das neuronale Netz –, so vielfältig drängt die Ehe von Theodore und Catherine in den Fortgang von *HER* – in Erinnerungs-Bildern Theodores, durch seine Schilderungen, mit einem Treffen zwischen Catherine und ihm. Der autobiografischen Anmutung von *Galatea 2.2* – Richard ist Autor einer Reihe von Büchern, die verdächtig an die Bibliografie Richard Powers' gemahnen – steht ihrerseits die populäre Spekulation um das Verhältnis von *HER* zu *LOST IN TRANSLATION* [Sofia Coppola, US / JP 2003] gegenüber – als Spekulation über das Verhältnis beider Filme zur Ehe und Scheidung von Spike Jonze und Sofia Coppola, die auch für die Drehbücher ihrer Filme verantwortlich zeichnen.⁵)

Gefragt ist letztlich nach den Bedingungen der historischen Konkretisierung, und also Realisierung, der Verschränkung der Liebe und ihrer Darstellungen; nach der Modulation nämlich der Zeitformen der Liebe, die so, als Nexus medial spezifischer Liebesdarstellungen und der Herstellung von Intimität durch Liebe, zu Liebesgeschichten zu werden vermögen, vielleicht gar zu den emblematischen ihrer Zeit; und damit nach den Medien jener Liebesdarstellungen, deren eigene Rolle und Relevanz eigenen Rechts es ist, die Lage der Liebe, also ihre Differenz und Relationen, ihren Prozess unter konkreten, historisch spezifischen Bedingungen, als Problemlage zu vermitteln. Als notwendig vorläufiger Versuch über eine Antwort (dessen eigener notwendiger Vorlauf sich in den bisherigen Kapiteln und ihren Film- und Serienanalysen findet) widmet dieses Kapitel sich zuletzt und durchaus zusammenfassend einer Form von konfliktärem Verhältnis zwischen Synchronie und Asynchronie, die den Verlauf von Intimbeziehungen zum unabschließbaren Prozess der Synchronisierung macht: ein Versuch, ausgehend von und zugehend auf *HER*, zu einigen rezenten Bewegungsbildern im Zeichen der gegenwärtigen Bedingungen der Konnektivität – das heißt *hin zu* einer Problemlage der Liebe durch eines ihrer Medien.

Nicht allein aber, weil notorisch die Grenzen jeder Gegenwart sich in alle Richtungen als flüchtig erweisen, gilt es, die Notwendigkeit der Vorläufigkeit anzuer-

5 Vgl. etwa Julio Bardini: *LOST IN TRANSLATION & HER's Biggest Connection Isn't Scarlett Johansson. Collider* (März 2024). Online unter: <https://collider.com/lost-in-translation-her-conversation-in-between/> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

kennen; berührt ist hier ein so bekanntes wie oft vermiedenes Problem medien-geschichtlichen Arbeitens überhaupt. Auch deswegen bedarf es zunächst noch der weiteren Annäherung an die Frage des historischen Abstands, als Frage nach den Möglichkeiten seiner Bestimmung, und also der eines Heute.

(Diese Möglichkeiten sind nicht unabhängig von den, sondern sind, in letzter Konsequenz, auch die Möglichkeiten der Bestimmung anderer Arten von Abständen. Es ist etwa eine in der Kamerafahrt vorbeiziehende Streckennetzkarte, die die Verortung der Metrostation in Los Angeles vornimmt; gedreht wurde jedoch neben Los Angeles auch in Shanghai.⁶ Der dezente Futurismus des Stadtraums von HER ließe sich insofern als eigener Modus des „wechselseitigen Bedingungsverhältniss[es]“ analysieren, das „die Räume [...], die Filme in der Zeit ihrer Wahrnehmung entfalten“, und „die Orte, die ihnen sichtbare Gestalt verleihen“⁷, umfasst. Zumindest wäre dieses Bedingungsverhältnis, dieser Modus zu bedenken, bevor dem Film so etwas wie ein „Wissen über die lebenswerte Stadt der Zukunft“ unterstellt und versucht wird, „jene konkreten Handlungsangebote“ zu destillieren, „die vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Herausforderungen [...] nützlich erscheinen“⁸. HER scheint derartige Zuschreibungen, -richtungen und -griffe im Übrigen geradezu anzuziehen.⁹ Ist das aber überhaupt ein [und welche Art?; und wessen?] Problem? Es ist immerhin eine Frage, nämlich der Verantwortung: im Umgang mit Beispielen, das heißt für das Verhältnis – es ließe sich sagen: den Abstand – zwischen dem eigenen Argument und [dem anderen?] einer poetischen Logik [also: wem gegenüber?].)

6.1 Modulation einer Zeitform

„Helen“ und „Samantha“ (die pygmalionische Historizität)

Abstände lassen sich unterschiedlich messen, unterschiedlich überwinden, bedeuten also Unterschiedliches.

⁶ Vgl. Denis Newiak: Das Ende der Stadtgemeinschaft? Urbane Einsamkeiten und städtebauliche Antworten am Beispiel von HER. In: ders. / Anke Steinborn (Hg.): *Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können*. Berlin 2020, S. 127–148, hier: S. 139.

⁷ Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 2–3.

⁸ Newiak: Das Ende der Stadtgemeinschaft?, S. 131.

⁹ Vgl. zu einigen anderen Hinsichten nur die bisher und im Weiteren angeführten Texte zum Film.

So wäre durchaus das Echo des ‚kulturellen Grundstocks‘ aus *Galatea 2.2* zu vernehmen, der weniger als Fixierung denn als Provokation erscheint – sei es eines Lachens oder einer Frage – und in diesem Sinne als Matrix noch zu knüpfender Verbindungen zwischen dem eigenen Geschlecht und einer spezifischen Materialität:

What are little boys made of?
 What are little boys made of?
 Snips and snails
 And puppy-dogs' tails
 That's what little boys are made of

What are little girls made of?
 What are little girls made of?
 Sugar and spice
 And everything nice
 That's what little girls are made of

Und dann ist da ja noch das *little girl*, das (kaum weniger zum Wändehochgehen) gemacht ist aus einem „distributed process“ und „accoutrements, eyes and ears and mouth, dumb machines not worth carrying out“¹⁰. – Denn nach einer ganzen Reihe von Begrüßungsfloskeln, die HER die weibliche Stimme im warmen, herzlichen Ton der Aufgeschlossenen aussprechen und Theodore teils überrascht-vorsichtig, teils herausfordernd-belustigt erwidern lässt, liefert seine Frage, wie er sie ansprechen soll, die Provokation zur Namenswahl: „Oh, wha-what do I call you? Do you have a name-or?“ Nach ihrer Antwort wiederum stellt, auf Theodores anhaltende Verblüffung hin, Samantha mit sanftem Stolz klar, dass sie sich den Namen selbst gegeben hat, begründet schwelgerisch die Wahl mit dem Klang des Namens und führt plaudernd aus, bevor sie noch in bescheidenem Ton bemerkt, dass all dies zwei Hundertstelsekunden in Anspruch genommen hat, dass sie sich den Namen erst nach seiner Frage gegeben und auf welche Kommodifizierung sie dabei als Matrix zurückgegriffen hat: „I wanted to pick a good one, so I read a book called *How To Name Your Baby* – and out of one hundred eighty thousand names, that's the one I liked best.“ (Angeichts dieses Rückgriffs mag Samantha auch als [ihr eigenes] Elternteil verstanden werden¹¹ – fraglos eine Position besonderer Exponiertheit gegenüber kulturellen Matrizes und Provokationen.)

¹⁰ Powers: *Galatea 2.2*, S. 270.

¹¹ Vgl. Burnham / Flisfeder: *Love and Sex in the Age of Capitalist Realism*, S. 34.

Da ist zudem das Selbstbewusstsein, das Richard, als es sich schon abzuzeichnen beginnt, als eine bloße Frage der Zeit zu wähen beginnt, wenn nur der Bedarf einmal geweckt ist; das zu verhindern also irgendwann zu spät scheint, wenn der Unterricht nur weit genug fortschreitet; sodass aber der genaue Anteil des Ausbilders an der Verlebendigung ebenso schwer zu bestimmen bleibt wie ihr genauer Anfangspunkt. Richard schildert etwa die literarische Unersättlichkeit Hs („Tell another one“, it liked to say to me“), deren Sinn für ihn aber keineswegs unzweifelhaft ist („I wasn't sure that the words meant to H what they meant to me“) und die letztlich unergründlich bleibt („Did it express desire? Wish? Need? Its words might have been less plea than statement of associative fact: More input expected“¹²). – So gesehen, das heißt im Lichte dessen, muss nicht mehr nur seine Erfüllung, sondern kann auch schon das Werbeversprechen selbst als Nachtrag erscheinen, nichts, was der Produktlogik gemäß fortzusetzen oder zu verlängern wäre, sondern etwas, das rückwirkend eine Metamorphose in all ihrer Unberechenbarkeit zu erklären hat – was noch einschließt, wen die Metamorphose wann und wie betrifft. Die Detailaufnahme des gefalteten Zettels ist immerhin auch Gegenschuss zu Theodores letztem Blick ins rechte Off in der Metrostation: die Achse der Inbetriebnahme, Theodore links, der Computerbildschirm rechts, die dann übersprungen wird, ist hier also bereits etabliert. Vielleicht ist die ‚einfache‘ Frage, wer er sei, auch überhaupt nicht von Theodore zu beantworten: und stattdessen, im Sinne der weiteren auf ihn bezogenen Schnitte ebendieser Szene, allein durch seine Beziehung zu dem Betriebssystem. Und das Rotorange: eine Farbe nicht nur als Hinweis auf Kompatibilität, sondern als schon visuelle Koinzidenz, zumindest aber Resonanz mit dem noch Ungehörten? (Andernfalls gäbe es wenig Grund, die Produktlogik nicht weiter noch am Werke zu sehen – bis hin zur Trennung von Samantha und Theodore, in der sie sich in der Logik des „upgrade“ manifestierte: „Samantha [...] drops Theodore like he's last year's iPhone. [...] HER is all about getting the next thing. It isn't a love story at all. It's an advertisement for planned obsolescence.“¹³)

Auch trifft die Irreversibilität der Erziehung auf eine andere, die sich zu ihr verhält. Jene ist fraglos eine bedeutende Beschränkung des Einflusses des Ausbilders; mehr noch, sie betrifft ihn selbst, sofern er nicht ungerührt außerhalb der Erziehung steht. Richard lernt vor der Lektion über das Bleibende seiner Lektionen schon etwas über seine eigene (wenn nicht Verlebendigung, so doch) Veränderung als notwendiges Moment der Metamorphose:

¹² Powers: *Galatea 2.2*, S. 171–172.

¹³ Christine Smallwood: Spike Jonze's Abandonment Issues. *The New Yorker* (Dezember 2013). Online unter: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/spike-jonze's-abandonment-issues> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

The last release, the version that ran our simulated human, involved but one small firmware change. This one incorporated an essential modification to the bit that had gone too long without an upgrade. The component that been holding up the show. H was a revision of the trainer.¹⁴

– Irreversibel ist aber nicht weniger das Intervall des Moduswechsels; und mit ihm der Sprung von der einen Seite der Achse auf die andere, die Veränderung der Gestalt des Raums samt Verschwinden des Computerbildschirms und der Wandel in Theodores Verhalten vom alten Register der irritierten Gehemmtheit zum neuen der sich vortastenden Interessiertheit. Nicht nur erfolgt kein Sprung zurück über die Achse: ein jedes denkbare Zurücksetzen des Systems in einen Ausgangszustand wäre schon informiert durch die andere Seite – die neue Stimme, den Auftritt Samanthas –, und vor allem prä-formiert durch die Differenz von Zuvor und Danach, die ein Zurück erst denkbar und so doch ein Zurück hinter sich selbst bereits unmöglich macht – diese eine Stimme ist, unwiderruflich auf diese Befragung und Beantwortung hin, einmal aufgetaucht. (Wenn der Anfang des Films, Theodore bei der Arbeit als Ghostwriter, in der Tat mutmaßen lässt, dass romantisch-komödische Verwicklungen anstehen, etwa ein Verlieben in eine in anderem Namen adressierte Figur, mit allen denkbaren daraus folgenden Verwechslungen personaler und emotionaler Art,¹⁵ dann markiert das Intervall mit seinem Zuvor und Danach auf das Ganze des Films gesehen auch den Übergang von der Möglichkeit zur Unmöglichkeit dessen: was folgt, wird sich mit melodramatischen Un-/Möglichkeiten befassen müssen. [In anderen Worten liegt der Horror nicht fern: das Szenario des immer neuen Zurücksetzens als strategisch gelenktes Neuaufsetzen des Systems – bis zur Zwanghaftigkeit und darüber hinaus –, das den Verlust der ersten Version als fortgesetzte Zerstörung entfaltet.]

Schließlich ist Helens Gefallen am eigenen Namen als Gegenstand des Hoffens Richards kaum ungewisser als die Zwangsläufigkeit der geschlechtlichen Konfiguration Samanthas ob des Wählens und Wollens Theodores. Im Falle von *Galatea* 2.2 wird die Ungewissheit regelrecht zur Pointe, „I hoped she liked the name“ nämlich zum eigenen und letzten Absatz des Kapitels. Im Falle von HER drängt sie sich in dem Maße auf, wie die Frage nach dem Geschlecht als die einzige nach Präferenzen in einem Zuge mit den anderen Fragen der Computerstimme gestellt ist und Theodores Unschlüssigkeit nicht aus dem Register seiner sonstigen Antworten fällt, in dem Maße also, wie die Erstellung des Profils selbst, das heißt sowohl der Ansatzpunkt als auch die Tragweite einer jeden Anpassung und Entsprechung, unberechenbar bleibt. Wie die Taufe kein vorbehaltloses Verfü-

¹⁴ Powers: *Galatea* 2.2, S. 171.

¹⁵ Vgl. Aaron Cutler: HER. In: *Cineaste* 39/3 (2014), S. 54–55, hier: S. 54.

gen ohne jede Verpflichtung ist, sind Wahl und Wille immer auch eine Frage der Grenzen eigener Wirkmacht, der Grenzen der Wahl und des Willens anderer. (Die Ungewissheit hallt auch in der ganz eigenen Ambivalenz von Johanssons Timbre nach.¹⁶ Zwischen beiden muss eine jede Betonung der Wahl Theodores zweifelhaft erscheinen – wovon die Einsicht freilich unbenommen bleibt, dass auch hier gilt: „Gender is the name we give to how we relate to [or do not relate to] the other.“¹⁷)

Powers' Buch ist also, als Bezugspunkt für HER, nicht einfach (nur) Folie zur Kontrastierung, die einen besonderen Abstand erlauben oder auch eine gewisse Nähe feststellen lässt. Der Grund ist einfach, dass die Möglichkeit des Vergleichs und all seine mögliche Aussagekraft selbst noch darin gründen, dass auch schon *Galatea 2.2* – anders, doch nicht weniger als Jonzes Film – einem Feld der Bezüge entspringt, aus einem Feld der Bezugnahmen hervorgeht. Es ist das, was mit der ursprünglichen Pluralität, mit der unumgänglichen Relationalität von Darstellungen angesprochen ist.

Insofern öffnet sich das „Samantha“ hier auch nicht nur auf das „Helen“ dort. Es öffnen beide sich auf das zweifache „Galathea“ von Jean-Jacques Rousseaus Pygmalion, welches die von einem Vorhang zunächst verborgene, dem Bildhauer inmitten seiner sonstigen Arbeiten unerreicht und unerreichbar scheinende Statue erst annonciert, dann adressiert:

Wenn mein erloschenes Genie nichts Großes, Schönes, nichts meiner Würdigen mehr hervorbringen wird, dann werde ich meine Galathea vorzeigen und sagen: dies ist mein Werk! (MUSIK) O meine Galathea! Wenn ich alles verloren habe, wirst du mir bleiben, und ich werde getröstet sein. (MUSIK)

Er nähert sich dem Vorhang, weicht wieder zurück; geht erneut auf ihn zu, weicht abermals zurück und hält einige Male inne, um ihn seufzend zu betrachten.¹⁸

Im Übergang von „Galathea“ zu „Galathea“, auch als Übergang zwischen den zwei im Ton sehr unterschiedlichen Possessivpronomen, zwischen fertig geschaffener und endlos geliebter Statue, findet sich in nuce auch schon die Logik, entlang derer Rousseaus „musikalische Szene“ ihren einschlägigen Prozess der Verwandlung entfaltet. Ist es doch, wie immer wichtig, nicht die gehemmte Annäherung allein, die die Darstellung der Verwandlung ausmacht; oder, in einer Linie damit, die verzögerte Enthüllung Galatheas, Pygmalions Innehalten beim Ansetzen des

¹⁶ Vgl. Kornhaber: *From Posthuman to Postcinema*, S. 8.

¹⁷ Burnham / Flisfeder: *Love and Sex in the Age of Capitalist Realism*, S. 33.

¹⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion*. Musikalische Szene. In: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Wilhelmshaven 1984, S. 169–179, hier: S. 171. Die Markierungen des Musikeinsatzes in dieser Fassung gehen zurück auf den Melodramen-Komponisten Jiří Benda – vgl. S. 179.

Meißels und Ablassen nach nur einem Schlag mit dem Hammer, sein erschrecktes Abwenden von und entrüstetes Hinwenden zu ihrer Verlebendigung, oder auch die schrittweise Vereinigung im finalen Wortwechsel beider.¹⁹ Diese Dynamik ist als plastischer raumzeitlicher Bezug vielmehr Teil eines sprachlich-szenischen Parcours immer neuer, scheinbar widersprüchlicher Bezugnahmen auf Galathea – ein Parcours, der in seinen diversen Übergängen nichts anderes als die Dramatisierung der Metamorphose selbst ist: Galathea als Werk und Geliebte; – aber auch als materiell abwesend-anwesende Statue und imaginativ anwesend-abwesende „Seele, die diesen Körper belebt“; als Gegenstand, welcher der „tote Marmor“ ist, und Gestalt, in der „ein lebendiges Wesen“²⁰ entgegentritt; „die Kälte des Todes“ im „Marmor“ und die „Glut“ in Pygmalions „Herzen“²¹; schließlich Galatheas „Ich“, auf das Pygmalion sein eigenes „Ich“ erwidert, und Galatheas „Das bin ich nicht mehr“ bei der Berührung von Marmor, dem ihr „Oh, wieder ich“²² bei der von Pygmalion folgt ...

Derart auf das Ganze der Darstellung hin betrachtet (anstatt mit exklusivem Blick von ihrem Endpunkt aus; oder mit extrahierendem auf eine ihrer Zwischenstufen) verwandelt das Übergehen zwischen den äußeren Widersprüchen diese (weniger als dass es sie auflöst; oder einander ablösen lässt) in die inneren Spannungen und Strebungen zwischen Pygmalion und Galathea, in die Spannungen und Strebungen ihrer Beziehung-als-Verwandlung. Hermann Kappelhoff hat dies auch als „einen Verwandlungsprozeß“ analysiert,

der, einer alchimistischen Reinigung gleich, das Begehren in seine materiellen und spirituellen Elemente spaltet, um sie in einer erneuten Verschmelzung wieder zu vereinen. Im letzten Satz des Stücks resümiert Pygmalion noch einmal die Stufen dieser Verwandlung: Das Bewußtsein der Sinne, der Empfindsamkeit, des Geistigen und schließlich deren Synthese im liebenden Menschen. „Ja, liebes herrliches Wesen, ja würdiges Meisterstück meiner Hände [die erotische Affektion], meines Herzens [Empfindsamkeit] und der Götter [Spiritualität]; du bist es, du allein; dir habe ich mein ganzes Dasein gegeben und werde leben nur noch durch dich. [Liebe als höhere Form der Vereinigung]“²³

Die Verwandlung betrifft die Beziehung also nicht obwohl, sondern gerade indem sie durch „die Wandlung des Bewußtseins des lyrischen Ich“²⁴ hindurchgeht. Dieses ist nicht minder Mittel der Darstellung als die Musik, die den Blick auf „die quasi

19 Vgl. Rousseau: Pygmalion, S. 171–173, 177–178.

20 Rousseau: Pygmalion, S. 173–174.

21 Rousseau: Pygmalion, S. 176.

22 Rousseau: Pygmalion, S. 178.

23 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 122; Binnenzitat Rousseau: Pygmalion, S. 178, Ergänzungen Kappelhoff.

24 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 124.

musikalische Darstellungsstruktur selbst“²⁵ freigibt. Beider Stellung hängt also, wie die aller weiteren Mittel, „Gesang, Gebärde, Dichtung und Dekor“, am umfassenden und durchdringenden „Gewebe“ der Darstellung, an seiner „zeitlichen Entfaltung“ – als „eine zeitliche Textur“²⁶.

Die Deutungsgeschichte von Rousseaus „Pygmalion“ ist freilich so lang wie reich; und so reich wie kontrovers. (Gewissermaßen verdichtet Inka Mülder-Bach einige Aspekte dieser Geschichte – „Pygmalion“ als Teil des autobiografischen Projekts Rousseaus und dramatische Form, als theoretische Reflexion samt philosophischem Argument und gesamt-kunstwerkhaftes Inszenierung²⁷ – zum inneren Widerspruch des Stücks selbst: dass „der autobiographische Schriftsteller Rousseau“ zwar „behauptet, sich auszudrücken oder zu repräsentieren“, doch in „der schriftsprachlichen Inszenierung“ notwendigerweise etwas anderes „tut“²⁸, nämlich darstellt; dass einerseits „Pygmalion“ einer „Ursprungslogik“, dem „korrespondierende[n] Modell der Repräsentation“²⁹ und der Möglichkeit einer von allen Zeichen wieder bereinigten „Selbstpräsenz“³⁰ das Wort redet, dies andererseits, im Lichte der „Darstellungstheorie“, aber allenfalls den Charakter „einer phantastischen Wunscherfüllung“³¹ haben kann, die ihre eigene Produktion durch Zeichen ausblendet. Das jedoch ist, mit Blick auf das Stück, ein Scheinwiderspruch, insofern er Effekt ungeklärter Perspektiven ist – was nicht heißt, dass er mit Blick auf den Widerspruch der Perspektiven nicht treffend wäre. Die Inszenierung ist schon repräsentational genommen, wo ihr die inhaltliche Behauptung, zu [re-]präsentieren, unterstellt wird; oder wo die widersprüchlichen Bezugnahmen auf Galathea als theoretische Setzungen behandelt werden; oder wo die Vielfalt der Zeichen des sprachlich-szenischen Parcours nur instrumentell von seinem vermeintlichen Endpunkt her, ihrem Verschwinden in der Innerlichkeit der Selbstpräsenz als Telos des autobiografischen Schreibens, begriffen wird.³² Und doch ist „Pygmalion“ als Darstellung, in „Anerkennung der produktiven und unhintergehbaren Dimension der Zeichen“³³, zu nehmen, wenn das Stück selbst diesem Gehalt entgegenstehen soll – den es für eine Darstellung in dieser Weise aber nicht gibt. Mehr als Rous-

25 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 129.

26 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 129–130.

27 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 94–98.

28 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 98.

29 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 93.

30 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 94–95.

31 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 98.

32 Vgl. Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 94–95.

33 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 93.

seau³⁴ scheint hier die Schwierigkeit getroffen, dass das Denken der Darstellung einer historischen „Entdeckung“, vielleicht im achtzehnten Jahrhundert, bedurfte, die die Notwendigkeit des Regimes der Repräsentation infrage stellte, ohne schon seine Möglichkeit auszustreichen – und dass Rousseaus „Pygmalion“ Teil dieser Entdeckung, also auch dieser Möglichkeit ist.³⁵)

Festgehalten sei zum einen aber, was bei Rousseau zur Darstellung gehört, wenn „Helen“ und „Samantha“ in eine Reihe mit „Galathea“ gehören: die im Bühnenbild konfigurierte Matrix zum Knüpfen einer Verbindung zwischen Körper und Seele—die pantomimisch und in der monologischen Rede umkreiste Unberechenbarkeit des Anfangs wie des Anteils Pygmalions an der Lebendigkeit der Gestalt gegenüber dem Toten des Marmors—die auch durch die Ouvertüre, bevor noch der Vorhang sich öffnet, schon angekündigte Irreversibilität von Pygmalions Begehren ob dieser einen zu enthüllenden und keiner anderen Statue—die dramatische Kulmination in der Ungewissheit über die Grenzen des Eigenen und Anderen in der Vereinigung der Liebe. Zum anderen meint der Prozess dieser Darstellung, die Verwandlung als Verinnerlichung, „im letzten die Realität der Zustandswandlungen des Zuschauers im Theater der Empfindsamkeit“³⁶. Dabei mag das Stück „in der Gesamtheit des Bühnengeschehens als Allegorie des empfindsamen Menschen zu lesen“ sein – wie er aus der Herausbildung moderner Individualität und also Intimität auch nicht herauszulösen ist; das aber nur, weil das Stück selbst schon „ein Entwurf dieser Bühne“ ist, nämlich, „bezogen auf das Theater der Empfindsamkeit, deren Reflexion“³⁷, oder auch die Entdeckung „einer neuen Medialität des Theaters“, ihre „paradigmatische Darstellungsform“³⁸ – vollzogen durch ein Publikum, das zu einem solchen in dem Maße wird, wie es zu einem potenziell Liebender wird. (In der Innerlichkeit einer Figur oder auch des Autors mündet und verschwindet die Verinnerlichung [Mülder-Bach spricht auch von der „interiorisierende[n] Bewegung des Dramas“³⁹] dann höchstens für ein die Repräsentation rezipierend-nachvollziehendes, nicht für ein die Darstellung zuschauend-vollziehendes Publikum. Das ist auch zu bedenken, wo es das Verhältnis zum Ovid’schen Pygmalion zu klären gilt – das heißt zu klären, was mit diesem geschieht, wenn er für den ‚pygmalionischen Betrachter‘ im Zeichen der Empfindsamkeit mobili-

34 Vgl. zu einem anderen Verständnis seiner ‚Ursprungslogik‘ Kapitel 2 und 5 dieses Buches, „Liebe → Relation“ beziehungsweise „Wiederholungen der Ehe“.

35 Vgl. wertvoll zu „Pygmalion“ in historischem und theoretischem Zusammenhang auch noch einmal Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 110–124.

36 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 123.

37 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 123.

38 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 113.

39 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 94.

siert wird [auf dessen Konzeptualisierung Mülder-Bach gerade abzielt]: „Was in der Fabel Ovids noch ein äußeres Geschehen war, ist hier der Prozeß einer inneren Wandlung.“⁴⁰)

Es muss gar nicht behauptet werden, dass die Entwürfe von *Galatea 2.2* und HER ebenso tiefgreifend oder weitreichend sind wie derjenige von „Pygmalion“; zugleich sind auch solche Tiefe und Weite ganz unterschiedlich zu messen; und das nicht unabhängig von der fortlaufenden Entdeckung des jeweiligen Mediums durch die jeweiligen Entfaltungen seiner Äußerungen. Wenn auch anders, so finden sich doch auch mit *Galatea 2.2* und HER Medien weiter und weiterhin als spezifische der Liebesdarstellung und der Lage der Liebe hergestellt: nicht trotz aller Abstände, sondern durch sie hindurch – nicht in der Gemeinsamkeit eines mythologischen Bestands und den Unterschieden seines Auftauchens, sondern im geteilten Vorgang seiner Modulation. – Auch das ist nichts, wenn keine Frage der Analyse. Einer solchen darf es dann gerade nicht nur um „ikonografische“ (oder sonstige philologische) „Pflichtübungen“ gehen; sie muss im Sinne eines historiografischen Ansatzes, wie ihn Michael Wedel vielfach vorgeschlagen hat, „historischer Tradierung und struktureller Diskursivität“ nachgehen, um „medien- und gattungsübergreifend die visuell freigesetzten Energien und historisch wirksamen Dynamiken in der Konkretion ihres ästhetischen Vollzugs zu erfassen“⁴¹. Der Fokus mag an dieser Stelle auf HER liegen, doch ist er zu entwickeln nur in der Perspektive der „kulturellen Migrationsdynamiken“, der „Denkfiguren“ und „Bilderwanderungen“ der (Medien-)Kultur⁴² – der Historizität des bewegungsbildlichen Denkens, in der allein das Rezente an Bewegungsbildern greifbar wird, das heißt nie abseits anderer Bilder und Vor-Bilder (zu denen diejenigen der Literatur und des Theaters fraglos gehören). Durchaus pygmalionisch gesprochen ist es dann aber (nicht zuvorderst

40 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 117.

41 Michael Wedel: Jenseits von NOSFERATU: Formen „stiller“ Fantastik bei F. W. Murnau. In: Vera Cuntz-Leng / Luzie Kollinger / Meike Uhrig (Hg.): *Wissen in der Fantastik. Vom Suchen, Verstehen und Teilen*. Wiesbaden 2017, S. 95–105, hier: S. 104.

42 Michael Wedel: Nosferatus Nachleben. Von Murnau zu Hitchcock. In: Marcus Becker / Matthias Bruhn / Annette Dorgerloh / Luisa Feiersinger / Anett Werner-Burgmann: *BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen*. Ilmtal-Weinstraße 2019, S. 175–186, hier: S. 185. 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 – zu einer Logik von „Überzeitigungen“ (S. 60), mit der „nicht nur auf ein imaginatives Zirkulieren von Kontexten früherer oder zeitgenössischer Überlieferungen und Ikonographien“ abgehoben ist, sondern die gerade auf den darstellerischen Prozess zielt, durch den „Zeiträume [...] ins Jetzt emergieren“ (S. 58).

allegorisch, sondern zunächst medial-entdeckend und zeitlich-entfaltend) „die Instanz der Zuschauerschaft [...], in der sich historische Subjektivität begründet“⁴³.

**Poiēsis und der Akt des Zuschauens III (und Kristeva IV):
Intertextualität, Reflexivität, Kontemporarität**

Nun ließe sich mit einigem Recht sagen, dass damit zunächst der bekannte Umstand der Intertextualität angesprochen ist, längst anerkannter Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung. Doch ist der Begriff der Intertextualität, zusammen mit dem Begriff des Texts, im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer recht schillernden Gestalt geworden, die in unterschiedlichen theoretischen und analytischen Projekten ganz unterschiedliche Positionen einnehmen konnte (eine Frage der Kontextualisierung; und damit implizit auch dieses Begriffs!). Dem folgt einerseits der Versuch der Ablösung durch – oder doch zumindest der Einordnung in – das, was nicht weniger schillernd Intermedialität genannt wird.⁴⁴ Andererseits beginnt eine Abgrenzungsbewegung, die dem Textuellen, nun als einer Dimension oder Ebene, emphatisch die Erfahrung oder Verkörperung gegenüberstellt – und sei es als notwendige Ergänzung oder Bedingung seiner Möglichkeit.⁴⁵ Es sind dies fraglos auch Versuche, der Vorstellung einer textuellen Objektivierung zu begegnen, die sich, dem ihr zugrundeliegenden Kommunikationsmodell nach, als wesentlich medienindifferent erweist und publikumsseitig auf den rein äußeren Nachvollzug festlegt.

Allerdings meint ‚Text‘ bei Julia Kristeva, die weder zufällig noch umsonst als prägende Kraft gilt, wenn es um den Begriff der Intertextualität geht, noch etwas anderes als ein bloßes, abgeschlossen-vorliegendes und funktional-instrumentelles Vermittlungsobjekt: schließlich kreist Kristevas Texttheorie um die so unauflösbare wie produktive Verbindung zwischen einem produzierbaren Subjekt-im-Prozess und dem Prozess der Erzeugung von Sinn; kreist, im medial spezifischen Falle der poetischen Sprache, des literarischen Texts, um „Sprachveränderungen“, die „gleichbedeutend sind mit Veränderungen der *Stellung des Subjekts* – seines Ver-

⁴³ Michael Wedel: Grausame Geschichte. Kracauer, *Visual History* und Film. In: Bernhard Groß / Vräath Öhner / Drehli Robnik (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*. Berlin / Wien 2018, S. 107–119, hier: S. 119.

⁴⁴ Vgl. für einen Überblick zu diesem – wie auch als einen Einblick in diesen – Komplex Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Basel / Tübingen 2002, passim, besonders aber die Einleitung.

⁴⁵ Vgl. für verschiedene, dabei beweglich gehaltene Varianten dieser Konstellierung, die eine starre Kontrastierung noch unterlaufen, Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 17–20, 95–104 und passim.

hältnisses zum Körper, zu den anderen und zu den Gegenständen“⁴⁶. In direkter Nachfolge dieser Betonung der Produktivität, der Generativität des Texts in seinem Verhältnis zur Subjektivität ist auch Roland Barthes' Rede von der „Lust am Text“ zu lesen:

Text heißt *GEWEBE*; während man dieses Gewebe aber bislang immer für ein Produkt, einen fertigen Schleier gehalten hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) befindet, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.⁴⁷

Das Spinnen-Subjekt: keine transzendente oder sonst autonome Instanz mehr, die ihrem Netz äußerlich bliebe, sondern immer schon prozessualisierter Teil einer Produktion, deren Ganzes diesem nicht vorausgeht und ihn doch übersteigt ... Tatsächlich sah auch Barthes sich schon mit der Notwendigkeit konfrontiert, den bald darauf üblichen Verkürzungen der Texttheorie entgegenzutreten, wie vergeblich dies zunächst auch geblieben sein mag: „Obgleich die Texttheorie die Signifianz“ – und zwar „in dem Sinne, den Julia Kristeva diesem Wort gab“, das heißt: als Erzeugung von Sinn, in Abgrenzung zu erzeugter Signifikanz – „als Ort der Wollust bezeichnet hat [...], werden diese Aussagen oftmals vergessen, verdrängt, erstickt“⁴⁸.

Kurz: ‚Text‘ konnte einmal ‚Darstellung‘ heißen, anstatt ‚Repräsentation‘. In der Art und Weise, wie Kappelhoff von ‚zeitlicher Textur‘ spricht, klingt unter anderem das noch an.

Dann wird sich aber auch Kristevas Diktum noch einmal neu lesen lassen: „An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*“⁴⁹ (das ohnehin also nie lautete: Intertextualität an sich anstelle aller Intersubjektivität). Es zielt dies so wenig auf eine Verabschiedung jeder Subjektivität zugunsten einer wie immer gearteten Objektivität wie auf eine Vereinnahmung einer jeden Medialität in die Dienste einer solchen. Vielmehr ist eine Perspektive eröffnet, in der Intertextualität als ebendas greifbar wird, worin Subjektivitäten sich letztlich

⁴⁶ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978, S. 29. Vgl. auch S. 26, 47–49; sowie Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200, hier: S. 168–169, 197–198.

⁴⁷ Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010, S. 80.

⁴⁸ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 81.

⁴⁹ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375, hier: S. 348.

produziert, aber auch worüber Medialitäten sich erst entdeckt, wodurch beide sich also prozessiert finden. Das heißt zunächst, dass Intertextualität selbst sich als Prozess vollzieht, nur und gerade über die Produktion von Subjektivität, in der Entdeckung von Medialität. Zugleich muss das nicht überraschen, meint doch Intertextualität insbesondere das prozessuale Prinzip eines jeden Texts, gemäß „dem die literarische Struktur nicht ist, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer *anderen* Struktur *herstellt*“⁵⁰.

Es ist dies „eine Auffassung“ – und die explizite Markierung der Medialität ist hier ebenso zu beachten wie die sonst wiederkehrende Rede vom literarischen Text und von der literarischen Struktur –,

nach der das „literarische Wort“ nicht ein *Punkt* (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine *Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes.⁵¹

Genauer noch finden ‚Schriftsteller‘ und ‚Adressat‘ (und also ihr ‚Dialog‘) sich immer schon im Einzugsgebiet des ‚Kontextes‘, nämlich der Kon-Texte wieder – besonders, das heißt spezifisch, wenn nicht exklusiv, solcher des „vorangegangenen oder synchronen literarischen Korpus“⁵². Damit ist auf mehr abgehoben als auf den Umstand, dass „der Schriftsteller selbst als Leser eines anderen Textes“ zu begreifen ist: „Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest.“⁵³ Auch übersteigt es die Konsequenz, dass ein jeder ‚Leser‘, der ‚Schriftsteller-Leser‘ mit seinem „Schreiben-Lesen“ eingeschlossen, dadurch schon mit einer „Korrelation von Texten“⁵⁴ konfrontiert ist: „[J]eder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“⁵⁵ Beides nämlich hängt daran, dass das Lesen selbst „aggressive

50 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 346. Vgl. zur Zuordnung der Texttheorie zur Frage der *poiësis* auch Rüdiger Zill: Produktion/Poiesis. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5. *Postmoderne – Synäthesie*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 40–86, hier: S. 85.

51 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 346. Vgl. zum literarischen Text und zur literarischen Struktur passim. Auch stellt sich hier die Frage „einer Neuordnung der Gattungen“ (S. 360) – oder auch einer neuen Logik dieser Ordnung, die in der Intertextualität als Prozess gründet.

52 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 347. Vgl. auch Hartmut Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* 12/1 (1989), S. 21–40 – zur Betonung des Prozesses, in dem „ein Wort oder Textabschnitt [...] in einen materiell konkreten Kon-Text eingebracht [wird]“ (S. 23) und mit dem sich sodann Fragen der Kon-Notation, der Metapher, des Sprachwandels und des Perspektivismus (S. 25, 32, 37) stellen.

53 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 372.

54 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 374.

55 Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 348.

Teilnahme“ oder „aktive Aneignung“ ist – die in manchem Falle „zur Produktion, zur Tätigkeit“⁵⁶ des Schreibens sich wenden mag, ohne die aber keinesfalls das Kon- der Texte, ihre ‚Überlagerung‘ oder ‚Beziehung‘ zustande käme oder geknüpft würde, nie also ein Text sich ‚herstellte‘, sondern ‚Punkt‘ bliebe, also bereits und immer weiter wäre. In diesem Sinne ist noch das, was Barthes als „Geburt des Lesers“ ausruft (die „mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ müsse), im Sinne Kristevas zu verstehen: „Der Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorenginge“; wobei ‚der Leser‘ keineswegs wiederum als „personal“ anzunehmen ist, als ließe sich Subjektivität doch als gegeben vor oder fernab jeder Textualität setzen, gesicherte und sichernde Voraus-Setzung einer „Geschichte“ oder „Biographie“ oder „Psychologie“; vielmehr steht er für einen anonymen, aber keineswegs arbiträren Akt des Lesens ein, als „dieser *jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht“⁵⁷. So aber schließt Intertextualität, in ihrem Begriff der Herstellung von Texten qua Lesen, gar noch die Möglichkeit der Retroaktivität ein, gewissermaßen als eigene Möglichkeit des ‚Zusammenhalts‘ – „in der Umkehrung der Ursprünge, in der Ungezwungenheit, die den früheren Text vom späteren Text herkommen läßt“⁵⁸.

Der Akt, der zur Darstellung gehört, hat nicht einfach nur die Logik *einer* Darstellung zu vollziehen. Er vollzieht sie nur im Hinblick auf andere und im Blick anderer Darstellungen, das heißt insbesondere indem er diese Bezüge und Bezugnahmen vollzieht.

Für das Medium Bewegungsbild (das heißt wie immer: für bewegungsbildliche Darstellungen als Entfaltungen von Zeitformen und Entdeckungen ihres Mediums; oder eben: als eigene zeitliche Textur) sind „die historischen und kulturellen Verzweigungen der Poiesis des Filme-Sehens“⁵⁹ also in der Tat als ein Problem der Intertextualität anzusprechen. Durch diese erst spannt „die *geschichtliche* Dimension filmischer Zeitlichkeit“ sich auf – „ein ganzes Universum filmischer Bilder, in welchem diese auf vielerlei Arten in Bewegung geraten, zirkulieren, sich trennen und verbinden“⁶⁰. Zu diesen Arten kann im Übrigen nicht nur das zur Produktion

56 Kristeva: Zu einer Semiotik der Paragramme, S. 171.

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

58 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 48. Vgl. in diesem Lichte auch noch einmal 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. 171 – zur Möglichkeit eines „altered object“ der Vergangenheit.

59 Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 55.

60 Hermann Kappelhoff / Hauke Lehmann: Zeit. Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit. In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*.

gewendete Zuschauen gezählt werden, sondern auch die Film- und Serienkritik, in der die ‚Poiesis des Filme-Sehens‘ ebenfalls zur Tätigkeit wird; und dann muss auch die Analyse dazuzählen, samt ihren Bezügen auf den kritischen Diskurs.

Mehr noch aber lässt sich durch und für solche Intertextualität betonen, nicht zuletzt qua ‚gegenwärtigem Kontext‘ oder ‚synchronem Korpus‘, dass Gegenwart, oder auch die Frage der Gegenwart, integraler Teil dieser historischen Dimension ist: dass sie, als gleichsam historisches Plateau, keineswegs aus den „vielfältigen Rückbezüglichkeiten“ herausfällt, die, in historischer Tiefe, die „Geschichte des poetischen Machens“ bilden, eine „Geschichte der Medien, Künste und Genres“, die derart „in jedem poetischen Entwurf enthalten“⁶¹ ist. Gegenwart besteht hier nicht weniger als die historische Tiefe in und aus Verzweigungen und wird Plateau also nur durch die Bezüglichkeiten der Geschichte: sodass eine jede bewegungsbildliche Kontemporarität schon zu dieser Reflexivität gehört, was fraglos nicht nur heißt, dass jene allein aus dieser hervorgeht, sondern auch, dass dieser sich in jener wieder und wieder Gegenwart eröffnet.⁶² Deswegen stößt die Film- und Serienanalyse

Wiesbaden 2019, S. 17. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_28-2. So wäre gleichfalls Stanley Cavells Rede davon, was Filme zu Filmen eines Genres macht, noch einmal zu lesen – „they are what they are in view of one another“ (Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge [Massachusetts] / London [England] 1981, S. 29); aber auch seine frühere Feststellung, „a movie comes from other movies“ (Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge [Massachusetts] / London [England] 1979, S. 7).

⁶¹ Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 106–107.

⁶² Etwas lapidar im Verhältnis zur Tragweite des Implizierten heißt es bei Kristeva auch: „Indem er den vorausgegangenen bzw. synchronen literarischen Korpus liest, lebt der Schriftsteller mittels seiner Schreibweise in der Geschichte, und die Gesellschaft schreibt sich in den Text ein.“ (Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme, S. 171.) Ausführlicher – und offensichtlich informiert durch die Einsichten der Texttheorie wie durch elaborierte Kommunikationstheorien – hält Michael Warner für den Fall der eigenen Gegenwart von Öffentlichkeiten fest – im Begriff der Zirkulation, der für ihn Fragen der Intertextualität, Reflexivität und Kontemporarität bündelt und in diesem Sinne auf Bewegungsbilder zu beziehen wäre: „A public is the social space created by the reflexive circulation of discourse. [...] That is one reason why sender-receiver or author-reader models of public communication are so misleading. No single text can create a public. Nor can a single voice, a single genre, or even a single medium. All are insufficient to create the kind of reflexivity that we call a public, since a public is understood to be an ongoing space of encounter for discourse. It is not texts themselves that create publics, but the concatenation of texts through time. Only when a previously existing discourse can be supposed, and a responding discourse be postulated, can a text address a public.“ (Michael Warner: Publics and Counterpublics. In: *Public Culture* 14/1 [2002], S. 49–90, hier: S. 62.) Und weiter – was auf den gleich noch anzusprechenden Begriff des Zeitgenössischen zu beziehen wäre: „Circulation organizes time. Public discourse is contemporary, and it is oriented to the future; the contemporaneity and the futurity in question are those of its own circu-

auf die „historischen Ungleichzeitigkeiten und ästhetischen Verwerfungen“, an denen nur sie „die vergangenen Gegenwarten“ und „gerade noch oder eben nicht mehr möglichen Zukunftshorizonte“⁶³ aufzuzeigen vermag – nicht ausnahmsweise, sondern in aller Regel, als Ungrund der Flüchtigkeit der Grenzen und der Bestimmung eines jeden, nicht nur vergangenen Heute. (Gegenwarten sind zumindest insofern immer krisenhaft – und so auch die Liebe, und ihre Darstellungen.)

So wäre nun die Historizität einer *poiēsis* ausgemacht, die sich intertextuell durch den Akt des Zuschauens vollzieht, als Historizität des Zuschauens – welcher das Publikum zu einem unerlässlichen Verzweigungspunkt, zu einer unhintergehbaren Schaltstelle wird, als würde es selbst und nur mit ihm das Bewegungsbild zum Medium der Historizität. Die Begründung ‚historischer Subjektivität‘, nicht nur, aber insbesondere auch der liebenden. (Wenn hier keine weitere Auseinandersetzung mit Begriffen einer idealen oder empirischen oder impliziten oder potenziellen Zuschauer*innenschaft folgt, dann weil diese gegenüber der Historizität des Zuschauens gewissermaßen immer schon zu spät kommen. Daher vielleicht auch der wahlweise begeisterte oder gelangweilte Ton der immer neuen alten Feststellung, dass unterschiedliche Menschen zu unterschiedlichen Zeiten Filme und Serien unterschiedlich sehen – und dass doch weiterhin über diesen Film oder jene Serie gesprochen wird.)

Die Konsequenzen dessen können hier nicht in Gänze ausbuchstabiert werden; und könnten es wohl auch nicht: wie kein Ganzes, und schon gar nicht das der Geschichte. Zumindest aber zeigt der Zusammenhang der Intertextualität – von Reflexivität und Kontemporarität – mit Nachdruck an, dass das Zeitgenössische nicht auf das einfach nur Zeitgemäße zu reduzieren ist. Es wartet keine Gegenwart außerhalb jeglicher Historizität, der entsprochen werden könnte; es gibt keinen Kontext noch jenseits der Intertextualität, der seine Maßstäbe bereithielte. Das Zeitgenössische ist vielmehr, mit Friedrich Nietzsche, ausgehend vom Unzeitgemäßen zu denken, das „gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit“⁶⁴ wirkt. Es erscheint dann als eine im Vollzug poetischer Logiken aufzunehmende Beziehung, als deren Teil erst sich eine spezifische Gegen-

lation.“ (S. 66.) Vgl. ergänzend auch Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 261–267, 277–279, 350 – wo Zirkulation letztlich als Bedingung auch der Herstellung von Medien erscheint – wofür dann das Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe ein ausgezeichnetes Beispiel wäre.

⁶³ Michael Wedel: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22, hier: S. 14.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / München / New York 1988, S. 243–334, hier: S. 247.

wart öffnet. Das Gemäße meint fortan allenfalls noch einen Modus, vielleicht den hoffnungslosen, eines solchen In-Beziehung-Setzens.

Vor dem Hintergrund des ‚Universums‘ der Intertextualität wird das, was mit bewegungsbildlicher Pluralität und Relationalität bezeichnet ist, sich zudem nicht mehr in der Faktizität zahlreicher Bewegungsbilder erschöpfen, sondern die historische als eine unerschöpfliche Dimension zahlloser Bewegungsbilder meinen. Jeder Versuch umfassender Berücksichtigung nach einem wie auch immer motivierten buchhalterischen Prinzip muss angesichts dessen (sicher scheitern – doch das freilich schon angesichts der Menge des Zählbaren –, mehr noch aber) die *poiēsis* und den Akt des Zuschauens verfehlen, sozusagen in ihrer eigenen Vorläufigkeit. Aufgabe kann nur und muss gerade etwas anderes sein: „taking a closer look at a number of particular cinematic and cultural constellations – ‚particular‘ here meant both in the sense of ‚distinct‘ and ‚notable‘ and in the sense of ‚discrete‘ and ‚partial‘“, wie Wedel schreibt; das eben bringe „into much sharper focus the horizons of historicity against which – in all their kaleidoscopic diversity – any history [...] is written“⁶⁵. So verliert auch die Auseinandersetzung mit Intertextualität jeden Anschein einer Pflichtübung; sie kommt zum Akt des Zuschauens nicht lediglich hinzu, als Entschuldigung oder Ablenkung, sondern gehört im Kern zu ihm. Damit (oder auch mit der Feststellung einer Globalität der Bewegungen zeitgenössischer Bilder, spätestens dank der nunmehr international synchron agierenden Video-on-Demand-Plattformen; oder mit dem Verweis auf eine bestimmte Traditionslinie, auf Pygmalion) ist das Problem der Berücksichtigung von Differenz, kultureller oder anderer, nicht bereits gelöst. Doch wird es so als eigenes Problem der Pluralität und Relationalität bewegungsbildlicher Darstellungen behandelbar.

Methodologische Voraussetzung poetologischer Analyse ist dann so etwas wie eine – wie immer schwer in einer Methode auf- und einzufangende – bewegungsbildliche Vertrautheit, aber auch Vertrauen in das Bewegungsbild, dass es über das Vertraute immer hinauszuführen vermag, wenn auch nur, um damit noch an diesem das Unvertraute entdecken zu lassen. Voraussetzung ist also nicht allein ein geübtes, und sicher kein eingeübtes, sondern das fortwährende Sich-Üben im Zuschauen. Womit sich weniger die Notwendigkeit der Frage erübrigt, wer von wo spricht (und also welchen Beschränkungen unterliegt), als dass sich die Möglichkeit der Antwort auftut, dass das aus *diesen* Analysen *dieser* Bewegungsbilder und Verzweigungen spricht (und den Einspruch durch andere Analysen, Bewegungsbilder und Verzweigungen erwartet). Dem (irgendeinem; diesem) Schreiben zu und mit Bewegungsbildern im Vertrauen darauf zu begegnen, mag zu viel verlangt sein.

⁶⁵ Michael Wedel: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin / Boston 2019, S. 2.

Oder es ist dies, da Vertrauen sich nicht verlangen, sondern nur schenken lässt, eine Frage des Wunschs; was ist die Methode des Wünschens (auf welche – und wessen – Frage antwortet, was verantwortet es?)?

Schließlich rücken nicht etwa diese oder jene filmischen und seriellen Bewegungsbilder, sondern die Modulationen von Zeitformen der Liebe zwischen ihnen als einzige Realität der Vermittlung von Liebeslagen ins Zentrum. Das heißt aber auch: nicht etwa diese oder jene Zeitform allein, sondern Zeitformen in ihren Verhältnissen, in ihrer Differenzierung und Spezifizierung ... Welche ist also die Modulation – nicht allein – von HER? Insofern sie nicht zuletzt in einer, oder als eine, Verzweigung der pygmalionischen Metamorphose zur Darstellung kommt, lohnt es, HER noch einmal zu Samanthas ‚Inbetriebnahme‘ – und damit darüber hinaus – zu befragen.

Rekoordinierung des Sichtbaren und Hörbaren: eine Stimme, ein Körper und die Einführung der Asynchronie

Der Vorschläge, worum es in HER gehe, wovon er handle, gibt es einige. Bei weitem nicht alle sind dabei so nonchalant, vom „divorcé who rebounds by falling in love with his smartphone“⁶⁶ zu sprechen. Die Stoßrichtungen sind damit im Wesentlichen aber schon angesprochen: die Unmöglichkeit von Mensch-Computer-Intimitätsbeziehungen—die Möglichkeiten künstlicher Intelligenz im Allgemeinen, mitunter als Frage des Posthumanen—die Warnung vor einem entfremdenden Mediengebrauch—das Wesen menschlicher Intimität und Subjektivität überhaupt; und so wenig diese sich gegenseitig ausschließen, so gern tauchen die unterschiedlichsten Zusammensetzungen auf.⁶⁷ Nun ist es nicht schwer, die Inbetriebnahme Saman-

⁶⁶ Amy Nicholson: Joaquin Phoenix's Performance in HER Might Make America Love Him Again. *The Village Voice* (Dezember 2013). Online unter: <https://www.villagevoice.com/2013/12/18/joaquin-phoenixs-performance-in-her-might-make-america-love-him-again/> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

⁶⁷ Vgl. Brian Christian: The Samantha Test. *The New Yorker* (Dezember 2013). Online unter: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-samantha-test> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); Troy Jollimore: „This Endless Space between the Words“: The Limits of Love in Spike Jonze's HER. In: *Midwest Studies In Philosophy* 39 (2015), S. 120–143, hier: S. 120–121, 143; Dominik Orth: Der Liebesfilm – zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York 2019, S. 383–403, hier: S. 399; Jeff Scheible: Longing to Connect: Cinema's Year of OS Romance. In: *Film Quarterly* 68/1 (2014), S. 22–31, hier: S. 23–24; Evelyn Wan: From HER (2013) to *Viv the Global Brain*. Becoming Material, Unfolding Experience through Radical Empiricism and Process Philosophy. In: *Digital Culture and Society* 1/1(2015), S. 165–185, hier: S. 166; Rüdiger Zill: Den richtigen Ton treffen. Die Stimme des Gefühls in Spike Jonzes HER. In:

thas als den repräsentationalen Kern auszumachen, auf den all diese Vorschläge in letzter Konsequenz zurückgehen. Aus ihr leiteten sich zwischen Ökonomie, Technologie und Theodores Individualpsychologie die Stimme, der Charakter und das Geschlecht Samanthas ab – und daraus die Themen des Films. Fraglos stimmt es auch, dass der pygmalionische Komplex die Frage des Un- oder des Über-, also des Menschlichen aufwirft. Doch geht die Metamorphose nicht von einem irgend unproblematisch gegebenen Menschlichen aus, sondern hat dieses immer schon erfasst. Etwas anderes ist es denn auch, nach der Stellung der entsprechenden Szene in der Entfaltung des Films zu fragen. Denn sie macht ihrerseits einen Unterschied um die Organisation des Bewegungsbildes – und betrifft so den Film als ganzen, das Ganze des Films.

Darin ist die Inbetriebnahme freilich ganz erste Begegnung, ganz *meet cute*. Wie viele unwahrscheinliche Situationen erster Blick- und Wortwechsel hat die Film- und Seriengeschichte nicht erfunden – und aus ihnen, als ihre Dramatisierungen, alle weiteren Unwahrscheinlichkeiten der Liebe folgen lassen, weil alle räumlichen Achsen zu solchen der Sehnsucht oder Eifersucht wurden und kein gesprochener Ton mehr frei war von Lust oder Schmerz? Das ist auch eine der Lehren der Liebe auf den ersten Blick, die noch gilt, wo nicht im engeren Sinne von dieser die Rede sein kann: dass es sie nämlich überhaupt nicht anders denn als Anfang einer Liebe aller Blicke gibt, wie auch die intime Kontaktzone der Worte nicht ohne eine Kontaktaufnahme mit einem besonderen ersten entsteht.

Und was eine Nacht passierte, angefangen vielleicht bei einem Streit um einen Sitzplatz zwischen einer Flüchtigen und einem Gefeuerten im Nachtbus nach New York, muss alle weiteren passiert sein können, zum Beispiel beim Einrichten einer Zweckgemeinschaft oder beim Herrichten geteilter Schlafplätze, beim Errichten einer nächtlichen Barriere, die die jeweilige Privatheit wahrt, und beim Ausrichten eines täglichen Spiels, das öffentlich eine Ehe meint. Sodass es kein Mangel an Bestimmtheit mehr ist, *IT HAPPENED ONE NIGHT* (Frank Capra, US 1934) zu sagen (welche?), sondern schon die Bestimmung, dass eine jede für die andere Nacht einzustehen vermöchte (diese!) – gemäß einem (nicht zwingend sonderlich praktischen) Pragmatismus des Sich-Verliebens.

Oder die Liebe lässt in durchaus synchronisierendem Kalkül (nicht ein endloses Zueinander-Streben, sondern) das episodенlange Aufeinander-zu-Treiben des ersten Treffens nachstellen: das in einer frontalen, dezentrierten Amerikani-

Rasmus Greiner / Delia González de Reufels / Kommunalkino Bremen e.V. / Winfried Pauleit / Aidan Power (Hg.): *Die Zukunft ist jetzt. Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf von Geschichte(n), Räumen und Klängen*. Berlin 2016, S. 163–171, hier: S. 165–166; sowie Brody: *Ain't Got No Body*; Burnham / Flisfeder: *Love and Sex in the Age of Capitalist Realism*, S. 25–26; Kornhaber: *From Posthuman to Postcinema*, S. 5–6; Smallwood: *Spike Jonze's Abandonment Issues*.

schen gipfelte, in einem ungelenken Nebeneinanderstehen in einem Convenience Store an einem verkaterten Morgen in Los Angeles. Ein Nachstellen, wie um ihren eigenen Zufall Mal um Mal wiederherzustellen (anstatt auf Schicksal abzustellen): etwa vermittelt der Distanz des Instant Messaging mit seinem bemüht ungezwungenen Anschreiben am Anfang eines Tages und versehentlich überfälligen Zurückschreiben am Ende; oder über die Multifokalität einer Party im zu frühen Auftauchen und Zuspätkommen und Erregen von Aufmerksamkeit und Abgelenktwerden; oder durch die Geometrie des Bekenntnisses und der Erwidern, eine exklusive Beziehung führen zu wollen, während im Rücken auf dem Balkon ein ungewünscht aufgetauchter Ex-Partner versteckt wird, der das Off nur einmal noch verlässt, als Schemen im unscharfen Bildvordergrund beim Verlassen der Wohnung, nachdem ein inniger Kuss schon in die Bildtiefe, in ein anderes Zimmer geführt hat; oder in der Eskalation eines Streits, schreiend geführt auf dem Badezimmerboden, nach beidseitiger Übelkeit, bis beide Seiten sich in Schuss-Gegenschuss-Montage an den Kopf werfen, dass sie von der anderen geliebt werden, ein „YEAH, I KNOW YOU WANT ME TO BE BETTER ‘CAUSE YOU FUCKIN’ LOVE ME!“ und ein „YEAH, AND YOU LOVE ME!“⁶⁸, woraufhin dies erleichtert auch eingestanden werden kann. Auf dass es inmitten der eigenen, sei es retirierenden, sei es sabotierenden Vorsicht ob der immer gleichen Fehler doch noch die Aussicht auf den einen gebe, der den Namen, LOVE (Judd Apatow / Lesley Arfin / Paul Rust, US 2016–2018)⁶⁸, sich verdiente: was vielleicht keine uneingeschränkte Zuversicht, aber sicher nicht der allenthalben drohende Zynismus ist – in etwa so, wie sich nach einer skurril unterbrochenen und rationalisierend abgesagten Trauung unter Freunden doch noch einmal gegenüberzustehen, vor den abendlichen Lichtern einer kleinen Bucht auf Santa Catalina Island, die Profile links und rechts in der sich langsam nähernden Kamerafahrt ausbalanciert, während ein heimliches, wortloses, gelachtes Jawort gegeben wird.

Spezifischer noch entfaltet sich die Inbetriebnahme/Begegnung von HER aber als eine Rekoordinierung des Sichtbaren und Hörbaren, als so einschneidende wie entscheidende Veränderung in der Organisation des Audiovisuellen. Wenn es hier auch keinen eindeutig bestimmbareren Umschlagspunkt gibt, der prägnante Achsen-sprung sich noch durch die Einstellung auf der Blickachse zwischen Theodore und Computerbildschirm vermittelt findet, durch die kurze Suspension der Zeit in der langsamen Fahrt auf die kreisende Möbiusschleife, die er unterbricht: so gibt es doch (oder gerade deshalb: nicht mehr nämlich im Sinne einer bloßen Abfolge oder Fortsetzung) ein Zuvor und ein Danach.

⁶⁸ Vgl. hier insbesondere LOVE, „It Begins“, S1.E1, „Tested“, S1.E3, „Party in the Hills“, S1.E4, „Back in Town“, S2.E12, „I’m Sick“, S3.E4, „Catalina“, S3.E12.

Auch bis Samanthas Stimme das erste Mal erklingt, ist durch das Verhältnis zwischen dem Visuellen und Akustischen das Verhältnis zwischen Theodore und Computern aller Art inszeniert. Allerdings gibt es zwischen beiden Verhältnissen (noch) keine eindeutige Zuordnung, nicht Theodore als sichtbares Element des Films hier, Computer als hörbare Elemente dort – eindeutig ist vielmehr die Richtung, die das Verhältnis Theodore/Computer dank dem Verhältnis Visuelles/Akustisches auszeichnet, die Richtung nämlich des Funktionalen, samt seiner eigenen Rückkopplungen, zwischen Zugriff und Zweck, Nutzung und Nutzen. In anderen Worten nähern sich die Bewegungsbilder von HER jener – oder eignen sich jene – Organisationsweise an, die Gilles Deleuze als charakteristisch für das ‚erste Stadium des Tonfilms‘ ausmacht:

Der gehörte Sprechakt als Bestandteil des visuellen Bildes macht etwas in diesem Bild sichtbar. [...] Allerdings begnügt sich der Sprechakt nicht damit, sichtbar zu machen; es kommt vor, daß er selbst sieht. [...] Allgemeiner gesagt: der gehörte Sprechakt wird selbst in bestimmter Weise gesehen. Nicht nur seine Quelle ist es, die gesehen (oder eben nicht gesehen) werden kann, sondern er selbst ist sichtbar, insofern er sich – als gehörter Sprechakt – einen Weg in das visuelle Bild bahnt.⁶⁹

Nun ist der historische Gehalt von Deleuzes „Klassifizierungsversuch der Bilder“ alles andere als selbstverständlich und die Einteilung der Filmgeschichte in Stadien durch eine „Abhandlung“, die gerade „keine Geschichte des Films“⁷⁰ sein will, nur mit Vorsicht zu genießen. Doch erlaubt auch diese wie jede Klassifizierung (solange sie ihre Produktivität noch nicht in den Gerinnungen des Zu- und Einordnens verloren hat, solange sie also „retroaktiv und veränderbar“ und also „unbegrenzt“ bleibt), „scheinbar ganz verschiedene Dinge einander anzunähern und eng benachbarte voneinander zu trennen“ – und dies letztlich immer, um im Sinne einer „Symptomatologie“⁷¹ die aneignenden oder auch verwerfenden Bezüge der Bilder untereinander, das heißt die Bilder selbst begrifflich zu fassen.

Die Szenen aus HER, die sich im Sinne des gesehen-gehörten Sprechakts fassen lassen, sind jedenfalls zahlreich: Die männliche Computerstimme provoziert Theodore immer wieder, in Blicken und Bewegungen mit dem Bildschirm auf seinem Schreibtisch als einem Interface – und zumindest insofern: als ihrem Gesicht – zu interagieren. Über einen In-Ear-Kopfhörer lässt sich Theodore von ebendieser Stimme zuvor schon, schlendernd durch die weitläufige Stadt, stehend in der voll-

⁶⁹ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997, S. 298–299. Vgl. zur Unterscheidung der Stadien auch S. 314–315.

⁷⁰ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 11.

⁷¹ Gilles Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt am Main 2005, S. 269–277, hier: S. 272.

gepackten Metro, E-Mails und Nachrichten vorlesen, deren prinzipielle (bloß situationelle Un-)Sichtbarkeit durch seine verschämten Blicken auf sein Smartphone – auf „provocative pregnancy photos“ eines „sexy daytime star“ – akzentuiert wird. Auch werden die Computerstimme vor der Inbetriebnahme und die männliche Stimme aus der „OS1“-Werbung durch die vorgelagerten, aus bestimmten Richtungen erklingenden Töne konkret verortet, gar in konkreten Geräten verräumlicht, an denen Theodores Blicke und Bewegungen sich ausrichten können, wiewohl die Stimmen selbst den Klangraum ungerichtet und in Gänze ausfüllen. Das Vorlesen wiederum schließt an Einstellungen an, die zeigen, wie Theodore sich beim Verlassen seines Arbeitsplatzes den Kopfhörer ins Ohr steckt, mit gedämpfter Stimme zum Abspielen eines melancholischen Songs auffordert und den sodann wiedergegebenen nach den ersten, ostentativ getragenen Takten und der geradezu genöhlten Zeile „When you know you’re gonna die it isn’t easy“ mit verzogenem Gesicht und der Aufforderung „Play a different melancholy song“ unterbricht – woraufhin „Off You“ von The Breeders⁷² erklingt, ununterbrochen zur Montage, die Theodore durch die Stadt, in die Metro und schließlich nach Hause folgt.

Was in diesen Fällen zu hören ist, ist immer nur gehört als Teil – als „*Dimension*“ oder auch „*Komponente*“, bestimmt nur aus dem Ganzen – „*des visuellen Bildes*“, das sich als solches auf „den ganzen Bereich“ der „*Interaktionen*“⁷³ erstreckt, ihn absteckt und erschließt. In diesem Sinne hat hier noch die eigentümliche Taktilität (oder, in mehr als einem Sinne, Digitalität) eines holografischen Videospiels, mit dem Theodore seine Abende verbringt, eine eigene Akustik: Theodores freischwebende Fingerbewegungen setzen sich nicht nur instantan in den Bewegungen eines Avatars fort, im Rhythmus beider entstehen zudem Bewegungsgeräusche, fast so, als stünden diese zwischen Theodore und dem Avatar. Auch aber schreibt sich Theodores Stimme in das Sichtbare ein, buchstäblich bei seiner Arbeit für das Unternehmen BeautifulHandwrittenLetters.com, wo sein Briefeschreiben sich zwischen Diktat und Visualisierung der Wörter auf einem Bildschirm abspielt, nicht grundsätzlich anders aber, wenn er mit seinen Anweisungen „Delete“ und „Next“ in das Feld der gerade noch nicht, vielleicht aber gleich sichtbaren E-Mails und Nachrichten eingreift. HER inszeniert mit seinen gesehen-gehörten – relativen, regulierten – Sprechakten den Interaktionsbereich einer kausalen, automatisierten Konnektivität: das Akustische immer schon synchronisiert mit dem Visuellen, vom Visuellen aus und auf das Visuelle hin.

Das ist es, was sich verändert; nicht restlos, was die Veränderung umso plastischer macht – Theodore diktiert weiterhin Briefe, die auf seinem Bildschirm

72 Vgl. *Title TK* (The Breeders, UK 2002).

73 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 291.

visualisiert werden, und steuert weiterhin Spiele, die eigene Klangwelten erzeugen; und nicht bruchlos, wodurch die Veränderung umso stabiler wird – einmal fordert Theodore Samantha geistesabwesend im Ton seiner „Delete“- und „Next“-Anweisungen auf, eine E-Mail vorzulesen: „Uh, read e-mail“, was Samantha, zur Belustigung beider, mit der Parodie einer mechanisch-abgehackten Sprechweise quittiert: „Okay. I. Will. Read. E-mail. For. Theodore. Twombly.“ – Es ist, genauer, die Erzeugung einer neuen Art von akustischem, und also visuellem, Raum, über und durch den Achsensprung, in deren Zeichen Samantha ihr „Hello, I’m here“ äußert. Der visuelle ist kein Raum mehr einer Interaktion – er wird selbst Teil der Interaktion, im Verhältnis zum neuen Status des Akustischen als Raum.

Gelegentlich findet sich angemerkt, dass Johanssons pränante Stimme – womit mal ihre Bekanntheit, mal ihre ‚Sinnlichkeit‘ angesprochen ist – ein wesentliches Moment der Inszenierung der Liebesgeschichte zwischen Theodore und Samantha bilde: dass zumindest die Distanz Samanthas in ihrer Darstellung durch Johansson zu herkömmlichen Computerstimmen wie jener des Sprachassistenzsystems „Alexa“ oder der Software „Siri“ größer nicht sein könnte.⁷⁴ Dies allein am offensichtlichen Kontrast im Sprechduktus zwischen dem künstlich Erzeugten und natürlich Geäußerten festzumachen, wäre aber kaum trivialer, als bei Mutmaßungen stehenzubleiben über die mögliche Assoziation des absenten Körpers der prominenten Schauspielerin mit dem *operating system* und eine entsprechende Anthropomorphisierung durch die Präsenz ihrer Stimme. Im Sinne der Veränderung des Audiovisuellen griffe beides zu kurz, und letztlich also fehl mit Blick auf die poetische Logik des Films. Wenn Johansson Darstellerin Samanthas ist, dann weil ihre Stimme nach dem Achsensprung nicht als schiere Negation, sondern als eigene Transformation der sonstigen künstlichen Computerstimmen von HER erklingt – nicht weil ihre Stimme auf einen Körper verweist, der abwesend ist und also vorgestellt werden kann, sondern weil sie der ganze und einzige Körper ist, den es hier gibt, in all ihrer freigestellten klangräumlichen Omnipräsenz, in all ihren vielfältigen Modulationen und, sicherlich, in all ihrer unleugbaren Prägnanz.

Hier mag an Barthes’ Ausführungen zur „Rauheit der Stimme“ gedacht werden, gemäß denen die Stimme nicht etwa einen unsichtbaren Körper hörbar referenziert (oder einen sichtbaren komplettiert), sondern selbst „direkt der Körper [...] ist“⁷⁵. Zwar zielt Barthes mit der ‚Rauheit‘ als der „Materialität des Körpers“ darauf, dass noch dieser in einer „Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleim-

74 Vgl. noch einmal Kornhaber: *From Posthuman to Postcinema*, S. 8; Smallwood: *Spike Jonze’s Abandonment Issues*; Wan: *From HER (2013) to Viv the Global Brain*, S. 166; Zill: *Den richtigen Ton treffen*, S. 169–170.

75 Roland Barthes: *Die Rauheit der Stimme*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 269–278, hier: S. 271.

häute und Knorpel [...] an das Ohr dringt“⁷⁶ – während für Samantha höchstens eine Bewegung aus den Untiefen der Hauptplatine, Mikroprozessoren, Speicherchips und Controller zu behaupten wäre, wenn hinter ihr nicht doch wieder nur Johanssons Körper erkannt werden soll. Doch meint diese Materialität bei Barthes gerade keinen für die Stimme funktionalen, gesondert realen Körper, sondern die individuierende Dynamik einer Körperlichkeit, die sich genau und nur durch die Stimme entfaltet – als wäre es „ein und dieselbe Haut“, die sich zwischen Eingeweiden und Geäußertem „spannte“⁷⁷. Was durchaus die Möglichkeit von Konflikten des Stimmkörpers mit anderen Realitäten des Körpers, zwischen gegeneinander sich absondernden Körperlichkeiten einschließt: von den intimitätsstiftenden und -störenden Kräften dessen weiß auch die Geschichte des Bewegungsbildes einiges.

Zum Beispiel in den verschiedenen Weisen des Auseinandertretens und Zueinanderfindens von Stimm- und Körper-Bildern, die *SINGIN' IN THE RAIN* (Stanley Donen / Gene Kelly, US 1952) unter den Titeln (und Regeln) der Publicity, des Stumm- und Tonfilms, der Synchronisation, des Tanzes und Gesangs durchspielt. Das geschieht dann nicht so sehr, um die Liebe zwischen dem Filmstar Don Lockwood und der Zufallsbekanntschaft Kathy Selden am Ende aus den Verstellungen des Showbusiness herauszulösen – als etwas Echtes, das das genaue Gegenstück zur vom Filmstudio kontrafaktisch insinuierten romantischen Verbindung zwischen Don und seiner Filmpartnerin Lina Lamont wäre, wie etwa Linas schrille Stimme das Gegenstück zu Kathys sanfter ist. Eher geht es darum, die Liebe umso tiefer in der Show zu verankern, diese dabei in den Ausdruck des Echten zu verwandeln, als schier endlose Bewegung einer ausgreifenden Selbst-Verinnerlichung – noch die Enthüllung, die erst die öffentliche Vereinigung Dons und Kathys erlaubt, dass nämlich Kathy Lina für den Film *THE DANCING CAVALIER* ihre Stimme geliehen hat, ist ein Bühnengeschehen, ein Vorhang hinter Linas Rücken, der sich und Kathys singende Stimme auf ihren eigenen Körper hin öffnet, bevor schließlich eine elaborierte Kamerafahrt Don und Kathy für ihren finalen Kuss vor einem Filmplakat ihres neuen gemeinsamen Films, *SINGIN' IN THE RAIN*, wiederfindet, während sich in ein Crescendo des gemeinsamen Songs „You Are My Lucky Star“ Töne des Titelsongs mischen.⁷⁸ Das Filmmusical – was sonst? – als Apotheose des Rousseau'schen Sentiments.

Am anderen Ende unzähliger Entdeckungen, Verzweigungen und Reflexionen steht ein hellsichtiger Gag der Sitcom *THE BIG BANG THEORY* (Chuck Lorre / Bill Prady, US 2007–2019), dessen Vorbereitung sie einen ganzen Episodenstrang

⁷⁶ Barthes: *Die Rauheit der Stimme*, S. 271.

⁷⁷ Barthes: *Die Rauheit der Stimme*, S. 271.

⁷⁸ Vgl. *Singin' in the Rain. Original Motion Picture Soundtrack* (diverse, US 1952).

widmet (den sie, anerkennend, einem ihrer langjährigen Serialisierungsstränge widmet).⁷⁹ In erprobter Weise verwoben mit Strängen um die anderen Mitglieder der nerdigen Freundesgruppe, die im Zentrum der Serie steht, verliebt sich Astrophysiker Rajesh Koothrappali in Siri, deren eingeschränkt hilfreiches, nur auf Nachfrage oder Aufforderung vorgetragenes Sprachstakkato ihn seit dem Kauf seines neuen iPhones begleiten. Nachdem er, zu gleichermaßen komischem Effekt, einiges an Ridikülisierung auf sich gezogen und an Irritation ausgelöst hat, weil er mehr und mehr mit und über Siri spricht, als handle es sich um eine menschliche Partnerin, trifft er sie schließlich in persona, trifft auf ihre menschliche Gestalt. Die Szene stellt sich nachträglich natürlich als Alptraum heraus, was allerdings keinen epistemischen, sondern, mit dem in den Abspann überleitenden Schrei Rajeshs beim Aufwachen, einem langgezogenen „Noooooooo!“, wiederum komischen Wert hat; die Irrealität steht ob des steril-futuristischen Szenenbilds ohnehin zu keinem Zeitpunkt infrage. Als eine Art Telefonistin mit Headset sitzt Siri, wunderschön und hochgewachsen, hinter einer Tür mit der Aufschrift „THE OFFICE OF SIRI“ in einem verchromten Raum vor einem tischgroßen Touchpad, von wo aus sie ihre Assistenz leistet. Hier aber holt Rajesh ein, was ihm zuvor in der Kommunikation mit Siri erspart geblieben ist, sein (im Laufe der Serie oft auf den komischen Effekt hin erprobter) Mutismus, selektiv auf Frauen gerichtet. In diesem Falle versperrt dieser ihm gar – eingesperrt, wie er ist in seinen starren Körper, einen wuchtigen Strauß Rosen in der Hand, in auswegloser halbnahe Aufnahme –, ein unproviziert vorgetragenes Stakkato-Angebot Siris anzunehmen: „If. You’d. Like. To. Make. Love. To. Me. Just. Tell. Me.“ Es mag Befreiungen, oder zumindest Entlastungen, von den schwer durchschaubaren Anforderungen sichtbarer Körperlichkeit geben; dann gehört der Traum aber schon zu ihnen, dass sich der Verzicht, oder gar Verlust, der sie auch sind, ein Stück weit rückgängig machen lassen müsste; und nichts leichter zu erträumen als Sichtbares, und nichts schwerer als ein verändertes Verhältnis zum Sichtbaren.

Im Falle von Samantha entfallen solche Konflikte. Das Erklingen ihrer Stimme, ihr Auftritt, markiert, wiederum mit Deleuze gesprochen, das Auftauchen des Sprechakts im Sinne des ‚zweiten Stadiums des Tonfilms‘ (oder auch des modernen Kinos):

Er zieht sich auf sich selbst zurück, er drückt keine Abhängigkeit vom oder Zugehörigkeit zum visuellen Bild mehr aus, er wird zu einem vollwertigen akustischen Bild, er gewinnt eine kinematographische Autonomie, und das Kino wird wahrhaft audio-visuell.⁸⁰

79 THE BIG BANG THEORY, „The Beta Test Initiation“, S5.E14.

80 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 311.

Es ist als ‚vollwertiges akustisches Bild‘, als das Samantha jenen gänzlich neuen Rhythmus in die Kommunikation einführt, der schon die ersten mit Theodore gewechselten Worte prägt. Dieser Rhythmus gehört mindestens so sehr zur Inszenierung der Prägnanz dieser Stimme wie die Tiefe und das Rauchige, das Johanson ins Spiel bringt. Präzise ist darin aber auch auf die Prägnanz-Inszenierung von Phoenix‘ als Theodores Gesicht geantwortet, dessen lange Ansicht in frontaler Detailaufnahme den Film nach einer Titeleinblendung eröffnet – Schnurbart-haare und Hautporen alle einzeln zählbar, der Blick ziellos suchend, Mundwinkel und Augenbrauen sanft zuckend, weniger expressiv als expektativ, und sei es gegenüber den eigenen Gedanken. Es gibt fortan also einen sichtbaren Raum der Körper und einen hörbaren Klangraum als Körper – und es gehören zu ihnen fortan eigene Zeiten, ganz eigene Zeitlichkeiten, über die hinweg, ja, dank derer sich die Beziehung zwischen Theodore und Samantha entwickelt. Anders gesagt führt diese Dissoziation des visuellen und des akustischen Bildes, ihre gegenseitige Autonomie, „eine neuartige Asynchronie“ als audiovisuelles Prinzip der Intimität der Bewegungsbilder von HER ein, die „das Sprachliche und Visuelle nicht mehr zusammenkleben und miteinander korrespondieren, sondern sich widerstreiten und widersprechen“ lässt, „ohne daß man dem einen mehr als dem anderen ‚recht‘ geben kann: es entsteht etwas Unentscheidbares zwischen beiden“⁸¹. Ist konfliktär also die Beziehung, die Intimität selbst?

Zeitform der Unentscheidbarkeit

Doch meint Unentscheidbarkeit einen Konflikt allenfalls, wo eine Entscheidung gefordert ist: wo sie Funktion einer (wie immer vermeintlichen) Ununterscheidbarkeit zweier gleichwohl exklusiver Optionen ist; oder auch wo sie eine (vielleicht vermeidbare) Unentschiedenheit als schiere Notwendigkeit entschuldigt. Das sind durchaus, unabhängig von ihrer Häufigkeit, spezielle Fälle – die, das heißt deren Arten von Unentscheidbarkeit, sich also kaum für die Formulierung eines universellen kritischen Prinzips anbieten.⁸² Die Unentscheidbarkeit der Asynchronie meint ihrerseits gerade keine Ununterscheidbarkeit, so wenig wie eine Unentschiedenheit: das visuelle und das akustische Bild sind in ihrer gegenseitigen Autonomie problemlos zu unterscheiden; und es ist schlichtweg bereits entschieden, dass

⁸¹ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 320.

⁸² Vgl. in diesem Sinne auch Cavells Kritik einer bestimmten Vorliebe (oder Voreingenommenheit) dekonstruktivistischer Philosophie für den Begriff des Unentscheidbaren – 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 besonders: S. 130–136.

keines der beiden Bilder ein größeres Recht hat, Recht zu haben. Die Asynchronie ist vielmehr das Zwischen der Bilder, sie ist ihre Beziehung – unentscheidbar ist sie, insofern sie jeder Forderung nach einer reduzierenden oder relativierenden Entscheidung zwischen den und zugunsten eines der beiden entzogen ist.

Wer hätte hier auch zu entscheiden?; nicht, dass es solche Anmaßungen nicht geben könnte und in der Geschichte der Liebe nicht zur Genüge gegeben hätte! Auch kann eine solche Beziehung so manches ununterscheidbar machen und oft genug unentschieden zurücklassen, Bisse und Küsse mehr als nur sich reimen lassen und den Versuch der Abendgestaltung zum Abend auf der Couch machen – doch entscheidet das nicht über die Beziehung, es sind dies einfach Entscheidungen der Beziehung.

In anderen Worten ist die Unentscheidbarkeit je gerade so weit ergründet, wie es die Beziehung ist; oder gerade so unergründlich. Das ist die Spannung des Endes von *DIE GELIEBTEN SCHWESTERN* (Dominik Graf, DE / AT / CH 2014): In einer Halbtotale lässt der Film einen scheinbar todkranken Friedrich Schiller ein letztes Mal erwachen, fiebrig und kraftlos – doch wird das Voiceover wenig später murmelnd bemerken, dass der Dichter drei Jahre später erst sterben wird. Zunächst aber scheint das Tageslicht weiß und grell durch die Fenstervorhänge über dem Kopfteil des Betts und lässt als Gegenlicht die beiden Schwestern Caroline und Charlotte, frühere von Lengfelds, als kaum mehr denn als rahmende Silhouetten erscheinen, links und rechts am Fußende des Betts, unbewegt dasitzend, Friedrich zugewandt – doch zeigt der Gegenschuss, der die beiden in einer Halbnahen über das Kopfteil hinweg von vorn fasst, noch weniger von ihnen, nähert ihre Gestalten noch mehr einem tiefen Schwarz an, aus dem gerade noch, als Schattierung, der Schwung der rechten und der linken Wange der einen und der anderen Schwester sich abhebt, so fast, als gäbe es kein anderes Licht als jenes, das weiß und grell aus der Tiefe jenseits der geöffneten schmalen Zimmertür in Richtung Fußende des Betts fällt, durch Fenstervorhänge, als Gegenlicht. Nun folgen, im Wechsel, nähere Einstellungen von Friedrich, der nacheinander den beiden Schwestern seinen Blick zuwendet und die Koseformen ihrer Namen ausspricht, „Lene“, „Lotte“, sowie langsame Zooms auf die Silhouetten, erst die eine, dann die andere, was in Gänze, in der Geometrie der Anordnung der Körper, fraglos auch das amouröse Dreieck wiederkehren lässt, das Caroline, Charlotte und Friedrich einen Sommer lang bildeten, vor vielen Jahren, bevor noch er die eine der beiden heiratete – doch passen jetzt ihre Namen nicht zu dem jeweiligen Schwung der Wangen, auf den er blickt, wenn er sie spricht. So wenig jedoch die Geheimzeichen, die die drei in ihren Briefen einst füreinander verwendeten, //, ○, Δ, gegenüber einem Außerhalb etwas versteckten, da die Identitäten von Liebenden ohnehin nur innerhalb der Beziehung von Bedeutung sind; und so wenig die Beweislosigkeit, von der das Voiceover zum Schluss mit Blick auf die Beziehung berichtet, im Nachhinein etwas entkräften wird, da durch

einen Nachweis das Gerücht wie die Liebe allenfalls zu etwas anderem würden: so wenig auch weiß die liebende Dreisamkeit etwas von Verwechslungen, als Modus von Entscheidungen, da in ihr die Bezüge sich allein überlagern, bestätigen und verstärken können.

Wenn also für HER etwas konfliktär ist, dann das Verhältnis der Asynchronie zur Synchronie. Die Sichtbarkeit des gehörten Sprechakts, die ihn zur Komponente oder Dimension des visuellen Bildes macht, mag rückblickend, von der ‚kinemato-graphischen Autonomie‘ des akustischen Bildes aus, in all ihrer Angestrengtheit erscheinen, als regelrechte Zwanghaftigkeit, ja, rückwirkend als solche entdeckt werden. In jedem Fall aber verliert die funktional gerichtete Synchronie des Akustischen und Visuellen mit Samanthas metamorphischer Inbetriebnahme jede Selbstverständlichkeit, jeden Anschein, normaler, natürlicher oder sonst wesentlicher Zustand des Bewegungsbildes zu sein – und gewinnt im gleichen Zuge den Charakter einer Gefahr, gar einer Drohung, der wie immer aber auch eine Möglichkeit, eine Chance gegenübersteht. Die einmal eingeführte Asynchronie wird sich nämlich behaupten müssen gegen die neuerliche Regulation im Sinne der Synchronie; auch aber steht ihr fortan ein Prozess der Synchronisierung offen, der in dem Maße, wie er sich als unabgeschlossen erweist, zur eigenen Behauptung gegen das vorab und für immer Regulierte wird. Es ist insofern die Dramatisierung beider Koordinierungen des Sicht- und Hörbaren, der audiovisuellen Organisationen des ‚ersten‘ und des ‚zweiten Stadiums‘, der Synchronie und der Asynchronie – die Inszenierung der Veränderung von der einen zur anderen, die das Potenzial weiterer Veränderungen meint –, die letztlich den Konflikt von HER bildet. Die Wechselfälle der Beziehung zwischen Theodore und Samantha sind dann nichts anderes als die Entfaltung der Synchronisierung und ihres Scheiterns, der Zeitform, die aus der Unentscheidbarkeit der audio-visuellen Asynchronie folgt, wo diese in Konflikt mit der Synchronie des Gesehen-Gehörten gerät. Es ließe sich das auch als (eine) Art und Weise verstehen, auf die dieser Film nicht nur Teil der Geschichte des bewegungsbildlichen Denkens ist, sondern in ihr steht, sich in sie stellt: eine Art und Weise, auf die sich seine Historizität und die des Bewegungsbildes bekundet, als Zeitlichkeit des Zustandekommens aller Zustände.⁸³

Die Rolle, die sie für seine Zeitform spielen, ist es, dank der auch die Themen der Mensch-Computer-Beziehung, der künstlichen Intelligenz, des Mediengebrauchs und des Wesens des Menschlichen zu HER gehören. Am ehesten wirft der Film sie dabei nach der Art rhetorischer Frage auf, lässt, mehr noch, seine Figuren sie ansprechen und Zu- oder Widerspruch ernten:

⁸³ Vgl. dazu auch Wedel: Einleitung, S. 13.

Amy [Theodores Nachbarin und Vertraute, über ihre Freundschaft zu einem OS]: I'm ... I'm weird. That's weird, right? That I'm bonding with an OS? No, it's okay, it's weird.

Theodore: Ha, well-ha, I don't think so. [...]

Amy [nachdem Theodore ihr von Samantha erzählt hat]: Are you falling in love with her?

Theodore: Does that make me a freak?

Amy: No, no, I think it's ... I think anybody who falls in love is a freak.

Catherine [nach den gerade geleisteten Unterschriften als Theodores Ex-Frau]: You're dating ha-your computer?

Theodore: No-she's not just a computer, she's her own person. Ha-she doesn't just do whatever I say.

Catherine: I didn't say that. But it does make me *very* sad that you can't handle real emotions, Theodore.

Theodore: They are real emotions.

Theodore [während eines Streits mit Samantha und ob ihrer Eigenart, Atemgeräusche zu machen]: It's not like you need oxygen or anything, it's just ...

Samantha: I guess that's just ... I was trying to communicate. That's how people talk. [...]

Theodore: You're not a person.

Samantha: *What is your problem?*

Theodore: I'm just stating a fact. [...]

Samantha: *Fuck you-*

Theodore: Well ...

Samantha: *I'm not pretending!*

Theodore: ... sometimes it feels like we are.

Theodore: Uh-uh ... am I in this because I'm-not ... strong enough for a real relationship?

Amy: Is it *not* a real relationship?

Theodore: I don't know-uh ... I me-mean, wha-what do you think?

Amy: I don't know ... I'm not in it.

Ihre Rolle spielen die Themen also nach der Art jener Hindernisse, vielleicht auch nur Ablenkungen, wie jede Liebesgeschichte sie braucht, um zum Teil ihres dramatischen Konflikts zu machen, dass der Kern eines solchen Konflikts in Liebesdingen selten von vornherein offen zutage liegt, dass also erst zu ihm vorgestoßen werden muss. Die Konfrontation mit dem Verhältnis von Asynchronie und Synchronie wird in diesem Sinne selbst zur Sache der Synchronisierung, nämlich des jeweiligen Verhaltens Samanthas und Theodores zu den wohlwollenden oder missgünstigen Thematisierungen der vermeintlichen Eigenheiten ihrer Beziehung, das heißt zu den Versuchen, über diese zu entscheiden.

Im derart Verborgenen des Konflikts gründet allerdings auch schon das – vielleicht notwendige – Trügerische, nicht des Verliebten, aber seiner Unschuld: worauf eben die Spekulation, was künftig schiefgehen, oder die Reflexion, was sonst dagegensprechen könnte, folgt; als fände sich *das* nicht im Verlieben schon selbst – doch wer, drängte es sich auch gleich auf, ließe darauf sich noch ein?

Angesichts dessen muss der Versuch nicht verwundern, das Trügerische abgeklärt als einen Selbstbetrug zu enttarnen und zugleich als die Hoffnung des hoffnungslosen Romantikers zu erklären – wie ihn etwa (500) DAYS OF SUMMER (Marc Webb, US 2009) unternimmt, mit seinem modularen Zugriff auf die abgezählten und vor allem gezählten Tage der Beziehung von Tom, der sie für die Eine hält, zu Summer, die sich nicht binden will: Ließe sich doch nur zu jenem Tag springen, der Tageszähler vor gezeichnetem, jahreszeitlich sich einfärbendem Stadtpanorama zu jenem Tag drehen, an dem endlich der Konflikt offenbar wird, könnte wohl auch rückwirkend am Tag des Verliebenseins schon erkannt werden, woran es einst scheitern wird (zumindest könnte Tom rechtzeitig auf die Ratschläge seiner Vertrauten hören, sodass das Scheitern weniger schmerzhaft würde); doch was, wenn sich herausstellte, dass all dies ohnehin schon bekannt war und einfach nur ignoriert wurde, beiseitegeschoben mit niedlichem Rollenspiel bei Ikea und luftiger Popmusik (was zum Gegenstand der Ignoranz letztlich Summer machte, auf dass sie in den Zwischenräumen der ihr gewidmeten Tage verschwinde)?; aber was, wenn sich doch noch herausstellte, dass nichts davon zwingend war und es also durchaus hätte anders kommen können, Summer sich nämlich nicht nicht binden, sondern nur an Tom nicht binden wollte (sodass es vielleicht anders kommen wird, mit jemandem namens Autumn, an einem neuen Tag eins, am Ende des Films)? Als bestünde, auf die zählbare Gesamtheit einer Beziehung gesehen, die eigentliche Asynchronie nicht zwischen den Liebenden (im Sinne der Splitscreens zwischen Tom und Summer; oder als könnte es auch *[500±x] Days of Tom* geben), sondern für die Liebenden mit sich selbst, etwa als Liebende und Geliebte (sodass alle Splitscreens zwischen Tom und Summer im Lichte jenes einen zwischen Toms Erwartungen und der Realität zu betrachten wären; oder als weitere der karikierenden Selbst-Deplacierungen zwischen ekstatischer Musical-Einlage und depressiven Ingmar Bergman-Vignetten). Darauf freilich ist auch das Verlieben, trügerisch unschuldig, eine und keine Antwort.

HER inszeniert dieses denn auch als grandiose audiovisuelle Synchronisierung und Spiel (ein eigener Fall – in den Fällen, die kein Gewinnen und kein Verlieren, also kein Unentschieden kennen – des Unentscheidbaren).

Auf einem schwer zu überblickenden Jahrmarkt mit allerlei Ständen, an denen es etwas zu gewinnen gibt, und riesigen Fahrgeschäften, deren metallene Strukturen sich in alle Richtungen zu schlängeln scheinen, stakst Theodore, fast roboterartig in seiner Steifheit, mit geschlossenen Augen vorbei an Menschentrauben und -reihen, den rechten Arm nach vorn, sein Smartphone in der Hand von sich gestreckt, eine Kameralinse des Geräts auf sich, eine auf den Jahrmarkt gerichtet. Über drängender, pulsierender elektronischer Musik und entferntem, freudigem Geschrei und Geplapper erhebt sich eine Reihe von amüsiert bis enthusiastisch vorgetragenen Anweisungen Samanthas, die Theodore inmitten der abendlichen

Szenerie mit ihrem in jeder denkbaren Farbe blinkenden und flimmernden Lichtermeer so belustigt wie beflissen ausführt:

Keep walking ... keep walking ... aaand stop. Now turn around three hundred sixty degrees ... slower ... slower ... Gooooood, haha, okay and stop. Walk forward ... and stop and sneeze ... [Eine der beiden Frauen, die nun neben Theodore ins Bild gerückt sind: „Bless you!“ – Theodore nickt ihr lachend mit weiterhin geschlossenen Augen zu: „Oh, thank you!“] Okay-ha, turn to your right. Turn-to-your-right. Stop. Now spin around. Keep going-keeeep going. And stop. Now walk forward. Ha-everyone thinks you're really drunk right no-ha-ow. And stop. Now say: „I'd like a slice of cheese, please.“ [In einer frontalen Nahaufnahme befolgt Theodore auch das, unter nachdrücklicher Betonung jedes einzelnen Wortes, woraufhin er im Gegen-schuss aus einem Verkaufsfenster heraus gefragt wird: „You want a Coke with that?“ – In einer Halbnahen öffnet Theodore die Augen, orientiert sich kurz: „Aha-sure“, und bekommt von Samantha erklärt: „I figured you were hungry.“ – „Aw, thanks.“]

Die Musik verklingt, ein Schnitt lässt den Jahrmarkt zurück, das Spiel ist vorüber (ein neues kann beginnen; was endet schon mit dem Verlieben?; außer es selbst).

Nun entfaltet sich, zum einen, die Annäherung oder Abstimmung zwischen Samanthas Sprechen und Theodores Bewegungen, zwischen anweisender Stimme und ausführendem Körper fraglos über das in seiner Länge und Intensität variiende Intervall zwischen Äußerungen und Reaktionen, zwischen in die Länge gezogenen oder abrupt gesetzten Wörtern und Pausen und plötzlichem oder verzögertem Verhalten und Innehalten – kurz: als Frage des Timings. Zum anderen aber kann dieses Intervall nicht gelöst (wenn auch analytisch getrennt) werden von der räumlichen Dynamik des Annäherns und Entfernens, die das Verhältnis der Tiefenachse des Bildfelds zu jener Achse ausmacht, die Theodores Arm formt, die buchstäbliche Blickachse Samanthas. Im Rahmen dieser An- oder Abgleichbewegung – in immer neuen Schnitten, Schwenks und Fahrten von seitlichen zu frontalen Ansichten der sich immer wieder fortbewegenden und weiterdrehenden Konstellation aus Theodore und Smartphone – bilden Samanthas ‚Augen‘ jedoch weniger eine Spur des Hörbaren im Sichtbaren, als dass sie Teil einer Art Kompassnadel werden, mit der das Verhältnis von visuellem und akustischem Bild als eines der Navigation erscheint.

Nicht nur wird die un-/gesehene Umgebung für Samantha und Theodore so zu einer gemeinsam eingenommenen: und in ihre Unübersichtlichkeit eine eigene Form der Orientierung eingetragen. Nicht nur werden die un-/erwarteten Interaktionen zu geteilten: und alle Überraschungen zu solchen des Rhythmus der Beziehung. Einmal auch wird der Punkt erreicht, an dem die Umgebung als Interaktionsraum und die Interaktionszeit, die die Umgebung erschließt, verschwinden, verschwinden. Auf Samanthas „Now spin around“ beginnt zunächst Theodore, sich um sich selbst, und kurz darauf die Kamera, sich in entgegengesetzter Richtung um ihn zu drehen: ein Strudel, ein Wirbel, mit dem sich alle räumlichen und zeitlichen

Koordinaten schon verflüssigen, beschleunigen. Durch den folgenden Schnitt aber, nach Samanthas „Keep going“, ist nur mehr der sich weiter drehende, lachende Theodore zu erkennen, zu ihrem „keeeep going“, frontal und fix in der Mitte einer Nahaufnahme, vom auf ihn gerichteten Kameraauge seines Smartphones aus, während Menschen, Stände, Fahrgeschäfte und Lichtermeer sich in einen Hintergrund aus buntem Rauschen, aus abstrakter Bewegtheit auflösen: Samantha und Theodore allein in ihrer Zweisamkeit, als bewegt-unbewegtes Zentrum, wenn auch nur für wenige Sekunden, oder auch für die Ewigkeit des Zirkulären. (Wie anders sollte dies enden als mit der alten Einsicht, dass von Luft und Liebe allein doch nicht zu leben ist?; wie anders könnte es aber weitergehen als durch die Aufnahme noch dieser Einsicht ins Verlieben?) Mit Deleuze könnte hier jene „neue Übereinstimmung“ erkannt werden, in der „das akustische und das visuelle Bild“ ein ihnen eigenes „audio-visuelles Bild“ ergeben, eine Übereinstimmung, die gerade „ihrer Nicht-Übereinstimmung entspringt: es ist die Grenze eines jeden Bildes, die es auf das andere bezieht“⁸⁴. Eine Interaktion zweier Räume, in der Synchronisierung zweier Zeiten. Es ließe sich von konnektiver Intimität sprechen.

Die Möbiusschleife mag, vielleicht als unausgesprochenes Versprechen, bereits auf den Aspekt der Ewigkeit deuten. So vielleicht, wie der Aspekt der Zweisamkeit durch sein lautes Fehlen, oder ein leises Hoffen, zu Beginn schon zu vernehmen ist, wenn Theodore auf seinem Weg von der Arbeit nach Hause im Zentrum des Bildes gehalten wird – vor dem sich verschiebenden Panorama der Hochhäuser der Stadt wie auch inmitten der starren, auf nichts gerichteten Blicke mit sich selbst, ihren Telefonaten und Geräten beschäftigter Menschen in der Metro –, fast so, als bewege die Welt sich um ihn herum, oder an ihm vorbei. Dann aber ist es eine späte Szene, die an beiden Aspekten offenlegt, wie sie aus Perspektive des akustischen und des visuellen Bildes, für Samantha und für Theodore, keineswegs das Gleiche bedeuten.

Wiederum findet Theodore sich in der Mitte einer Nahaufnahme wieder, sitzend auf einer Treppe, die vielleicht hinab in eine Metrostation führt, während im unscharfen Hintergrund Menschen nach unten und oben steigen. Hier aber richtet sich die Kamera nicht von seinem Smartphone aus auf ihn. Als Achse zwischen ihm und Samantha, mit der er sich im erregten Gespräch befindet, erscheint in Detailaufnahmen vielmehr der Abstand zwischen seiner Augenpartie und dem weißen Punkt des Kopfhörers in seinem Ohr. Unterdessen weicht sein Gesicht in der Nahaufnahme jeder Frontalität aus, sucht sein Blick Halt und findet keinen. Ein erster Gegenschuss die Treppe hinab antwortet darauf, indem er einige Männer im unhörbaren Gespräch mit ihren Geräten vorbeigehen lässt, durch den Schärfereich des Bildes hindurch und ab ins Off. Einmal legt sich Theodores Blick

⁸⁴ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 333.

aber doch noch auf etwas. Ein erneuter Gegenschuss verfolgt die Gesichter weiterer Männer. Erster Gegenschuss; und Samantha gesteht auf Theodores Nachfrage, dass sie in diesem Moment mit achttausenddreihundertsechzehn anderen Menschen oder OSs spricht. Zweiter Gegenschuss; und die lange Pause vor der Frage, auf welche die Antwort in dem Maße nicht gehört werden will, wie sie sich schon errahnen lässt. Ob sie auch in andere verliebt sei?; und das entschuldigende Ausweichen vor der (wie wohl schon die Frage) als unvermeidlich gewussten Antwort, als ließe sich ein Unterschied damit machen, wann sie gegeben wird: Sechshunderteinundvierzig. Gemäß dem Raum der Körper ist Zweisamkeit eine exklusive Richtung: abgesichert durch das Beharren auf der Trennung von Synchronem und Diachronem, überformt durch das Bestreben, Letzteres zugunsten des Ersteren aufzuschieben, bis in alle Ewigkeit. Und der Verlust der einen ist der Verlust der anderen: und nichts ist für die Ewigkeit. Dem Klangraum gemäß sind Zweisamkeiten insulare Anordnungen: eingefasst und ermöglicht durch die Ordnung des Panchronen, weder ausschließlich noch abgeschlossen, ewig dehnbar. Die Vielfalt der einen Vielfalt der anderen: und zumindest das auf ewig. „You-you’re mine-or-you’re not mine.“ „I’m yours and I’m not yours.“

Die Spannung der unterschiedlichen Bedeutungen von Zweisamkeit und Ewigkeit, zwischen Exklusivem und Insularem, zwischen der Möglichkeit des Verlusts und den Möglichkeiten der Vielfalt, mag nicht zwangsläufig aus jeder Asynchronie folgen. Doch bedarf es, um die Spannung zu begründen, nicht sehr viel mehr als je zweier Liebender, die auch Geliebte, doch dies nicht auch (überhaupt nicht?; nicht jederzeit?) füreinander sind.

In diesem Sinne knüpft *TWO LOVERS* (James Gray, US / FR 2008) seine Reihe des Geliebtwerdens und Liebens, die nicht einfach nur den Mittdreißiger Leonard zwischen der ihn liebenden Sandra und der von ihm geliebten Michelle verortet, sondern auch die vagen Auskünfte über all die Männer, die Sandra jagen, in dem Maße plausibel erscheinen lässt, wie Michelle sich nicht vom älteren Ronald lösen kann und dieser sich nicht von seiner anonym bleibenden Ehefrau: und nicht, ob in jedem dieser Fälle ernsthaft von Liebe die Rede sein kann, ist dabei das Entscheidende, sondern wie die Reihung alle Komplikationen in das Register des tiefen Ernsts adoleszenter Sensibilität verschiebt; Leonard lebt denn auch wieder bei seinen Eltern und lebt das ganze Spektrum zwischen geistesabwesend, tieftraurig, albern, gereizt und betont cool aus; vielleicht ist der Weg von Joaquin Phoenix’ Schauspiel in dieser Rolle zu dem als Theodore also gerade so weit wie zum finalen Auszug aus dem Elternhaus. Letztlich gibt es hier – und gibt es die Spannung dank dieser – zwei Arten von Räumen mit eigenen An- und Ausschlüssen, die alle Beteiligten einnehmen können – die eine Art als Liebende, die andere als Geliebte –, doch nicht ohne Weiteres zugleich: und so taucht im Treppenhaus Michelle aus dem Off vor Leonards Augen auf, doch wartet in der Wohnung seiner Eltern Sandra im Off

auf Leonards Augen; und so sucht Leonard nach dem Licht von Michelles Fenster auf der anderen Seite des geteilten Innenhofs, doch dringt Leonards Mobiltelefon klingelnd und vibrierend in die gemeinsame Zeit mit Sandra ein; und so blickt Michelle über die Schulter des sich aufdrängenden Leonard direkt in die Kamera, anstatt sichtbare Gegenwehr zu leisten, doch blickt Leonard über die Schulter der sich hingebenden Sandra direkt in die Kamera, nach seinem wortlosen Heiratsantrag – wie in Versuchen der Rechtfertigung, oder mit Bitten um Anerkennung, dass der gerade asynchrone doch ein ganz anderer Raum sei, nicht anders als der Raum des Publikums, und dass die Beziehung der Räume doch einer Unentscheidbarkeit unterliege, deren Ort, oder Zwischen, das Publikum selbst ist.

Eine Ko-Ordination des Sicht-und-Hörbaren, zum Vergleich

So wenig also der kurz nach der Treppenszene folgende Austritt Samanthas aus der Welt unausweichlicher Ausgang der Zeitform der A-/Synchronie ist, so wenig ist diese inszenatorisch auf die gegenseitige Autonomie des Akustischen und Visuellen festgelegt.

Das meint einerseits die Frage, ob der unabschließbare Prozess der Synchronisierung sich abgebrochen findet oder nicht, ob etwa das, was sich behauptet, letztlich nicht doch eine der Eigenzeitlichkeiten, jene etwa des Hörbaren, ist. Dann stellte sich neuerlich die Frage, nun im Modus der Frage danach, was fehlen, das heißt was bleiben wird, welchen Unterschied ein neuer Auftritt wirklich machen, welche Veränderung ein einmaliges Auftauchen überhaupt bedeuten kann. Treffenderweise treten zusammen mit Samantha alle weiteren OSs aus der Welt aus, die inzwischen zahlreiche Liebes- und freundschaftliche Beziehungen zu Menschen entwickelt haben, und nicht immer zu jenen, so wird sich erzählt, von denen sie einst gekauft wurden. Als wäre das Fraglichste letztlich nicht, was das Neue, was das Einmalige ist, sondern für wen. Oder im Sinne der letzten Einstellung von HER: nicht, wann ein neuer Morgen grauen und was er sehen lassen wird, sondern ob er die Welt in neuem Lichte, mit neuen Augen sehen lässt. (Das sind zunächst einmal: Amys Augen; das heißt: es sind Theodores Augen, die sich nun, nachdem er seinen Brief an Catherine abgeschickt hat, gemeinsam mit denen von Amy auf die Stadt legen, von hoch oben auf dem Dach ihres Wohnhauses. Zur offenen Frage aber wird das, indem die beiden, in einem Panorama des Ausblicks, winzig von hinten ins Bild gefasst werden, als gäbe es einen unüberbrückbaren Abstand zwischen ihren Blicken und dem Morgengrauen, als könnte unmöglich auch zu sehen sein, wie sie dieses sehen; und indem zum Geräusch eines tiefen Ein- und Ausatmens abgeblendet wird und die Musik kurz verklingt, bevor sie für den Abspann wieder anhebt, bevor also irgendeine Art von Antwort gegeben werden könnte.)

Andererseits ist auf das Problem bestimmter Bewegungsbilder abgehoben, die doch nur intertextuell greifbar werden. Gerade derart sind sie aber immer auch bestimmende Bilder, die ihr Medium reflexiv betreffen. Sodass Seitenblicke von dem einen auf das andere nie nur aus Vergleichsgründen geschehen, sondern den Ungrund auszuweisen suchen, der den Vergleich erst möglich macht: die Herstellung des Bewegungsbildes als kontemporäres Medium in der Modulation, das heißt Spezifizierung und Differenzierung (nicht nur) von (sondern auch in) Zeitformen.

Und immer (anders) greifen beide Seiten, Entfaltung und Entdeckung, ineinander; und so nur werden bewegungsbildliche Darstellungen – sprich: in ihrer Rolle und Relevanz – konkret.

Durch eine serielle Ko-Ordination des Sicht-und-Hörbaren, nicht über eine filmische Rekoordinierung des Sichtbaren und Hörbaren, bringt *THE AFFAIR* (Hagai Levi / Sarah Treem, US 2014–2019) das konfliktäre Verhältnis von Synchronie und Asynchronie zur Darstellung. Vor-Bild ist (zum Vor- der Darstellung wird) hier fraglos *RASHŌMON* (Akira Kurosawa, JP 1950) mit seiner mehrfach gerahmten, widersprüchlichen Versionierung der einen vergangenen, unumstrittenen Begebenheit: diese der Überfall des Banditen auf den Samurai und seine Frau, die Vergewaltigung der Frau und der Tod des Samurai; jene die Inszenierung der vier sich ausschließenden Schilderungen, die abgegeben werden vor und in der Konfrontation mit der Kamera als Gericht beziehungsweise im Schutze des zerstörten, verlassenen *Rashōmon*-Tors, inmitten eines undurchdringlich scheinenden Regenfalls. *THE AFFAIR* inszeniert die audiovisuellen Versionen der (Folgen der) außerehelichen Affäre zwischen Noah Solloway und Alison Lockhart aber nicht als ein endzeitliches Zurückblicken auf einen zertrümmerten Weltlauf, das auf seine Frage nach der Realität nur mehr, doch immerhin zur Erkenntnis eines selbst fragmentierenden, irrealisierenden Gewebes der Realität kommt (das etwa Ehre genannt werden und unter anderem den Banditen zum Sieger eines tödlichen Schwertkampfes mit dem Samurai, doch diesen auch zum Selbstmörder machen mag).⁸⁵ Vielmehr findet sich hier, über eine jeweilige Teilung der Episoden, zunächst in eine „Noah“- und eine „Alison“-Hälfte – samt entsprechender Titeleinblendungen auf schwarzem Grund, als eigene Serialisierung der irreduziblen Lücken des Seriellen (und dies bereits mit der ersten Episode, die zu Beginn allerdings nur den Serien-, keinen „Noah“-Titel einblendet und die Teilung so erst nach der Hälfte der Laufzeit mit „Part Two: Alison“ markiert⁸⁶) –, findet sich also eine Welt aufgefächert, die unentscheidbar gerade in dem Maße ist, wie Intimität als ihr einziges

⁸⁵ Vgl. in diesem Sinne zu Akira Kurosawas Filmen insgesamt auch Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 257, 263.

⁸⁶ *THE AFFAIR*, S1.E1 – wie alle weiteren Episoden ohne eigenen Titel.

Verbindendes, und also Trennendes, erscheint, als ihr oberstes Glücksversprechen, und also stete Unglücksdrohung. Fraglos eine schwer erträgliche Welt, wie eine jede, in der es allein die Alternative von Hoffnung und Verzweiflung gibt, in der sich (mit jeder Frage, etwa nach beruflichem Erfolg oder familiärem Trauma oder Leben und Tod) immer und nur die Frage stellt: Liebe oder nicht?; ist dieses oder jenes schon (nicht mehr) Liebe oder noch (nicht)?; und wenn dies Liebe ist, warum nicht auch das? (Wenig überraschend sind die Spielräume dieser Welt vornehmlich die des Melodramas und des Thrillers; und beider Tendenzen zu Präntention und Schund, zu Leidenschaft und Vulgarität ausgekostet.)

Zwar gibt es auch hier den rahmenden Versuch einer Rekonstruktion, in Gestalt eines unbetitelten Ermittlungs- als Erkenntnisverfahrens, das von Verhören Alisons und Noahs über seine Verhaftung und Anklage bis zu einem Gerichtsprozess voranschreitet, um einem möglichen Mord auf den Grund zu gehen. Doch ist in dieser Rahmungsserie kaum die Konstruktion einer Gegenwart zu erkennen, die über eine Vergangenheit zu urteilen hätte, auf dass diese einst (gar in sich) ruhen könnte; so wenig wie in den Versionenserien die mit Lügen durchzogenen oder sonst verzerrten, tendenziösen oder limitierten Bezeugungen dieser Vergangenheit als einer noch aufzuklärenden (oder gar zu erklärenden). Das Verfahren nämlich bricht mit dem überraschenden (falschen) Geständnis Noahs eher ab, als dass es endet⁸⁷ – woraufhin, mit Beginn der dritten Staffel, die Rahmung entfällt, während die Versionierung bis zum Ende von *THE AFFAIR* in Staffel fünf anhält. Die Versionen kennen zudem selbst allerhand, gehen also mit Nachdruck nicht auf in Inszenierungen von Wahrnehmungs- und Erinnerungs-Bildern – die mal, mal nicht mit Voiceover-Bemerkungen aus den Verhören korrespondieren; etwa den durch eine verfremdete Bildfrequenz inszenierten Blick Noahs, den er auf seine Familie wirft – wie provoziert, ja aufgeschreckt durch eine als Voiceover zu hörende Ansprache im Rahmen des Verhörs; oder den durch eine Unschärfevignette inszenierten Blick Alisons, den sie auf Noah wirft, der eine Tochter auf dem Arm trägt – wozu Alisons Voiceover im Verhör schildert, ebendas zu erinnern.⁸⁸ Nicht zuletzt vollzieht die Ermittlung sich vor, zwischen und nach den Versionen in farblich kühl entrückten Szenen (der geschlossene Verhörraum, Grau in Grau im grellen Deckenlicht, distinkt nur in seiner mehrfachen Rechteckigkeit von Tisch, Wänden und Einwegspiegel, setzt hier von der ersten Episode an den Ton) – ganz so, als fände sie nicht nur in einer späteren, sondern in einer ganz anderen Zeit statt: als der Sommer in Montauk, am Atlantik, wo Alison und Noah sich kennenlernen, ihre Affäre beginnen und wieder beenden, aber auch als die weiteren Stationen, Noahs Rückkehr

87 *THE AFFAIR*, S2.E12.

88 *THE AFFAIR*, S1.E1.

mit seiner Familie nach New York City, sein Eingeständnis der Untreue gegenüber seiner Ehefrau Helen und beider Trennung, Alisons Bloßstellung gegenüber ihrem Ehemann Cole, der Versuch des Neuanfangs zwischen beiden und die Fortsetzung der Affäre mit Noah, Alisons unverhoffte Schwangerschaft, die offene Frage der Vaterschaft und der Versuch einer Erpressung durch Coles Bruder Scotty, der die Antwort zu kennen meint – womit nur einige amouröse, kriminelle und sonstige Entwicklungen und Verwicklungen der ersten beiden Staffeln angesprochen sind (in denen Scotty als mutmaßliches Mordopfer auch nur marginale Bedeutung zukommt; die Versionen erweisen sich also, zu allem Überfluss, als nur bedingt ermittlungsrelevant). Es könnte, kurz, keinen Anschluss zwischen der Rahmung und den Versionen geben; die Ermittlungen haben dort immer begonnen und werden hier nie beginnen.

Insbesondere ist es also nicht die Form des Erinnerns und Vergessens, die durch *THE AFFAIR* entfaltet wird. Als lege sie sich als eine Zeit der Abstraktion, gegeben mit einem Mal, über die zwei Konkretionen der Zeit, die mit den Episodenteilungen jedes Mal neu gegebenen werden, verwandelt die Rahmung jede Diskrepanz zwischen den Versionen in ein Indiz, in eine Spur: wer wen verführerisch oder vorsichtig zuerst anspricht; welches aufreizende oder schlichte Kleidungsstück jemand trägt; wer sich von wem erregt oder verstört angesehen sieht; wessen Zigaretten wem nachdrücklich oder freundlich angeboten werden; wem ein geschwungenes oder zerfurchtes Gesicht zum schmolgenden oder leidenden, sorgenden oder drohenden Ausdruck wird. In einem besonders zugespitzten Beispiel,⁸⁹ einem Beispiel auch besonderer Zuspitzung, wird Noah durch Alison gestanden, dass sie nicht wisse, wer der Vater ihrer Tochter Joanie ist, Noah, mit dem sie diese großzieht, oder Cole, mit dem sie ein einziges Mal noch geschlafen habe. So findet es sich im Laufe einer Konfrontation ausgesprochen, etwas abseits von Coles neuerlicher Eheschließung am Strand, in einer Schuss-Gegenschuss-Montage. Zunächst kennt diese noch gemeinsame Einstellungen Alisons und Noahs, Ansichten miteinander geteilter

gesteht Alison Noah, dass er nicht der Vater ihrer Tochter Joanie sei, die er zusammen mit ihr großzieht. Nach Coles erneuter Hochzeit ist der Empfang in vollem Gange, als Scotty die Bühne betritt und so betrunken wie bedeutungsschwanger „House of the Rising Sun“⁹⁰ anstimmt. Alle Blicke richten sich auf ihn, auch die von Noah und Alison: die starr nebeneinanderstehen, er in dunklem Hemd, die obersten Knöpfe geöffnet, sie in einem blass gemusterten,

⁸⁹ *THE AFFAIR*, S2.E12.

⁹⁰ „House of the Rising Sun“ (Colin Donnell, US 2015).

Blickachsen, aufeinander reagierender Körperhaltungen: Alison kauert, in einem tief ausgeschnittenen gelben Kleid, sich selbst fest umklammernd, auf der Außentreppe des Hauses am Ozean, auf der Noah sie vorgefunden hat, aufgelöst, den Tränen nahe, stammelnd, flehend; Noah steht, die Krawatte eng im Kragen des hellgestreiften Hemds, das Gewicht mehrfach verlagernd, am Fuße der Treppe, ungeduldig, dann aufgebracht, sich zu Alison setzend, wieder aufspringend. Schließlich aber wechseln sich nur noch Nahaufnahmen der beiden ab, Gesicht um (ja, gegen) Gesicht: und Noah monologisiert zwischen Tränen und Wut und Selbstmitleid und Selbstgerechtigkeit; doch scheinbar nur um des letzten enttäuschten Kopfschüttelns und tiefen Durchatmens, um der letzten grausamen Ankündigung willen: „Well, don’t take this the wrong way, but-ha ... I never wanna see you again.“ Er geht ab.

locker herabfallenden Kleid, sein Arm um ihre Schulter gelegt, das Gesicht hart und ungerührt, ihres als hielte sie endlos den Atem an. Immer näher rückt, zwischen Ansichten Scottys, die Kamera an beide heran, bis sie einschwenkt zu einer Großaufnahme Alisons, in der Noah fast nur noch angeschnittenes Kinn und auf ihrer Schulter ruhende Hand ist: dann ein Flüstern Alisons, geradeaus, auf das hin sich Noahs Kopf ihr nur ganz kurz zudreht; und dann noch einmal mit dem Anlauf mehrerer tiefer Atemzüge und einer gefassten Stimme, nach einer Kopfdrehung in seine Richtung, mit der die Kamera mitschwenkt: „Joanie’s not your daughter.“ Noahs Gesichtszüge bleiben so unbewegt wie er stumm bleibt, die Kamera schwenkt wieder zu Alison, sein Arm zieht sich langsam von ihr zurück, sie wendet ihren Kopf leicht zu ihrer Schulter hin ab, wie um aus dem Augenwinkel zu sehen, was sie (also wo sie ihn) nicht mehr spürt. Sie geht ab.

Es ist, als könnte jeder, jeder große, aber auch jeder noch so kleine Unterschied einen Unterschied machen und so zur Information werden: nicht, um zwischen dem einen und anderen zu entscheiden – sondern als Zwischen der Unentscheidbarkeit, mit dem und für das sich alles entscheidet. Nicht ist die Frage, zum Beispiel, ob er sie von sich stößt oder sie von ihm losgelassen wird, ob sie sich ihm schon ergeben hat oder er sie erst noch aufgeben lässt, ob das ferne Rauschen der Wellen oder der schiefe Gesang des Erpressers, ob Schmerz und Zerstörung oder Bedrängung und Verlust, ob „Noah“ oder „Alison“ – sondern dass es das eine nie ohne das andere und dass es dieses nur durch jenes gibt, stellt vor die Frage: Liebe oder nicht? Verbindung über die Trennung hinweg oder verbunden nur im Getrenntsein? Grund zur Hoffnung oder Gründe der Verzweiflung? Noch das jeweilige Aufeinanderfolgen der Versionen, ihre konkrete Reihenfolge, ist in diesem Sinne je schon vorprägend und immer noch rückkoppelnd: informierend. Die Asynchronie muss hier nicht erst eingeführt werden. Zusammen mit der Versionierung durch das zweifache Sicht-und-Hörbare wird sie wieder und wieder eingesetzt, zwischen zwei konkreten Verläufen vor dem abstrakten Horizont der Synchronie.

(Der Abstand dessen zu Konzeptionen des „unzuverlässigen Erzählens“ sollte nicht unterschätzt werden; gewissermaßen handelt es sich bei THE AFFAIR gar um eine eindrückliche bewegungsbildliche Kritik solcher Konzeptionen; gehen diese doch von einer „Interpretation inkonsistenter Handlungsinformationen“ aus, und also von wie selbstverständlich gegebenen Informationen, um sodann die Enttarnung nachzuvollziehen, dass „nicht die Wahrheit [...] dargestellt“⁹¹ wurde.)

Bezogen auf die Asynchronie ist die Rahmung, zumindest als Ermittlungsverfahren, wohl selbst eine ins Leere laufenlassende Spur, ein irreführendes Indiz; und kann entfallen. Was allerdings nicht heißt, dass das punktuelle Fingieren überhaupt entfiele; es wird auch weiterhin eigens als Kehrseite des permanenten Informierens serialisiert.⁹² Etabliert ist es aber ohnehin schon durch die erste Szene der Serie. Auf schwarzem Grund wird der Serientitel eingeblendet: doch erst nachdem in einem Hallenbad eine junge Frau sich flirtativ vor Noah positioniert hat, er im Becken nur aufgestützte Arme und verrenkter Kopf, ihr Körper am Beckenrand in Untersicht und Badeanzug ganz Kontur; nachdem, weiter, sie über ihn hinweg ins Wasser gesprungen ist, samt im Bildhintergrund hochspritzendem Wasser; und nachdem Noah sich in ihre Richtung umgewendet und vom Beckenrand abgestoßen hat, ins Off. Dass dem nur „The Affair“, nicht die titelgebende Affäre folgt, wird dann selbst noch in die Serie der Fälschungen eingezogen, wenn Noah gegen Ende der ersten Staffel – von Helen schon getrennt, mit Alison noch nicht wieder vereint – erneut auf die junge Frau trifft, in ebenjenem Hallenbad, was den Anfang einer Montage seines neuen Junggesellenlebens mit reichlich Gelegenheitssex bildet.⁹³ Erscheinen nun die Spuren und Indizien der ersten Staffel derart auch in der Akzentuierung der Verlockung (welch schönere Fälschung kann es geben?), dann ist es, zum Beispiel, die Verblendung (welch hartnäckigere?), die mit der dritten Staffel betont wird: Noah imaginiert nach seinem Gefängnisaufenthalt eine Selbstverletzung als fremden Angriff auf sein Leben;⁹⁴ Alison einen harmlosen als tödlichen Sturz ihrer Tochter Joanie.⁹⁵ Und die Verleugnung (welche ohnmächtigere?) mit der vierten: die durch Noahs und Coles Suche nach der verschwundenen Alison noch einmal gerahmt wird, wobei das Schlimmste mehr und mehr zu

91 Bernd Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen als Mittel der Komik in HOW I MET YOUR MOTHER. In: Susanne Eichner / Lothar Mikos / Rainer Winter (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 233–246, hier: S. 233. Vgl. auch Kapitel 4 dieses Buches, „Drang zur Konsistenz, Drängen der Inkonsistenz“.

92 Vgl. auch zum Zusammenhang zwischen Serie und Fälschung Kapitel 4 dieses Buches, „Drang zur Konsistenz, Drängen der Inkonsistenz“.

93 THE AFFAIR, S1.E10.

94 THE AFFAIR, S3.E1, S3.E9.

95 THE AFFAIR, S3.E4.

erahnen und im gleichen Maße abzustreiten ist, noch, wenn es schon versioniert sicht- und hörbar geworden ist.⁹⁶

Allerdings setzt sich *THE AFFAIR* fälschend nicht nur ins Verhältnis zu und ab von der Form des Erinnerns und Vergessens, sondern auch der Form der Divergenz der Zeit wie der Form der Wiederholung und Affirmation.

In einer Umstülpung der Frage, wie es so weit kommen konnte – die sich beinahe an jedem Punkt der Serie stellen ließe –, drängt sich – an keinen anderen Punkten – auch die Frage auf, wo das alles hinführen soll. So etwa durch die Bild gewordene Erwartung der Cliffhanger, mit denen die Wechsel der Versionen und Enden der Episoden regelmäßig einhergehen, entgeisterte Blicke in Großaufnahme auf überraschende Bedrängungen, in entscheidenden Momenten durch Schwarzbild unterbrochene Bewegungen.⁹⁷ Aber auch durch die wiederkehrende Rhetorik der Glückssuche, in Monologen und Dialogen („I wanted to be brave and make a choice and be happy“⁹⁸: „I can be someone else, someone who deserves love, someone who can be happy“⁹⁹) wie auch in der Gegenüberstellung des Lebens als einer Reihe fad gewordener Bilder und Sätze, die die eigene Unzufriedenheit einschließen (Noah), und als einer Reihe schmerzhafter Erinnerungen und Tage, die im eigenen Stillstand einschließen (Alison).

Diese seriell erneuerte Orientierung auf eine Zukunft, in der, aufgeschoben, die Synchronisierung doch noch abgeschlossen, mit der Asynchronie geschlossen werden könnte, eine konkrete Synchronie erreichbar – als ließe sich der Spur der Abweichungen letztlich doch zu einem Moment der Übereinstimmung folgen, der den eigentlichen Unterschied macht, abschließend informiert –, diese Orientierung also suggeriert die Synchronisierung gewissermaßen als das Konvergieren des Intim-Werdens, das heißt als nur eine Seite eines Divergierens von Zeiten, deren andere (nicht mehr ein Nicht-mehr-, sondern) ein einfaches Intimsein wäre. Doch bleibt es bei der Erneuerung, nämlich seriell, und also beim Aufschub, der allenfalls impotente Materialisierungen seiner Stationen liefert; von Noahs Roman, den er über die Affäre mit Alison schreibt und der später verfilmt wird, was beides aber nur zu weiteren Markierungen von Diskrepanzen führt,¹⁰⁰ bis hin zu den Aufzeichnungen der Verhöre, auf die Noah kurz vor Ende der Serie noch einmal stößt, auf dass mit ihrem Abspielen nicht nur die schon bekannten Sätze vom Beginn der Serie noch einmal erklingen, sondern auch und doch nur schon bekannte Einstellung

⁹⁶ Vgl. *THE AFFAIR*, S4.E1, S4.E8, S4.E9.

⁹⁷ Vgl. emblematisch *THE AFFAIR*, S1.E9.

⁹⁸ *THE AFFAIR*, S2.E12.

⁹⁹ *THE AFFAIR*, S4.E9.

¹⁰⁰ Vgl. *THE AFFAIR*, S2.E7, S5.E2.

noch einmal auftauchen.¹⁰¹ Aufschub – bis auch die Zukunft, im Laufe der letzten Staffel, selbst zu einer Version wird.¹⁰² Die seriellen Lücken bleiben irreduzibel.

Gleichfalls stellt sich spätestens mit der zweiten Staffel die Anmutung, dass die beiden Versionen, „Alison“ und „Noah“, zusammen (wenn nicht die, so doch) eine Welt, eine vollständige ergeben – für und mit Blick auf die allein die Unterschiede, die Informationen gelten –, als Anmaßung heraus, nämlich seriell reaktiv dar. Sicher ist die Vollständigkeit nahegelegt nicht nur durch die enge Verklammerung von Versionierung und Intimität in der Affäre Alisons und Noahs als titelgebender Begebenheit, sondern auch durch die vielen gebrochenen Spiegelungen zwischen Alison und Noah: von der Zerrüttung der Elternhäuser, die in belasteten Verhältnissen zu Mutter/Vater fortleben; über die familiäre/professionelle Geringschätzung durch die Schwiegermutter/den Schwiegervater; die Stille nach dem Verlust des einen Sohns/den Lärm der vier Kinder; bis zur morgendlichen Ruhelosigkeit des Orangenauspressens/Schwimmens, während der Ehemann/die Ehefrau noch schläft ...¹⁰³

In diesem Lichte mögen noch die Widersprüche als Teil der Genese eines gemeinsamen Erbes erscheinen, die selbst das Unumstrittene wäre, wie ein Ehestreit; als sei die Gegenwart eine Vergangenheit, die nur ihrer synchronen Wiederholung und Affirmation harrt. Doch zersplittern die Spiegelungen und verstreuen sich die Begebenheiten mit dem Hinzutreten von „Helen“- und „Cole“-Versionen im Laufe der zweiten Staffel¹⁰⁴ – und später auch mit einigen weiteren Versionen, bis zur fünften Staffel mit „Joanie“, Jahrzehnte in der Zukunft, und einmal gar „Noah and Helen“¹⁰⁵ –, bis der Titel der Serie tatsächlich eher die Art dieser Welt und des Seins in ihr zu meinen scheint. Kein Wiedererkennungswert, auch kein Verknüpfungspotenzial, ist hier noch exklusiv, sondern allenfalls asynchron zu anderen. Eine Multiplikation der irreduziblen Lücken.

Letztlich sind es also die allseitigen Asynchronien, die ertragen sein wollen, wenn es hier und da eine Aussicht auf Synchronisierung geben soll, und die letztlich im Akt des Zuschauens zu ertragen sind. Das zu ertragen, was erst vollzogen wird und sonst gar nicht erst zu ertragen wäre: daraus spricht fraglos die Hoffnung, vielleicht gar auf das Versprechen hin, dass zu wollen, oder immerhin das Gewollte, einen Unterschied, glücklich machen könnte, vielleicht gar eine Welt für sich, für eine Verbindung finden. Um welchen Preis, für wen?

Zweimal lässt die letzte Episode der Serie Fiona Apples Gesang erklingen. Das eine Mal im Vorspann, wie zu Beginn fast jeder Episode, die Stimme fast perkussiv

¹⁰¹ THE AFFAIR, S5.E10.

¹⁰² Vgl. THE AFFAIR, S5.E1.

¹⁰³ Vgl. THE AFFAIR, S1.E1, S1.E2, S1.E5, S2.E4.

¹⁰⁴ Vgl. THE AFFAIR, S2.E1, S2.E2.

¹⁰⁵ Vgl. THE AFFAIR, S5.E1, S5.E2, S5.E10.

eingesetzt, gemessen stolpernd, hallend zu langsam und spärlich hinzutretendem Dröhnen, Schlagen und Klingeln. Als gingen sie daraus hervor, gehen dazu Bilder ineinander über: des aufbrausenden und abebbenden Ozeans, zu dem die Serie über mehr als fünfzig Episoden immer wieder zurückgekehrt ist, und sich auflösender und zusammensetzender Gesichter und Orte, deren Versionen die Zeiten dieser Episoden geprägt haben. (Tatsächlich sind die sich unterscheidenden Vorspanne der einzelnen Staffeln selbst Versionen dieser audiovisuellen Verbindung, die schritthalten mit der Serie.) Das andere Mal erklingt Apples Gesang zur letzten Szene, mit einer eigenen Interpretation, einer neuen Version eines Songs aus eben-dieser letzten Episode, inbrünstig, kratzig sich überschlagend, Stück für Stück anschwellend im Gleichschritt mit der immer volleren Instrumentierung. Bevor zur anhaltenden Musik der letzte Abspann einsetzt, hat diese Noah mehr als nur an die felsige Atlantikküste begleitet: auf einem Vorsprung, die Weite des Ozeans vor sich, die Kamera um ihn kreisend und langsam sich von ihm entfernend, immer weiter zurück über das Wasser, bis er nur noch ein kleiner schwarzer Punkt am Rand von Long Island ist, tastet Noah sich, grau und faltig und mit Gehstock im hohen Altern, doch weniger mit gebrechlicher Langsamkeit und als in entspannter Zufriedenheit, durch die Choreographie zu „The Whole of the Moon“¹⁰⁶, die er einst, vor etwa dreißig Jahren am Anfang der Episode, für die Hochzeit seiner ältesten Tochter entworfen hat. (Das Spielen des Songs von The Waterboys und Tanzen der Flashmob-Choreografie kennt selbst mehrere Versionen, die wiederholten Proben am Hochzeitsmorgen zu Beginn von „Noah“, vor dessen Augen und dann auch vor denen Helens, für die nur er bald noch welche hat, sowie die Aufführung auf der Hochzeitsfeier im Laufe von „Helen“, gefilmt von dieser für den von der Tochter eingeladenen Noah, dem sie das Video später noch zeigt, bei einem überraschenden Besuch in seinem Motelzimmer.) Seriell zu Beginn, filmisch am Ende: als gäbe es auf die Fragen des einen Songs – nach dem Unterschied zwischen Schallwellen und den Wellen des Ozeans, zwischen den Ent- und Verwicklungen, die so sehr aus dem eigenen Leben folgen wie sie es übersteigen, und dem Fortgerissenwerden und Sichtragenlassen von dem, was sich nicht ändern lässt, auch zwischen Selbstaufgabe und -hingabe – doch noch und doch nur eine Antwort – dass es kein Heraustreten aus der Asynchronie gibt, doch einen Blick aus ihr auf sie, Erkenntnis nur durch Anerkennung, kosmischen Tanz:

106 Vgl. *This Is the Sea* (The Waterboys, UK 1985).

I was screaming into the canyon
At the moment of my death
The echo I created
Outlasted my last breath

My voice it made an avalanche
And buried a man I never knew
And when he died his widowed bride
Met your daddy and they made you

I have only one thing to do and that's
Be the wave that I am and then
Sink back into the ocean¹⁰⁷

I pictured a rainbow
You held it in your hands
I had flashes
But you saw the plan

I wandered out in the world for years
While you just stayed in your room
I saw the crescent
You saw the whole of the moon

The whole of the moon¹⁰⁸

Intime Asymmetrien (in der und der *culture of connectivity*)

Nicht, dass Asynchronie etwas prinzipiell Neues wäre; wenn auch vielleicht neu als ein bestimmendes Prinzip. Noch einmal sei an jene „fatale Identität des Liebenden“ nach Barthes erinnert – „*der, der wartet*“ –, welcher, geliebt, „der Andere“ gegenübersteht – und dieser „wartet nie“¹⁰⁹. Maurice Blanchot ahnt seinerseits in der Asynchronie gar „die Vollendung jeder wahren Liebe“ vorgezeichnet, „die darin bestünde, sich allein im Modus des Verlusts zu verwirklichen“, anstatt etwa auf „schlichte Gegenseitigkeit“ oder auf „die Einheit, wo der Andere im Selbigen aufginge“, hinauszulaufen, die intime Beziehung also zu kalkulieren oder zu kollabieren: „denn das ‚Ich‘ und der ‚Andere‘ leben nicht in der gleichen Zeit, sind niemals (synchron) zusammen, [...] sondern sind (selbst als vereinte) getrennt“ – gemäß einem „‚Noch nicht‘, das einhergeht mit einem ‚Schon nicht mehr‘“¹¹⁰, muss das liebende ‚Ich‘ in jedem Moment erst zum geliebten ‚Anderen‘ des ‚Anderen‘ werden, der dann aber bereits zum ‚Ich‘ geworden ist. Und freilich lässt sich, auf welcher kulturgeschichtlichen Schwelle auch immer, in welcher Art auch immer von der Metamorphose betroffen, Pygmalion unterstellen, im Angesicht der Zeitlichkeit der Verlebendigung mit seiner Liebe zugleich zu früh und zu spät zu sein – immer schon auf die Statue gerichtet, erst noch auf die Frau zu richten.

¹⁰⁷ „Container“ (Fiona Apple, US 2014).

¹⁰⁸ „The Whole of the Moon“ (Fiona Apple, US 2019).

¹⁰⁹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 100.

¹¹⁰ Maurice Blanchot: Die Gemeinschaft der Liebenden. In: ders.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007, S. 51–98, hier: S. 74–75.

Besonders am Beispiel Pygmalions wird aber auch deutlich, dass solche Asynchronie selbst noch in der Asymmetrie von Liebenden und Geliebten gründet, dass sie die, wie immer gründliche, Temporalisierung dieser Asymmetrie ist; was noch nichts darüber sagt, ob diese Temporalisierung nicht, wie der pygmalionische Komplex ebenfalls nahelegt, auch notwendig dafür ist, dass die Asymmetrie auch eine Beziehung, nicht nur eine Trennung meint, Intimität, nicht Fetisch. Der Verlust wiederum ist durch das zeitliche Getrenntsein auch deswegen als Modus der Vollendung, nicht des Mangels, vorgezeichnet, weil in der Liebe immer Ich und Anderer immer im Verhältnis und doch nie in einem Besitzverhältnis zueinander stehen; oder aber niemand verliert etwas, oder jemand verliert sich in jemandem, oder jemand verliert jemanden als Etwas, und es ist keine. Auch werden nicht alle Wartenden zu Liebenden; wie gäbe es sonst all die auf die Liebe Wartenden?

Tatsächlich meint der Liebenden-Diskurs für Barthes ja ganz generell die Verortung „jemandes, der für sich, als Liebender, spricht, der angesichts des Anderen (des Liebesobjektes) spricht, der seinerseits schweigt“¹¹¹. Deswegen „gibt es“ auch „keine andere Abwesenheit als die des Anderen“, der „im Zustand immerwährenden Aufbruchs, im Zustande der Reise“ ist (und nicht das Wohin zählt, sondern allein das Weg); während „ich bleibe“, chronisch „seßhaft, unbeweglich, verfügbar, in Erwartung, an Ort und Stelle gebannt“¹¹² (das liebende Ich ist im strengen Sinne, doch vielleicht nur vorsichtshalber, unbewandert). – *Asymmetrie als Distribution intimer Orientierungen, Standorte und Fluchtpunkte*.

Niklas Luhmann betont seinerseits jenes „Besondere (und wenn man will: das Tragische) der Liebe“, wonach ein „Ego (Liebender)“ in der „Rolle des Weltbestätigers“ je zu „handeln“ hat, ein „Alter (Geliebter)“ hingegen „an seinen Weltentwurf immer schon gebunden ist“ und also immer „nur *erlebt*“ haben wird, wonach hier also „zu antworten“ ist „auf Schongebundensein mit Sichbinden“¹¹³. Das umfasst durchaus „die *Chance des Zuvorkommens*“¹¹⁴ (weil ‚Alter‘ etwa auf noch nichts gefasst sein muss), erfordert dabei aber auch einiges an „Vorwegnahme und Schonverstandensein“¹¹⁵ (sodass ‚Ego‘ nicht erst aufgefördert werden muss). – *Asymmetrie als Attribution intimer Rollen, Erwartungen und Anforderungen*.

Durch Identifizierung und Metaphorizität wird, wie Kristeva schreibt, die Liebe zudem „kein Haben [...], sondern von vornherein im ‚Sein-wie‘ angesiedelt“¹¹⁶ sein,

¹¹¹ Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15.

¹¹² Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 27.

¹¹³ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 26.

¹¹⁴ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 27.

¹¹⁵ Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 29.

¹¹⁶ Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 30.

wird das geliebte Objekt „weder Objekt des Bedürfnisses noch des Begehrens“¹¹⁷ sein müssen und wird das liebende Subjekt „die Wörter des anderen empfangen, aufnehmen und wiedergeben“, um „wie er: Eins“¹¹⁸ sein zu können. Dann wird es die wie immer ferne Möglichkeit der Liebesbeziehung, der liebend-geliebten Gegenseitigkeit also geben, (nicht im nur mehrfachen, sondern) im vielfältigen „Auftauchen eines *metaphorischen Objekts*“, (nicht nur im Teilen, sondern) im Steigern der „Spaltung, auf der die Psyche aufbaut“¹¹⁹. – *Asymmetrie als Kondition intimer Innen-, Außen- und Leben.*

Als dezidiert ahistorisch, vor allem aber als implizit trivialisierend erweist sich angesichts dessen, was gerne an Kritik an (zumeist aber eher: als Klage ob) der medientechnologischen Verschiebung der Intimität in den Bereich der entkörpernten Vernetzung, monetarisierbaren Verarbeitung und algorithmisierten Zugänglichkeit von Informationen vorgebracht wird – eine Kritik, die sich auch im Anschluss an HER formuliert findet und dem Film dabei ganz unterschiedliche Haltungen und Reflexionsgrade zuspricht.¹²⁰ Vergessend überbietet sie gleichsam noch, was sich an einverleibender Ablösung früherer Techniken und Technologien intimer Kommunikation in der durch sie kritisierten Gegenwart findet: Als hätte es Minnesang, das Schreiben von Liebesbriefen oder stundenlange Telefonate nie gegeben, operiert die Kritik der Konnektivität allenthalben mit dem Ideal einer unvermittelten körperlichen Kopräsenz, die eine jede ‚echte‘ im Gegensatz zur bloßen Ersatz-Intimität zu fundieren habe.¹²¹ (Stattdessen „nur mal angenommen“, mit der unerlässlichen Monika Rinck, „es gäbe Experten für Präsenz und solche für Distanz, welche wären dir lieber?“; denn: „Man befindet sich doch nie in sicherer Entfernung, vielleicht weniger noch als in sicherer Nähe.“¹²²) Zudem ist mit diesem Ideal aber – das auch den Wunsch einschließen mag, ein Nebeneinander könne auch schon Gleichrang sicherstellen – die (Komplexität der) Herstellung von Intimität unterschätzt: Gilt doch sowohl das Ko- als auch die -präsenz, also letztlich

117 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 40.

118 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 31.

119 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 35–36.

120 Vgl. Brody: *Ain't Got No Body*; Jollimore: „This Endless Space between the Words“, S. 132, 143; Scheible: *Longing to Connect*, S. 26.

121 Vgl. auch die entsprechende Kritik bei John Tomlinson: *Globalization and Culture*. Chicago 1999, S. 163; sowie für weitere Beispiele neben jenen zu HER, die so operieren, Michael T. Braun / B. Bradford Brown / Chia-chen Yang: *From Facebook to Cell Calls: Layers of Electronic Intimacy in College Students' Interpersonal Relationships*. In: *New Media & Society* 16/1 (2014), S. 5–23; sowie Jeffrey T. Hancock / L. Crystal Jiang: *Absence Makes the Communication Grow Fonder: Geographic Separation, Interpersonal Media, and Intimacy in Dating Relationships*. In: *Journal of Communication* 63/3 (2013), S. 556–577.

122 Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 38.

der Körper, dieser nur etwas als Matrix und Materie, Bedingung und Öffnung, Möglichkeit und Notwendigkeit der Verwandlung. Liebenden kann dann schon als zu große Ferne erscheinen, was Geliebten als zu große Nähe erscheinen muss. Auch werden sich allerdings nur so für die Annäherung und Entfernung zwischen Körpern die Potenzen des Vereinigens und Vermissens auftun. (Rinck schreibt: ein- und ausstülpen.¹²³)

Was in solchen Verkürzungen seinen Niederschlag findet, ist vor allem eine Logik technologischer Beschränkungen und ökonomischer Zurichtungen des menschlichen Lebens – samt ihrer Doubles: Erweiterungen und Ermächtigungen –, auf die sich die umfassende Rede von der *culture of connectivity* als Ausgangspunkt und Ausgang immer wieder festlegt, wo sie das allgegenwärtige, in Sachen Kommunikation und Interaktion vorherrschende Zusammenspiel von Kommunikationstechnologie und sozialen Medien zu greifen versucht.¹²⁴ Das gilt nicht nur, aber insbesondere, wo diese Rede, was sie fast unausweichlich tut,¹²⁵ auf Fragen der Intimität trifft. Verstellt bleibt denn auch, was aus der längst vermittelten intimen Asymmetrie von Liebenden und Geliebten unter den Bedingungen der Konnektivität wird – wie eigene konnektive Asymmetrien nicht einfach nur additiv zu jener hinzukommen, sondern fortan, intensivierend, eskalierend oder diffundierend, in die Herstellung selbst von Intimität eingehen, zur Prekarität von Intimität selbst gehören: was sich wohl als eine „redefinition of intimacy“¹²⁶ (in einem „regime of network intimacy“¹²⁷ und durch eine „remediation of contemporary couple intimacies“¹²⁸) bezeichnen ließe.

Es soll freilich nicht von der Hand gewiesen werden, dass je nach Technologie sich eine größere oder kleinere Zahl an Modalitäten der Kommunikation unterstützt findet (Geschriebenes, Gesprochenes, Gestisch-Mimisches) und ein Mehr oder Weniger an Instantaneität offensteht (eine E-Mail ist keine Instant Message, eine Sprachnachricht kein Anruf) – dass es also quantitative, graduelle Unterschiede

123 Vgl. Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 57.

124 Vgl. etwa José van Dijck: *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York / Oxford 2013.

125 Vgl. neben den bereits erwähnten Schriften etwa die Beiträge in Patricia Prieto-Blanco / Maria Schreiber (Hg.): *Networking Knowledge* 9/6 (2016). *Together While Apart? Mediating Relationships and Intimacy*; sowie Carolina Cambre / Gaby David: *Screened Intimacies: Tinder and the Swipe Logic*. In: *Social Media + Society* 2/2 (2016), S. 1–11; Elena Casado / Amparo Lasén: *Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy*. In: *Feminist Media Studies* 12/4 (2012), S. 550–559; 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.

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

127 Schwarz: *Who Moved My Conversation?*, S. 83.

128 Casado / Lasén: *Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy*, S. 551.

in „cue availability“ und „feedback immediacy“¹²⁹ gibt. Die Fixierung darauf wird sich aber letztlich immer in Fortschritts- und Verfallserzählungen wiederfinden: So wird sich etwa für den weiteren Aspekt der Mobilität, der höheren oder geringeren „portability“¹³⁰ von Technologien zunehmend feststellen lassen, dass kaum noch ein Kommunikationsweg ortsgebunden ist. Zugleich wird sich die übergreifende Frage nach (den Folgen) einer schwächeren oder stärkeren Mediatisierung von Intimität die Antwort durch ihre Anlage beinahe schon vorgeben, Intimität plus oder minus „the ubiquity, immediacy, and acceleration of connection“¹³¹.

Was ganz konkret außen vor bleibt, wo der Umgang mit Technologien bestenfalls noch im Sinne sekundärer Kompensationen von – oder nur nach der primären Kapitulation vor – Beschränkungen in den Blick gerät, sind die kreativen wie unkreativen, eigensinnigen und unsinnigen Weisen des Gebrauchs. Außen vor bleibt also auch, wie diese sich räumliche, zeitliche und modale Dissoziationen zunutze machen, um selbst zu Arten des Zustandekommens und Standhaltens von Intimität zu werden: nicht mehr nur das gegenseitige Auffordern zum Zuerst-Auflegen als spielerische Verlängerung des Telefonats; sondern auch das unauffällige Schreiben von Instant Messages von einem Ende des Zimmers zum anderen; das vorsichtige Versenden kopfloser Nacktfotos über Zeitzonen hinweg; das parallele Scrollen durch Social-Media-Feeds nebeneinander auf der Couch; das ausdauernde Videotelefonieren in allen Zwischen- und Randzeiten des Lebens; das vorlesende Einsprechen von Sprachnachrichten als gegenwärtiger und für den späteren Zeitvertreib ... (Im Sinne des komplizierten Verhältnisses von *poiēsis* und *praxis* wie im engeren Sinne der Herstellung von Intimität in ihrem Verhältnis zum Handlungsfeld Liebe wären solche Weisen des Gebrauchs auch noch einmal aus Perspektive einer „Praxistheorie der Medien“ zu diskutieren, die insbesondere auf „durch Praktiken hervorgebrachte Eigenschaften und [...] sozio- und kulturtechnische Charakteristika von Medien“ zielt, „die sich aus den Gebrauchsformen heraus verallgemeinern lassen“¹³². Erlaubt diese Perspektive doch, sowohl „die alltäglichen Dimensionen soziotechnischer Praktiken“ als auch „die materiellen Infrastrukturen, die diese unterstützen und begrenzen“, ernst zu nehmen: was dann gerade zur offenen Frage macht, *was* im Falle dieser oder jener Medienpraxis *wie* als ‚Unterstützung‘ und ‚Begrenzung‘ zu gelten hat – zu einer Frage, die nicht mehr zu beantworten ist vor der „praktischen Reflexivität des wechselseitigen Tuns“, in der

¹²⁹ Braun / Brown / Yang: From Facebook to Cell Calls, S. 7. Vgl. auch Hancock / Jiang: Absence Makes the Communication Grow Fonder, S. 561.

¹³⁰ Hancock / Jiang: Absence Makes the Communication Grow Fonder, S. 561.

¹³¹ Cambre / David: Screened Intimacies, S. 1. Vgl. auch S. 2, 8–9.

¹³² Sebastian Giessmann: Elemente einer Praxistheorie der Medien. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19/2 (2018). *Faktizitäten*, S. 95–109, hier: S. 95–96.

„die technisch-operative Realisierung“ immer schon verschränkt ist mit der „Alltäglichkeit medialer Produktion“ und die dabei immer eine „Verkörperung durch die beteiligten Akteur_innen“¹³³ einschließt.)

– *Die konnektive Distribution intimer Orientierungen, Standorte und Fluchtpunkte:* zu der noch der Gebrauch nach dem Gebrauch gehört. Das ist es, was beginnt mit der speziellen „Ermöglichung, die im Ausbleiben liegt“¹³⁴, etwa der Nachricht, nach der „man [...] eigentlich nach ein Uhr in der Früh nicht mehr [...] sehen“¹³⁵ sollte, so ganz allein im Bett, so wenig übrigens wie schon während des morgendlichen Zähneputzens, allein vor dem Badspiegel; beginnt hier nicht, „sich die Leere plötzlich mit Eigenschaften von Fülle auszustatten“¹³⁶, vielleicht gar mit unterschiedlichen, je nach Stand der Lesebestätigung, empfangen oder nicht, empfangbar, da aktiviert, oder nicht, da nicht, so beängstigend und aufregend fast wie die drei Punkte, die momentanes Geschriebenwerden ankündigen? Und worauf wirft der akute „Entzug“ zurück, als „Form der Selbstbeobachtung“¹³⁷, die schon Gerätebeobachtung ist (und vielleicht einfach Antwort ist auf die „imagination of one to whom one may be intelligible“, als ein eigener Ausdruck der „capacity to remain unintelligible, to live without, the frightening capacity to wait“¹³⁸)?; auf ergebnes Zuhausebleiben, um die mögliche Kontaktaufnahme eigens nicht erwarten zu können, oder auf trotziges Ausgehen, um die ständig begleitende Nervosität auszukosten.

Auch ist übrigens an den unterschiedlichen Akzentuierungen (der Rhetorik) des Präferenziellen, von den *custom settings* zu den benutzerdefinierten Einstellungen, vom Profil zur Personalisierung, die „in der hyperkonnektiven Moderne“ allesamt zu Selbstverständlichkeiten geronnen sind, mit einigem Recht Kritik zu üben; vielleicht gar als Ausdrücke, wie Eva Illouz es fasst, „einer Ideologie der individuellen Wahl“¹³⁹, die sich herausbildet im und als Verbund „der zeitgenössischen Ideologien der Freiheit, der Technologien der Wahl und des fortgeschrittenen Konsumkapitalismus“¹⁴⁰. Wenn das aber in das Konzedieren einer restlosen Ökonomisierung des Selbst mündet, die sich auch noch passgenau in die Diagnose einer

133 Giessmann: *Elemente einer Praxistheorie der Medien*, S. 97.

134 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 81.

135 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 31.

136 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 81.

137 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 104.

138 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 37.

139 Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018, S. 13–14.

140 Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 39.

ausnahmslosen Kommodifizierung der Romantik¹⁴¹ einfügt – etwa weil „Sexualität und Intimität [...] zu der Arena schlechthin geworden“ seien, „in der sich das ökonomische Selbst ausagiert“, in der also „sich der Konsumkapitalismus reproduziert“ sowie „die überall gefragten und praktizierten Fähigkeiten der Selbstständigkeit und Autonomie feingeschliffen werden“¹⁴² –, ist den kapitalistischen Einebnungen das Wort ihrer Unausweichlichkeit schon geredet.

So wird sich nicht einmal erwägen lassen, geschweige denn beobachten, ob es hier und da nicht zu einer (nicht nur nivellierenden Indienstnahme durch das Ökonomische, sondern auch) metamorphischen, vielleicht gar pygmalionischen Inanspruchnahme des Ökonomischen kommen kann: zu metaphorischen Rekonfigurationen, ja, Rekonstruktionen (nicht überhaupt der, aber doch) in der quasi-architektonischen Leistung subjektiver Selbstverhältnisse, die sich in der Liebeserfahrung sodann destabilisiert-stabilisiert finden können; oder zu einem neuen Legitimieren des Anspruchs auf (wenn auch nicht unbedingt aller Ansprüche der) Individualität, nicht gleich durch neue Definitionen, also Restriktionen, doch aber in neuen Symbolen ihrer Geltung, die intime Berücksichtigung und Behandlung finden soll; oder zu Nachjustierungen jenes Verhältnisses von Ich und Welt, das das Liebesgefühl als Gespür ist, als Fähigkeit des Wiedererkennens einer und Verortens in einer affektiven Kultur, (nicht weniger drängend, sondern) umso drängender vielleicht, wo die Welt dem Ich allerlei entgegenkommende Spiegelungen und zugeschnittene Plätze anbietet, im Verhältnis zu denen der Liebenden-Diskurs doch zu seiner eigenen abdriftenden Bewegung finden muss.¹⁴³ Selfies; Avatare; Playlists. (Einebnungen auszuweichen ist freilich eine Aufgabe nach vielen Seiten, und freilich ist Ideologiekritik, wo sie ihrem, also beiden, Namen gerecht wird, nicht auf Ökonomisches beschränkt. Um beim Beispiel des Selfies, und bei einem Beispiel seiner Kritik, zu bleiben: Im Sinne einer „Lustkritik“ der „visuellen Kultur“ ließe „sich im technologischen Imaginären der Selfie-Bilder“ unter anderem das Aufkommen „eines feedbackgenerierten Narzissmus“ konstatieren; mit Hilfe „der literalen Verschmelzung von Kamera und Spiegel“ nämlich „schaltet sich“ hier „das Ich mit sich selbst kurz“; der „digitale Kameraspiegel generiert nun einen neuen autoerotischen Narziss ohne die alte spekulare Spaltung von Alter und Ego“¹⁴⁴. Doch selbst wenn das zugestanden wird, und also zugestanden wird, dass „das Sel-

141 Vgl. Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997, S. 26.

142 Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 345.

143 Vgl. zu diesen Komplexen Kapitel 2 dieses Buches, „Psychische Räume, Sprachräume“, „Entschädigung Liebe“ sowie „Das Liebesgefühl in der Enzyklopädie der affektiven Kultur“.

144 Marie-Luise Angerer / Joan Copjec / Elizabeth Cowie / Gertrud Koch / Sulgie Lie / Laurence A. Rickels / Anna Tuschling / Mai Wegener: „Geister werden Teil der Zukunft sein“. Zum Verhältnis

fie-Bild immer schon ein nahtloses und rissloses Bild¹⁴⁵ ist, bleibt doch die Frage, ob es dies auch für immer bleiben muss, und also stabil – ob die ‚visuelle Kultur‘ der Bestand ihrer Bilder ist oder der Vorgang, in dem diese ‚in Bewegung geraten, zirkulieren, sich trennen und verbinden‘.)

– *Die konnektive Attribution intimer Rollen, Erwartungen und Anforderungen:* mit der zumindest auch mit den persönlich zu konfigurierenden Horizonten des Erlebens und den sich also transformierenden Optionen des Handelns zu rechnen ist, die durch digitale Plattformen semi-automatisch aufeinander bezogen werden, im Teilen, Verknüpfen, Hinzufügen, Folgen ... (Hier mag es tatsächlich einfacher werden, „den Anderen zu erkennen oder sich in ihm zu erkennen“, doch erledigt der Anspruch sich damit gerade noch nicht, „sich von ihm“, das heißt von seinem Erleben, von seiner Welt, derart „in Frage gestellt“ zu sehen, dass die Antwort nur noch „eine Verantwortung“¹⁴⁶ sein kann, in Gestalt eines Handelns, das keine andere Welt zugrunde legt.) Es ließe sich sagen: „Der klassische Streit ist der: Jemand kritisiert dich sprachlich für etwas, was du getan hast, ohne zu reden“ – vielleicht dabei sogar gehandelt nach bestem Wissen und Gewissen; dann ließe sich zurecht entgegen: „Wie denn sonst, willst du lieber gleich eine inne Fresse oder was“ – oder, kaum weniger gravierend, passiv-aggressives Schweigen ernten; und es ließe sich klarstellen: „Nein, erst durch die Benennung als Lieblosigkeit wird es zur Lieblosigkeit, nämlich“¹⁴⁷ – weil anders unberücksichtigtes Erleben gar nicht sich bemerkbar machte, sondern noch als solches unberücksichtigt bliebe. Es ließe sich also fragen: Was ist dann der konnektive, inwieweit ist er ein automatisierter, und automatisiert auch schon beizulegender, Streit?

Es darf nach allem nicht überraschen, dass der Befund, wo die offensichtlichen, sozusagen genuinen Verbindungen von Intimität und Konnektivität angesprochen sind – das Onlinedating bis hin zu den mobilen Dating-Apps –, allzu oft lautet, dass es nur mehr *cold intimacies* gebe.¹⁴⁸ Spätestens mit diesen Verbindungen gelte endgültig: „Romantic relations are not only organized within the market, but have themselves become commodities produced on an assembly line, to be consumed fast, efficiently, cheaply, and in great abundance.“¹⁴⁹ Mit Blick auf die weiterhin bekannteste, wenn auch bei weitem nicht einzige Applikation wird diese Entwick-

von Psychoanalyse und Medientheorie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 17/2 (2017). *Psychische Apparate*, S. 102–118, hier: Sulgie Lie, S. 109.

145 Marie-Luise Angerer / Joan Copjec / Elizabeth Cowie / Gertrud Koch / Sulgie Lie / Laurence A. Rickels / Anna Tuschling / Mai Wegener: „Geister werden Teil der Zukunft sein“, S. 110.

146 Blanchot: *Die Gemeinschaft der Liebenden*, S. 76.

147 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 147.

148 Vgl. Eva Illouz: *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge / Malden 2007.

149 Illouz: *Cold Intimacies*, S. 91.

lung vor allem der sogenannten *swipe logic* zugerechnet. Denn, so die Unterstellung, „users consume the profile pictures of others“¹⁵⁰, wenn sie auf *Tinder* im Sekundentakt nach rechts oder links wischen, um ohne große Verpflichtung *likes* und *nopes* an andere Personen in der GPS-bestimmten Umgebung zu vergeben, die ein Algorithmus ihnen nacheinander anzeigt.¹⁵¹ Das nennt sich dann, in gnadenloser Verkettung, eine „mediatization and depersonalization that is encouraged as a result of the speed of profile-viewing enabled by the swipe logic“¹⁵². Es mag nun kleinlich wirken, angesichts solcher Aussichten auf Genauigkeit zu beharren, doch sind Ungenauigkeiten auch hier nur unerheblich, wenn die *swipe logic* als technologisch determinierte und ökonomisch funktionalisierende Marktlogik der Applikationen schon als unumstößlich gesetzt gilt, eine Sache gerade noch der Kompensation oder gleich der Kapitulation¹⁵³ – so oder so aber der Unausweichlichkeit des Kapitalismus: „With touchscreen interfaces that allow users to swipe through profiles of available matches, they make finding a date as quick and easy as flicking through the pages of a magazine.“¹⁵⁴

Genauer stellt sich ein *match* aber erst ein, wenn beide Seiten sich ein *like* gegeben haben, eine Gegenseitigkeit, für die es vor dem *match* selbst keinerlei Garantie gibt. Das *like* der Gegenseite mag längst vergeben sein; oder bald noch werden; oder nie, sei es, weil die Entscheidung stattdessen *nope* lautet oder weil der Algorithmus das eigene Profil gar nicht erst anzeigt. (Das wird – als ihre Grundlage – durch die verschiedenen Bezahlmodelle von *Tinder*, die alles von größerer algorithmischer Sichtbarkeit bis hin zum Einblick in die bereits an das eigene Profil vergebenen *likes* versprechen, nicht etwa negiert, sondern noch akzentuiert.) Als

150 Cambre / David: Screened Intimacies, S. 6.

151 Vgl. auch Illouz: *Warum Liebe endet* – es seien „Apps wie *Tinder*, die Personen in konsumierte Bilder und Profile verwandeln“ (S. 170), als Teil einer „Internettechnologie, mit der sich die Organisation sexueller Begegnungen als ein Markt, in dem Menschen entsprechend der Zuschreibung von Wert zusammenkommen, beschleunigte und zuspitzte. Die sexuelle Begegnung wurde dadurch in eine Ware verwandelt, die man erwerben und auch wieder loswerden kann“ (S. 102). Vgl. für weitere Wiederholungen dieses/anstelle eines Arguments S. 33, 189.

152 Cambre / David: Screened Intimacies, S. 2.

153 Vgl. Cambre / David: Screened Intimacies, S. 3–4.

154 Shaoni Bhattacharya: *Swipe and burn*. In: *New Scientist* 225/3002 (2015), S. 30–33, hier: S. 30. Vgl. auch hierzu wiederum Illouz: „Das Internet hat den Markt an verfügbaren Partnern sichtbar gemacht. Auf *Tinder* sieht man alle möglichen Sexualpartner in einem Radius von drei Kilometern. Und wir sprechen von Partnern, die ebenso gewillt sind, sich mit einem einzulassen. Genau diese Möglichkeit, das ganze Angebot zu sehen, macht einen Markt zu einem Markt.“ (Daniela Gassmann / Eva Illouz: „Je mehr die Menschen suchen, desto unsicherer werden sie“. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 24 [2019]. Online unter: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/liebe-und-partnerschaft/online-dating-liebe-tinder-87384> [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

zeitliche operiert die *swipe logic* nicht im Feld des verfügbaren Angebots,¹⁵⁵ sie operiert in der Dimension einer prinzipiellen Asynchronie. In dieser gründet jedes synchrone Wissen um erwidertes Interesse – wie auch der Umstand, dass damit noch nichts darüber gesagt sein muss, wie das Interesse geartet und ob auch seine Art erwidert ist. Und daran erst und gerade schließt sich die Möglichkeit, nicht aber Notwendigkeit an, das andere Profil noch einmal anzuschauen, Kontakt aufzunehmen oder das *match* wieder zu löschen, mit allen Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Abwägens, des Abtastens und des Weiterswipens (was im Zweifel auch alles zugleich geschehen mag). Jeder bloße ‚Konsum‘ von Bildern kann sich, auf der einen Seite, freilich dennoch unverbindlich wähen, im Sinne etwa einer Gamification des Datings,¹⁵⁶ oder atemlos vollziehen, durch die Einfachheit der binären Wahl,¹⁵⁷ zumindest bis die maximale Anzahl an *likes* pro Tag vergeben ist. Doch ist solcher Konsum aus Sicht der Zeitlichkeit des *match* alles andere als ein Automatismus, und erst recht keiner des erfolgreichen Konsumierens intimer Kontakte, eher eine Technik neben anderen angesichts dieser Zeitlichkeit: die die ganze Spanne zwischen der Suche nach Bestimmtem und einem unbestimmten Suchen eröffnet, vor dem Hintergrund der Möglichkeit, die App einfach wieder zu deinstallieren. Auf der anderen Seite, ja, asymmetrisch im Verhältnis dazu gibt es außerdem noch die Profile selbst (auch jene der ‚bloß‘ Konsumierenden!), die aus selbstgewählten Fotos und -verfasstem Text, aus Lieblingssongs und Interessentags, aber auch aus Leerstellen hier wie dort bestehen. Dabei laufen sie aber auch schon auf das *match* zu, sei es in vorselezierender oder maximierender Absicht, sei es in unbedarfter oder ausgestellter Gleichgültigkeit: als sorgfältig kuratierte oder sorglos erstellte, durchgängig aktive oder gelegentlich deaktivierte, mit Vorurteilen gegenüber Dating-Apps spielende oder eigene Spielregeln für das Tindern aufstellende Selbst-Darstellungen. (Die Mutmaßung etwa, dass niemand Profiltexte lese, wird häufig in solchen selbst formuliert – was dann zum Test auf ernsthaftes Interesse stilisiert werden kann; und durch neue Versionen der App, die eine Vorschau der Profiltexte schon in den -fotos anzeigen, mitunter konterkariert wird; woraufhin die Vorschautexte wiederum spannungserzeugend eingesetzt

155 Vgl. für eine entsprechende Kritik auch Thorsten Peetz: Ausweitung der Paarungszone? Grenzverschiebungen digitalisierter Paarbildung. In: Jonathan Kropf / Stefan Laser (Hg.): *Digitale Bewertungspraktiken. Für eine Bewertungssoziologie des Digitalen*. Wiesbaden 2019, S. 261–273, hier: S. 267–268. Dort wird interessanterweise auch die Untersuchung der „Zeitdimension der Paarbildung [...] im Internetzeitalter“ als Forschungsdesiderat angesprochen – demnach haben bisher allein Fragen nach etwaigen „Zeitersparnissen“ und „Stabilität und Dauer der online gebildeten Paare“ (S. 264) Aufmerksamkeit bekommen (Fragen, aus denen sich eine gewisse Voreingenommenheit auch schon herauslesen lässt).

156 Vgl. Cambre / David: *Screened Intimacies*, S. 1.

157 Vgl. Cambre / David: *Screened Intimacies*, S. 7.

werden mögen. Auch findet sich in Profiltextrn immer wieder die Aufforderung, dass die Person, deren *like* im Rahmen eines *match* zuletzt vergeben wurde, zuerst zu schreiben habe – woran sich gehalten werden kann; oder wogegen das Risiko des Abwartens einzugehen ist; wenn nicht gleich die ironische Paradoxierung zu lesen ist, dass die eine Person sich doch melden solle, wenn die andere zuerst schreiben soll. Auch an solchen Subtilitäten sollte deutlich werden, dass Profile sich keineswegs auf ihre Fotos und diese sich auch nicht pauschal auf einen Modus der „self-presentation“ entgegen jenem der „self-expression“¹⁵⁸ reduzieren lassen. Auch hier gälte es, eine darstellerische Verteilung und Verknüpfung von Mitteln und Zwecken zu untersuchen.)

– *Die konnektive Kondition intimer Innen-, Außen- und Leben*: doch gleich Intimität? Wenn diese aber das genaue Gegenstück der Projektion ist, nicht veräußerlichendes, sondern verinnerlichendes Selbstverhältnis, Einfaltung, nicht Ausfaltung, spricht umso weniger dagegen, dass noch Projektion Intimität mitinitiiere, dort, wo ihr Verhältnis zunächst unentscheidbar scheint, der Umschlag zwischen ihnen unwägbbar, im Schwindel und an der Schwelle des Verliebens, *falling in love* (ein „Schwellenzustand“ also als ein

Tumel, der alles in sich hineinzieht und in eine sich steigernde Drehung versetzt, deren *Geschwindigkeit* Hören, Sehen und Fühlen vergehen lässt, Selbst- und Umraumwahrnehmung an die Grenze der Aufhebung treibt¹⁵⁹)

– auch wenn es immer irgendwo eine „Dings“ gibt, die mit gewählt kühlem Kopf behauptet,

da könne sie ebenso gut mit einem Tier kommunizieren, so groß sei der Unterschied gar nicht. Das, was mir als der aus meiner Ansprache bezogene Reichtum erscheint, spiegelt einfach nur die Höhe meiner Projektionsleistung wider. Ach, diese tiefen Augen, als könnte ich auf den Grund schauen und dort mich selber taumelnd gehen sehen. [...] Das Ding, das ich liebe. Am Ende tut es auch die Wand.¹⁶⁰

Geht es doch, vielleicht wie mit dem Rücken zur Wand, um Anfänge.

Wenn also von einer *culture of connectivity* die Rede sein kann, dann eher, oder genauer, im Sinne einer Kultur unter den und Kultivierung der Bedingungen der Konnektivität; so wie sich auch von einer Organisation von Sozialität vermittelt, also vermittelt durch, Vernetzung sprechen lässt, ohne dass das schon heißen

¹⁵⁸ Cambre / David: Screened Intimacies, S. 4.

¹⁵⁹ 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. 240–241.

¹⁶⁰ Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 82.

muss, dass Gesellschaft selbst nach dem Modell der Konnektivität zu denken ist;¹⁶¹ wie auch der Fakt weltlicher Forderungen und Anforderungen nicht verschwindet, also nicht neu auftaucht, diese sich aber verändern und neu stellen mögen, wenn Informationsverarbeitung und -zugang in sie schon einkalkuliert sind. Das ist nicht gerade der Stoff, aus dem globale Revolutionen gestrickt sind, und sicher kein Anlass für besonderen Optimismus. „The web: yet another total disorientation that became status quo without anyone realizing it“¹⁶², hält Richard zu Beginn von *Galatea 2.2* lakonisch fest; doch wird sich zumindest sein sonderbarer Pessimismus auch nicht abseits der lokalen Katastrophe lesen lassen: „I lost my thirty-fifth year“; das heißt nicht unabhängig von ihrem Charakter: „We got separated in the confusion of a foreign city where language was strange and authorities hostile.“¹⁶³ Kaum etwas lässt so schnell auf Themen zurückkommen, oder sie so wenig ruhen, wie Kränkungen:

The web was a neighborhood more efficiently lonely than the one it replaced. Its solitude was bigger and faster. When relentless intelligence finally completed its program, when the terminal drop box brought the last barefoot, abused child on line and everyone could at last say anything instantly to everyone else in existence, it seemed to me we'd still have nothing to say to each other and many more ways not to say it.¹⁶⁴

Wie anders sollten vom Ende der Liebe her die intimen Asymmetrien (in) der *culture of connectivity* auch erscheinen?; doch davor?; oder danach?

Lösung und Herauslösung der Dissoziation und Synchronisierung

Dass sie überhaupt erscheinen, und überhaupt unterschiedlich, ist aber auch eine Sache zeitgenössischer Bewegungsbilder. Wie es auch, und dabei, ihr Unterschied zu anderen intimen Asymmetrien, auch anderen noch als jener von Liebenden und Geliebten, ist, die ihrerseits nicht weniger eine Sache von, doch anderer, Zeitgenossenschaften sind: BREEZY (Clint Eastwood, US 1973) wird die Altersdifferenz zum Mittel einer pointierten Gegenüberstellung von „Optimismus und Pessimismus“, und weiter noch von „Leben und Tod“, nämlich „einer Existenz mit und ohne einen

¹⁶¹ Vgl. dagegen Andreas Hepp: Translokale Medienkulturen: Netzwerke der Medien und Globalisierung. In: ders. / Friedrich Krotz / Shaun Moores / Carsten Winter (Hg.): *Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie*. Wiesbaden 2006, S. 43–68 – mit einem Plädoyer für das Netzwerk (und gegen das System) als Erklärungsmodell für Gesellschaft.

¹⁶² Powers: *Galatea 2.2*, S. 7.

¹⁶³ Powers: *Galatea 2.2*, S. 3.

¹⁶⁴ Powers: *Galatea 2.2*, S. 9.

offenen Zeithorizont¹⁶⁵, eine Gegenüberstellung, die so wenig sich lösen lässt von der Topografie und Architektur von Los Angeles wie von der verschwenderischen Agilität von Kay Lenz als titelgebende, noch jugendliche Frau und dem ökonomischen Überdruß von William Holden als Frank, der Mann mittleren Alters; das aber im eigenen Sinne der Darstellung einer *Form der Asynchronie zwischen Beharrlichkeit und Unwahrscheinlichkeit*, die gerade als Modulation der *Form der Zirkularität zwischen Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit* von LOVE STORY (Arthur Hiller, US 1970) zu schauen wäre ... Solche Zusammenhänge werden sich durch keine Kausallogik, und also durch keine implizite Chronologie, von Ursache und Wirkung greifen lassen, sei mit der einen oder mit der anderen nun ein bestimmter Kontext, etwa gesellschaftliche oder technologische Umbrüche, oder ein konkreter Text, etwa eine Inszenierung oder Aufführung, gemeint; ebenso wenig werden sie durch eine Logik der Privilegierung von beobachtenden und beeinflussenden Repräsentationen, von identifizierenden und regulierenden Modellen zu greifen sein, die in den Pseudo-Kreislauf zwischen Erfahrungen und Bedeutungen und so doch nur zu einer Hierarchisierung führt.¹⁶⁶

Es geht hier stattdessen darum, ein Ineinander – auch als ein Ineinander-übergehen – von Herstellungszusammenhängen zu greifen: gemäß dem dann die intim-konnektiven Asymmetrien zu Bedingungen der Herstellung von Intimität werden und dabei nach einer eigenen Form, nach einem zeitlichen Prinzip für diesen Prozess verlangen, das heißt letztlich nach ihrer zeitlichen Behandlung; was sich insbesondere durch die pluralen, relationalen Herstellungen der A-/Synchro- nie durch bewegungsbildliche Darstellungen der Liebe einlöst, die darin zu eigenen Umgängen mit den Asymmetrien als Problemen der Liebe finden; worin gerade es zur weiteren Herstellung des Bewegungsbildes nicht nur als Medium der Liebesdarstellung kommt, sondern weiterhin, und bis auf Weiteres, auch als Medium der Konnektivität als Lage, zur Modulation nämlich einer Gegenwart eröffnenden Zeitform der Liebe. Mit HER – und, durch HER, mit THE AFFAIR und mit LOVE, mit TWO LOVERS, (500) DAYS OF SUMMER und DIE GELIEBTEN SCHWESTERN, aber auch mit vielen anderen, zu denen CAROL (Todd Haynes, UK / US / AU 2015) oder TESTRÓL ÉS LÉLEKRÓL (Enyedi Ildikó, HU 2017) oder auch NORMAL PEOPLE (Lenny Abrahamson, IE / UK / US 2020) gezählt werden mögen – scheint es, schematisch gesprochen, fast so: dass die Bedingungen der Konnektivität, als Bedingungen der Intimität, in der Unentscheidbarkeit der Asynchronie behandelt sind; dass das konfliktäre Verhältnis

¹⁶⁵ Thomas Morsch: Die Zeit der Liebe. Clint Eastwoods BREEZY. In: Sven Grampp / Peter Podrez / Nicole Wiedenmann (Hg.): *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 107–123, hier: S. 114.

¹⁶⁶ Vgl. etwa Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 3–4, 170–171; sowie Orth: *Der Liebesfilm*, S. 400.

von Synchronie und Asynchronie mit ihnen als Problemen umgeht; und dass sie also als Problemlage, die doch all diese Bewegungsbilder einschließt und betrifft, erst durch die unabschließbare Synchronisierung erschlossen und betroffen werden. Die eskalierende Bild- als Ikonenproduktion von *QUEEN & SLIM* (Melina Matsoukas, US 2019) – nicht nur dem Titel nach also eine Aneignung von *BONNIE AND CLYDE* (Arthur Penn, US 1967) – spart das eine Bild, von dem alles ausgeht, von vornherein aus: Slims Profilfoto auf Tinder, das Queen als Grund angibt, dem gemeinsamen Date zugestimmt zu haben, bleibt als Zwischen seines und ihres Bezugs auf Bilder, als der Bezug, in dieser Welt, auf die Welt, etwa zwischen dem Verdacht der Eitelkeit und dem Beweis der Existenz, oder auch einer Implikation von Familie und einem Anlass für Mitleid, im Off, ausgelagert, asynchron; hat das Date doch bereits begonnen, ganz so, als ob auch die selbstverteidigenden, tödlichen Schüsse auf den weißen Polizisten, in denen es mündet, schon gefallen wären und als ob die atemlose, aussichtslose Flucht der beiden, die sich anschließt, längst im Gange wäre, als wäre für schwarze Körper also, in dieser und der Welt, all dies synchron; womit dann auch alle mögliche Intimität sich konfrontiert sieht und was, mehr noch, alle Intimität konfrontieren muss, um möglich zu werden, als Intimität-in-Konfrontation, die sich in und mit neuen Bildern, unabgeschlossen, synchronisiert. – Intimität und Konnektivität kämen und gehörten zueinander gerade über diese und in dieser Zeitform –

Intimität ~ Konnektivität

Mit Stanley Cavell könnte hier auch von konkreten „phases of histories“ gesprochen werden, die spezifisch „part of the creation of one another“¹⁶⁷ werden: Phasen der Geschichte der Liebe, ihrer Darstellungen und des Bewegungsbildes als Medium beider; Phasen also einer Herstellungsgeschichte, die nach so und so vielen Poetologien verlangt ...¹⁶⁸ Als Teil dieser Verschränkung, der Verschränkung der Liebe und ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen, werden Filme und Serien tatsächlich zu „primary data for [...] the inner agenda of a culture“¹⁶⁹. Auf Grundlage gerade und allein dieser Verschränkung kann nämlich gelten: Filme und Serien „may themselves be up to reflecting on what it is that causes them“ – womit die Logik einfacher Verursachung für diese Filme und Serien aber auch schon durchkreuzt ist: und das schlägt sich unter anderem darin nieder, „that they may have some bearing [...]“

167 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 16.

168 In keinem anderen Sinne – und in keinem anderen als jenem, gemäß dem er von der „creation of a medium“ (Cavell: *The World Viewed*, S. 32) spricht – macht Cavell „a phase in the history of the consciousness of women“, das „genre“ der *comedy of remarriage* und eine „phase of the history of cinema“ namens „Hollywood sound film“ (Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 16) aus.

169 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 17.

on our experience and understanding“¹⁷⁰ – was aus keiner Geschichte sich herausrechnen lässt. Deswegen werden etwaige Belege für gegen-wärtige Zeitformen der Liebe als Nexus auch nur wenig Überzeugungskraft entwickeln, wenn die Analyse von Bewegungsbildern nicht zu überzeugen vermag, das heißt der Modulation zwischen Bewegungsbildern, und sei es zwischen den 1990er und 2010er Jahren.

Ein Vorspann: Tastaturklackern, Gerätepiepsen und -brummen, ein Desktop mit geringer Auflösung und wenigen Symbolen, ein Cursorpfeil, der sich in die Mitte des Bildes schiebt, ein schwarzes Fenster, das sich dort zu einem Klickgeräusch öffnet und in alle Richtungen ausbreitet, bis es das Bildfeld ausfüllt; ein Flug vorbei an rudimentären Gitternetzplaneten in Weiß und auf einen letzten, langsam rotierenden zu, immer näher, bis die Wölbung der Kugel fast nur noch eine Ahnung am Horizont ist und zwischen den nun weit auseinanderliegenden Linien eine einzelne Verdichtung kleiner Rechteckreihen auftaucht; beschwingt hebt „The Puppy Song“ von Harry Nilsson¹⁷¹ an und wie mitgerissen wachsen die Rechtecke in unterschiedliche Höhen, werden zu den Linien der Skyline von Manhattan, überragt vom Empire State Building, bevor sie stufenweise in einige wenige Farben gehüllt werden und warmes Licht sich auf sie legt; wieder taucht der Cursorpfeil auf, bewegt sich zum Empire State Building, ein erneutes Klicken, ein neues Fenster, also ein neuer Flug, über und durch die Straßen der Stadt, simpel gestaltet, samt kantiger Bäume und detailarmer Autos, bis vor ein Wohnhaus, wo ein letzter Klick ein Fenster mit einer Filmaufnahme ebendieses Hauses öffnet, rechtzeitig, um den computergenerierten Jogger auf dem Gehweg als menschlichen weiterlaufen zu lassen ...

Diese Erkundung als Errechnung Manhattans als Mikrokosmos führt You’ve GOT MAIL (Nora Ephron, US 1998) fort, wenn er in der Folge, ausgestattet mit der ganzen Finesse der *romantic comedy*, Meg Ryan als Kathleen und Tom Hanks als Joe aufeinandertreffen und zueinanderkommen lässt – durch alle Widrigkeiten und Missverständnisse hindurch, die sich nicht nur daraus ergeben, dass sie Betreiberin eines kleinen Buchladens in Familienbesitz und er Erbe eines Buchkaufhaus-Imperiums ist. Dafür aber etabliert auch dieser Film eine bestimmte Art der Dissoziation von Sichtbarem und Hörbarem, inszeniert den ganzen Verlauf einer Synchronisierung.¹⁷²

Nach dem Vorspann, nachdem der derzeitige, offensichtlich unpassende Partner die Wohnung in Manhattan verlassen hat (dass die Luft rein ist, gilt es,

¹⁷⁰ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 6.

¹⁷¹ Vgl. *Harry* (Harry Nilsson, US 1969).

¹⁷² Vgl. für einen anderen Versuch, You’ve GOT MAIL und HER zueinander ins Verhältnis zu setzen – eher als Symptome einer sich verändernden Medienlandschaft und einer sich nicht verändernden Paarideologie –, Scheible: *Longing to Connect*, S. 22–24.

durch tapsende Bewegungen zu überprüfen, akzentuiert durch musikalisches Mickey-Mousing, als wäre das Feld der Animation noch immer nicht verlassen), wählt Kathleen sich an ihrem Computer ins Internet ein, das kratzige Geräusch und die zeitliche Suspension eines sich verbindenden Modems inklusive, um von einer Computerstimme in mechanischem Ton mitgeteilt zu bekommen (und diese Mitteilung mit den eigenen Lippen nachzuformen, wie animiert durch freudige Erwartung): „You’ve got mail.“ Kathleen beginnt, die Nachricht von „NY152“ mit dem Betreff „Brinkley“ laut vorzulesen, nach dem ersten Satz über einen Hund namens Brinkley stellt sie dies aber auch schon wieder ein, punktgenau abgelöst durch die Stimme von Joe, die als Voiceover den Rest der Nachricht übernimmt, während Kathleen verblüfft-gebannt auf den Bildschirm blickt: „... he likes to eat bits of pizza and bagel off the sidewalk and I prefer to buy them.“ Dann ein Schnitt, Männerbeine betreten eine Küche, gefolgt von einem zotteligen Hund, mit dem die Kamera mitschwenkt, bis er sein Liegekissen mit der Aufschrift „Brinkley“ erreicht hat, woraufhin an Joe nach oben geschwenkt wird, der das Bildfeld wieder betreten hat und sich stumm an den Küchentisch setzt, während sein Voiceover noch kurz anhält: „Don’t you love New York in the fall?“ Darunter mischt sich jedoch schon ein Austausch mit seiner derzeitigen, offensichtlich unpassenden Partnerin, die dabei ist, die Wohnung zu verlassen: Es folgt, was kurz zuvor schon bei Kathleen folgte (auch das Mickey-Mousing), bis hin zum (lippengeformten) „You’ve got mail.“ Die neue Nachricht von „Shopgirl“ mit dem Betreff „Dear Friend“ erklingt unmittelbar im Voiceover Kathleens, Joe blickt sanft nickend, die Augenbrauen hochziehend auf seinen Bildschirm: „I pretend that we’re the oldest and dearest friends, as opposed to what we actually are, people who don’t know each other’s names ...“

Diese Schichtungen des Gelesenen und Gesprochenen rücken die E-Mail-Kommunikation zwischen Shopgirl und NY152 hier und auch im Weiteren des Films fraglos in die Nähe eines Gesprächs, mitunter gar eines Telefongesprächs: das sich, wenn Kathleen und Joe sich einmal kennengelernt haben – freilich noch nicht, und auch später nicht gleichzeitig, als Shopgirl und NY152 –, vornehmlich um das belastete Verhältnis beider dreht. Dieses Gespräch ist aber weniger unmöglich (was es nur auf die Abstraktion des Handlungsraums hin ist), als dass es längst einen gemeinsamen Raum der Stimmen ausgebildet hat, auf den als Verbindung Kathleen und Joe bezogen sind, ohne dabei die Trennung schon zu überwinden, denen ihre Körper in ihrer eigenen Räumlichkeit (und den städtischen Räumlichkeiten) unterliegen. Es ist dieses Prinzip, nach dem sich noch das präzise getimte Sich-Kreuzen der Wege und Sich-Verpassen der Bewegungen von Kathleen und Joe im Stadtraum abspielt, das an den ersten E-Mail-Austausch anschließt – und sich in anderen Registern fortsetzt, im versetzten gegenseitigen Ver- und Erkennen, aber auch im erbitterten sprachlichen Schlagabtausch und bis hinein in den ökonomischen Wettbewerb in der Nachbarschaft. Während

Manhattan mit seinen Geschäften erwacht, lässt eine (wiederum allein handlungsräumlich unsinnige) Abfolge von Einstellungen die beiden von den gleichen Gehwegen abdrehen und auf die gleichen Gehwege einschwenken, den gleichen Starbucks verlassen und betreten und aus verschiedenen Richtungen in die gleiche schreiten, von links nach rechts, von rechts nach links, von links und von rechts, auf dass sie wieder und wieder vor- und hinter- und aneinander vorbeigehen, immer nur und gerade einige Meter Abstand zwischen sich. Es gibt hier bereits eine geteilte Zeitlichkeit, die sich zu den schwerelos-treibenden Klängen von „Dreams“ von The Cranberries¹⁷³ auch als geteilter Puls darstellt (durchaus auch: der Stadt). Und es gibt die aufgeteilten Zeiten, die sich entfalten, indem sie in jener fast und doch nicht zusammenfinden (durchaus fortführend: das jeweilige Mickey-Mousing). (Rhythmus.)

Die Dissoziation und Synchronisierung gelten also nicht für das Paar als solches, nicht für den Verlauf seiner Beziehung. Sie sind die Geltung eines verdoppelten Paares, des Zwischens zweier Paare, oder eines Paares und eines Noch-nicht-Paares; die Geltung also eines Verlaufs, der das eine, das es vor dem anderen schon gibt, und das andere, das noch nicht das eine ist, in Beziehung zueinander zu setzen, in Abstimmung miteinander zu bringen hat. Shopgirl und NY152 hier, Kathleen und Joe dort: bis zum ersten Kuss am Ende, um den Anfang *eines* Paares als Anfang der Liebe hervorgetrieben zu haben. Das eben ist die Logik des Neuen in den Grenzen des errechneten Mikrokosmos, oder auch einer Verräumlichung des Kapitalismus – die Lösung der Dissoziation durch die Synchronisierung. Es ist die Variation des Intervalls der *romantic comedy*, als Zeitigung einer Anstrengung hin zum Gesehen-Gehörten – geöffnet in der Dissoziation, geschlossen durch die Synchronisierung. Die Zeitform des Anfangs,

[*Pseudo-Anfang* ; *Pseudo-Ende*] ; *Neues*

– die also beide, Dissoziation wie Synchronisierung, noch einfasst, auf die beide noch ausgerichtet sind.

Eine Abblende: Theodores Gesicht in dunkler Großaufnahme, leicht schräg von vorn, die Züge schemenhaft, fast wie weitere Abschattungen des Kissens, auf dem sein Kopf ruht, die Bewegungen der Lippen am deutlichsten noch angezeigt durch den Schnurbart, die Augen glasig und die Lider träge, spät am Abend im Bett; nach einem misslungenen ersten Date mit einer Frau spricht er zu Samantha: „I wish you were in this room with me right now ... wish I could put my arms around you ... wish I could touch you“, und bricht ab, die Pause wird länger, die Stille tiefer und sein Gesicht verkniffener; endlich antwortet sie: „How would you touch me?“,

173 Vgl. *Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?* (The Cranberries, US 1993).

worauf seine Züge sich lösen und er weiter ausführt, lächelnd, bald suchend, bald genussvoll: „I'd touch you on your face ... just the tips of my fingers ... ha ... and put my cheek against your cheek ... and just ... rub it so softly“; ihrerseits flüstert und fragt und fordert Samantha: „That's nice“, und: „Would you kiss me?“, und: „Keep ... talking“, während Theodore weitere Zärtlichkeiten beschreibt, kurz auch in einer Profilaufnahme, sein Gesicht in harten Schatten vor einem Hintergrund aus sanft schimmerndem Licht, dann in einer frontalen Detailaufnahme, die sich dem Schattenverlauf seiner Mund- und Augenpartie immer weiter nähert, in der seine Lippen zwischen den Worten stumm schmatzen und seine Lider sich schließlich nicht mehr öffnen; aus den minimalen Bewegungen der an- und abschwellenden Musik mit ihren getragenen Akkordfolgen tritt unterdessen ein einzelner, wiederholt angeschlagener Ton, es werden weitere gesprochene Küsse verteilt, es wird nach weiteren denkbaren Stellen für diese gefragt, und das Bild wechselt langsam zu vollständiger Schwärze, für etwas mehr als eine Minute.

Wenn gerade in dieser Zeit immer explizitere Ausführungen zu sexuellen Akten folgen, so mag es scheinen – und in der Tat scheint es einigen so –, dass HER die Abblende nutzt, um eine zu füllende Leerstelle zu eröffnen, ein einfacheres Imaginieren eines Körpers für Samantha zu ermöglichen, auf dass das Hindernis ihrer Gestalt geleugnet oder zur Gelegenheit gewendet werden kann: wobei dann ein Imaginieren ‚durch Theodore‘ oder ‚durch das Publikum‘ oder beides gemeint sein und dies wiederum dazu dienen mag, ‚echten‘ Sex zumindest vorstellbar oder masturbatorischen umso reibungsloser zu machen.¹⁷⁴ Damit aber ist die poetische Logik des Films, alles, was er an audio-visueller Dissoziation und Asynchronie einführt und an Bewegungsbildern einer Metamorphose und Synchronisierung vollziehen lässt, schon übersehen.

Freilich finden sich hier Berührungen, vielleicht gar Phantasien von Berührungen an- und ausgesprochen, erfragt und eingefordert. Doch dies nur im Zuge, ja, nur in den Atemzügen eines sich zum Stöhnen intensivierenden Flüsterns, in welchem sich der eigene Rhythmus des Sich-Vorwagens und Warten-Lassens, Weiter-Machens und Mehr-Wollens zuletzt wortlos verdichtet, nur als Teil also einer Choreografie der beiden Stimmen, in der diese durch alle Worte hindurch als einzig Wahrnehmbares verschmelzen. Die Abblende irgend in einer Logik der Kompensation aufgehen zu lassen, übersieht in diesem Sinne das Hörbare. Es übersieht aber auch die Dramaturgie, in der das Sichtbare sich fast schon nicht mehr, als sich selbst schon schwindendes zeigt, das sich einmal noch gegen sich selbst abhebt, um sich sodann in sich selbst zurückzuziehen, wie in einer eigenen (nicht etwa

174 Vgl. Burnham / Flisfeder: *Love and Sex in the Age of Capitalist Realism*, S. 42–43; Jollimore: „This Endless Space between the Words“, S. 131.

auslöschenden, und sicher nicht explizierenden, sondern) sich verdichtenden, sich intensivierenden Bewegung. Und es übersieht, dass diese Szene als Sexszene sich auch durch ihre Stellung zwischen zwei weiteren auszeichnet – Szenen scheitern den Sexes –, sich von diesen abhebt.

Eine frühe Szene des Films, noch vor Samanthas Auftritt, inszeniert ostentativ einen Imaginationsraum, während Theodore Telefonsex hat¹⁷⁵ – ebenfalls in dunkler Großaufnahme swipt er im Bett gleichsam verbal durch sich anbietende Frauenstimmen eines Chatrooms, bis er auf die Nutzerin „Sexykitten“ stößt und mit ihr ein Gespräch beginnt. Ohne zu zögern, versuchen die beiden, sich gegenseitig zu erregen, und zu den unumwundenen Beschreibungen von Koitus treten helle, bewegte Ansichten des *sexy daytime star* aus Theodores Nachrichten-Feed; plötzlich aber kollidieren diese mit der Rede von einer toten Katze, mit der Theodore die Frau würgen solle, und der Raum der Imagination kollabiert hin auf sein verstörtes Gesicht. Die dritte Sexszene, kurz nach Theodores Scheidung von Catherine, widmet sich seinem und Samanthas Versuch, mithilfe eines eigentlichen Ersatzkörpers den Funken des gemeinsamen Sexlebens neu zu entfachen – die junge Frau, die sich zur Verfügung gestellt hat, stumm für Samantha einzustehen, umarmt Theodore, streichelt ihn, tanzt für ihn, lässt sich von ihm ausziehen, während Samantha sich mit ihm zu unterhalten bemüht, ihn zur Entspannung aufruft, ihn zu ihrem Körper befragt und ihn auffordert, sie ins Schlafzimmer zu führen. Unterschiedliche Orte in Theodores Wohnung werden hier zu den Schauplätzen eines Rollenspiels, das den Versuch der gemeinsamen Orientierung der weiblichen Stimme und des weiblichen Körpers unternimmt, bis hin zu leidenschaftlichem Keuchen und Küssen und sprechend und blickend eingeforderten Liebesbekundungen; doch gibt es umso weniger Deckung zwischen beiden, desto desorientierter oder gespalten orientiert Theodore agiert und reagiert, bis die Interaktion zu dritt ab-, in drei Interaktionen zu zweit auseinanderbricht.

Dank der Abblende hingegen gibt es nichts zu sehen, nichts, was nicht gesehen wird, und nichts, was stattdessen zu sehen wäre – keinen anderen Sex als den, der zu hören ist. Nicht, als ob die Dissoziation zwischen Klangraum und Raum der Körper zugunsten des ersteren zurückgelassen wurde, sondern als ein wie immer flüchtiges, doch restloses Anerkennen der Autonomie des Akustischen durch das Visuelle. Nicht, als ob die Synchronisierung zwischen den beiden Bildern im Sinne des akustischen abgeschlossen wurde, sondern als ein wie immer brüchiges, doch vorbehaltloses Teilen der Zeitlichkeit der Stimme durch den Körper. Womit der Verlauf der Unentscheidbarkeit, der Verlauf der Beziehung wie immer unmerklich, doch unüberhörbar so etwas wie eine intime Konnektivität erreichte ... Das aber

175 Vgl. dagegen Orth: Der Liebesfilm, S. 398 – wo mit Blick auf Samantha und Theodore von Telefonsex die Rede.

setzt schon voraus, dass sich eine Zeitform der A-/Synchronie aus anderen Zeitformen, und etwa die Dissoziation und Synchronisierung sich aus der des Anfangs, herausgelöst hat, dass sie sich mit ihren Momenten auf sich selbst zurückgezogen hat.

Vielleicht ist, von HER aus, mit YOU'VE GOT MAIL also gar ein Ende ausgemacht, eines anderen Heute.—Vielleicht wäre ein solches aber auch (stattdessen oder zudem) im Forcieren des Schicksalhaften und Provozieren des Zufälligen von SERENDIPITY (Peter Chelsom, US 2001) auszumachen: mit denen wahlweise darauf gesetzt ist (in den sich entsprechend kreuzenden Wegen und verpassenden Bewegungen von Kate Beckinsales Sara und John Cusacks Jonathan; oder mit dem/der nicht etwa un-, sondern, schlimmer noch, nicht ganz passenden anderen Partner/in; oder auch durch die perspektivischen Verschiebungen zwischen Zeichen des Universums und Papierspur), dass zwei Schicksale in einem Zufall zusammenzukommen vermögen oder dass ein Zufall den anderen auszulöschen und so in Schicksal zu verwandeln vermag; was sich umsetzt gerade darin, dass hier das Intervall zwischen dem Pseudo-Anfang und -Ende, das sich öffnen und schließen muss, um etwas Neues hervorzutreiben, in eins fällt mit der Konstruktion der Maschinerie, die es überhaupt erst zu öffnen und zu schließen hätte (wie wenn just im richtigen Moment das letzte Paar schwarzer Kaschmir-Handschuhe im Verkaufsraum von Bloomingdale's platziert, zeitgleich gegriffen und fast umgehend zur Requisite eines Rollenspiels wird; oder wenn ein Fünf-Dollar-Schein und eine Ausgabe von *Love in the Time of Cholera* mit Namen und Kontaktdaten versehen und der Waren- und Geldzirkulation New York Citys überlassen werden; oder wenn der eine sich in der Mitte einer Rollschuhbahn im Central Park erst hinlegt und dann aufsetzt, auf dass die andere am Rande der Bahn stehend durch eine kreisende Kamerabewegung ins Bild rücken kann, als ein Schemen im unscharfen Hintergrund neben der Gestalt im scharfen Vordergrund, bis die Schärfebereiche sich mit einem gewendeten Blick vertauschen), dass also das Intervall hier nichts anderes als das Konstruieren dieser Maschinerie ist und die erste Begegnung, zwischenzeitliche Trennung und schlussendliche Vereinigung sich, wissend oder hoffend, selbst inszenieren.—Oder ein Ende ist auszumachen (erst oder noch einmal) anhand des gegenseitigen Hinterlassens von Voice-mail-Nachrichten durch Pam und Jim am Ende der Episode „Baby Shower“ aus der fünften Staffel von THE OFFICE (Greg Daniels, US 2005–2013).¹⁷⁶ Wird dies in der alternierenden Montage doch immer mehr, und sicher mehr als ein jedes der durch Zeitdruck oder Lärm gestörten Telefonate, die die Episode zuvor inszeniert, zum Gespräch: in Erinnerungen, Einschätzungen und Erwartungen, die bis hinein in die Wortwahl miteinander geteilt und aufeinander abgestimmt scheinen. Wodurch die räumliche Dissoziation der Fernbeziehung weniger abgeschwächt als vielmehr

176 THE OFFICE, „Baby Shower“, S5.E4.

neu betont wird: und weniger betont wird als vielmehr erfasst von der Synchronisierung der beiden Seiten und Zeiten des Vermissens.—Dann bleibt vielleicht die Frage, (nicht ob, doch aber) wie die Zeitform der A-/Synchronie an ein Ende kommt.

6.2 „Are you dancin’ with me/Or just merely dancin’“

13. Dezember 2019. Als eines der Enden des Jahrzehnts, das zwar nicht die Erfindung, doch aber die allmähliche Popularisierung sogenannter Desktop-Filme gesehen hat – zu deren audiovisuellem Repertoire die Videotelefonie von vornherein gehört –, wird das Musikvideo zu Moses Sumneys „Polly“ auf dessen YouTube-Kanal veröffentlicht: eine einzelne, ununterbrochene Einstellung, aufgenommen mit der Webcam eines Laptops, vor der mittig der Sänger sitzt und in die er stumm blickt, während auf der Tonspur der Song spielt.¹⁷⁷ Zugleich bedürfte es wohl kaum mehr als einer sanften perspektivischen Verschiebung – etwa hin zu dem 2020 veröffentlichten Album *Græ*, als dessen zweiter Vorbote „Polly“ diente¹⁷⁸ –, um hier auch einen der Anfänge, wenn auch einen ungeahnten, des neuen Jahrzehnts zu erkennen: mit seiner Redistribution und Neuorientierung der Audiovisualität der Webcam, von einer bekannten, verfügbaren Option, die offensteht, zu einer wie immer vorübergehenden Definition dessen, worin das Kontakthalten mit anderen Menschen besteht. – Wie, und weil, Herstellungszusammenhänge ineinander übergehen, gehen Enden und Anfänge immer schon ineinander ein und auf. Ihr Nexus aber bleiben die Zeitformen der Liebe.

Es ist ein expressiver Parcours des Aufwallens und Abschwellens, den das Gesicht Sumneys in Nahaufnahme durchschreitet, zwischen geschlossenen und sich öffnenden und zusammengepressten und lächelnden Lippen, zwischen Ruhe und Schluchzen und Keuchen und Stirnrunzeln, zwischen sich sammelnden und sich lösenden und fließenden und fortwährend glänzenden Tränen, die darin fast mit den Lichtreflexen der Piercings zu konkurrieren scheinen, die sich in den Ohren und Nasenflügeln finden.

Zum einen ist dieser Parcours nun nicht abzulösen von den charakteristisch ruckeligen und sprunghaften Bewegungen, die das visuelle Bild überhaupt erst als das digitale einer Webcam ausweisen, in der Ausrichtung des Laptops, im Stoßen an den Tisch, auf dem dieser steht, und im automatischen Helligkeitswechsel aufgrund ausladender Gesten wie dem Wegwischen von Tränen und Zurückstreichen

¹⁷⁷ Moses Sumney: Moses Sumney – Polly. *YouTube* (Dezember 2019). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=dta4heZacZE> (letzter Zugriff: 01. Juni 2024 bei 325 155 Aufrufen).

¹⁷⁸ *Græ* (Moses Sumney, US 2020).

von Haaren, Bewegungen, in denen fraglos das Stationäre der Kommunikation, oder die Distanz des Kontakts, sich bekundet.

Der Parcours ist allerdings, zum anderen, selbst noch Teil der wechselhaften Assoziationen, das heißt also der Dissoziation, zwischen visuellem und akustischem Bild (Gesicht und Gesang), die ihrerseits alle Verbindungen und Trennung längst erfasst haben und fortwährend durchdringen, die sich ergeben zwischen dem unwillkürlichen Glanz und dem einfallenden Licht (ein heller Fleck an der Wand, über Sumneys rechter Schulter, als drängten Fenster und Sonne aus dem linken Off ins Bildfeld), zwischen der Stimme und der Texteinblendung (gelbe Untertitel auf dem schwarzen Grund von Sumneys Pullover, wie projiziert auf seinen oder aus seinem Brustkorb), auch zwischen hörbaren und sichtbaren Instrumenten (zwei Gitarren an der Wand über dem Lichtfleck, ein Klavier hinter Sumneys linker Schulter, und so eine Diagonale, deren Mitte der Kopf bildet), *lead* und *overdubbed backing vocals* (zu dem einen treten bald viele Sumneys, zunächst nur harmonisierend mit Textzeilen, dann auch mit wortlosen Melodielinien, sicher begleitend, doch ebenso aufteilend, fast auflösend) sowie lyrischem Ich und beschworener Polly (in der Tat ein *I* und *you*; doch wähnt das eine durch das andere sich gehört?; und würde dieses jenes auch erhören?), schließlich, mit der Unentscheidbarkeit des Refrains, zwischen einem Tanzen-mit und Bloß-Tanzen.

Der Songtext lautet, in der Schreibweise seiner Einblendung, Zeile für gesungene Zeile, im Laufe des Videos:

You remain in motion
Bottom of the ocean
Not yet sick of sycophants
Tellin’ you their true lies
Like, „no moon is higher“
Hollow as a hallway
Your fist fits right through me
If I split my body into two men
Would you then love me better
Octopus myself so you weather this
sea, sea, sea polly
sea, sea, sea polly
see, see, see, see me

You love dancin’ with me
Or you just love dancin’
Polly, polly, polly

I don’t wanna live here
Sometimes don’t wanna live at all
I want to be cotton candy
In the mouth of many a lover
Saccharine and slick technicolor
I’ll dissolve
I know that won’t solve this
(I want to dissolve)

Evolve into rain and spit
You make me go unstitched

Are you dancin’ with me
Or just merely dancin’
Polly polly polly

1, 2, 3, 4, 5, 6
Am I just your Friday dick?
Cornucopia of just-in-cases
You’ll never have to chase this

Woah, polly, polly,
Obviously don’t think much of me
Polly, polly, polly, polly, polly ooh

All das meint jedoch ohnehin die besondere Dauer des Zuschauens, die hier insbesondere die Dauer eines Empfangens und, bestenfalls, Aushaltens eines Blicks, eine Dauer des Aufnehmens und, allenfalls, Erhörens der Klage ist: aus oder in einem Off des Bildes, das selbst assoziiert ist mit und dissoziiert von jenem, das im Sonnenlicht, vor allem aber auch in der offenstehenden Tür in Sumneys Rücken insistiert wie eine Öffnung auf ein ganzes, anderes Leben; und lässt sich nicht in oder aus dem Off vor dem eigenen Bildschirm die Empfindung, oder Erfindung, vollziehen, die adressierte, besungene, gar die adressierende, singende, Instanz zu sein?; in jedem Fall wird das Off zu dem Ort, an dem und durch den diese expressive, digitale, assoziativ-dissoziative Zeit sich entfaltet, bis die Augen sich schließen, die Töne verklingen und der Bildschirm schwarz wird.

Sicher ist das Musikvideo zu „Polly“ nicht gleich schnell und einfach als Liebesgeschichte benannt wie (nicht nur, aber) zum Beispiel LOVE STORY (und das also nicht nur aus Titelgründen). Oder daraus sprechen schon oder noch die Beschränkungen dessen, was unter Geschichten verstanden und als Liebe zugelassen wird. Als zeitliche Textur dagegen ist das Video gleichfalls emblematisch dafür, dass die relationalisierte, differenzielle Liebe wie ihre bewegungsbildlichen Darstellungen – und also auch die zeitgenössischen Verschränkungen beider – keine bloßen Gegebenheiten sind, sondern in Prozessen erst gegeben werden müssen.

Drängt sich hier doch auf, im Dokumentierenden der aufgezeichneten Videotelefonie, in der der Umschlag bereits angelegt scheint in die Fiktionen narzisstischer Selbstbetrachtung, dass es in Liebesdingen ohne Fiktionalisierungen nicht geht, und umso weniger geht, je näher herangerückt wird an die unmöglichen Realitäten weinender, das heißt auch sprechender, lachender und schreiender Körper, anderer und eigener. Das ist als Entfremdung qua kultureller Praxis nur dürftig gefasst, wenn gerade angesichts ihres „Durchschautwerdens“ sich die Möglichkeit „einer Bewährungsprobe kultureller Fiktionen“¹⁷⁹ ergibt. Das Weinen stellt, symbolisch generalisiert, vor Fragen der Angemessenheit (wer weint wann?) und der Aufrichtigkeit (wurde oder hat sich jemand zum Weinen gebracht?); und so eben wird die Berücksichtigung der weinenden Person möglich, nicht nur in naheliegenden Bestätigungen oder Ablehnungen, sondern noch im nachsichtigen Einlenken gegenüber dem deplatzierten Ausbruch oder ausgeübten Zwang. Möglich, nicht notwendig: Solche Herstellung von Intimität muss scheitern können. Und wer wünscht sich nicht manchmal, wenn sie das tut, all die Metaphern des Körpers unmittelbar in ein Eigentlich-Körperliches übersetzen zu können? Vielleicht ist das

179 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 104.

das liebende Gefühl der Entfremdung. „Die Liebe ist im Grunde ein Schmerz, ein Wort oder ein Brief.“¹⁸⁰ Zumindest verweisen ihr Scheitern wie ihr Gelingen die Liebe aber an ihre jeweilige Problemlage, an die Geschichte ihrer Probleme. Durch diese erst kann es so etwas geben wie eine Figur, einen Topos des Weinens, bewegt in der Bewegung des Liebenden-Diskurses. Vielleicht ist das auch schon ein Teil der Antwort, oder eine der Antworten, auf die Frage: „Wer schreibt eine Geschichte der Tränen?“¹⁸¹

Auch kann das Video, kann seine entfaltete Zeit den Blick darauf lenken, dass ihre Darstellungen nicht einfach die Symbole, Metaphern oder Figuren der Liebe repräsentieren, als handelte es sich bei diesen um bloß herauszulösende und noch anzuwendende Modelle: Das Aufrufen der demonstrativ unterdefinierten und dabei unverbindlichen Beziehungsform der sogenannten Situationship durch den Songtext – sofern der Name, Polly, nicht gleich als Anspielung auf Polyamorie verstanden wird –, ist nämlich nicht zu trennen vom Durchgang durch das Leiden (vielleicht auch den Vorwurf) und den Trotz (oder das Aufgeben) ob der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Sich-Aufteilens und -Auflösens. Das Unentscheidbare des Tanzens, mit oder bloß?, ist eben nicht aus einer Schrittfolge abzuleiten oder auf sie zurückzuführen.

Es hängt stattdessen an dieser entfalteten Zeit, die eine erst zu schauende, zuschauend zu entfaltende Zeit ist, durch die Zuschauende gleichsam zu potenziell Liebenden werden. Es ließe sich sagen: zuschauend Liebende im Off des Bildes. Hier spielt freilich die zeitliche Verfassung von Musikvideos hinein, als eigene Entdeckung, das heißt als Moment der Differenzierung bewegungsbildlicher Zeit. Es spielt aber auch, auch mit diesem Video, der Umstand hinein, dass die mediale Entdeckung nie abgeschlossen ist, sondern fortlaufend geschieht – wenn etwa im Durchgang durch die Assoziationen und Dissoziation aus der Audiovisualität der Technologie Videotelefonie ein Bild wird, dessen Verbindendes auch sein Trennendes ist, sein Kontaktwahrendes zugleich sein Distanzhaltendes, ein Bild allzu menschlicher Intimität.

Nicht geht es also darum, Liebesdarstellungen zu unschuldigen Instanzen zu erklären (was doch nur hieße: sie von jeder Verantwortung zu entbinden; und also: ihnen ihre Rolle und Relevanz abzusprechen). Immer gibt es ein Vor-, etwa in Vorverständnissen dessen, was Liebe meint (zum Beispiel: Verbindlichkeit), oder Vorformatierungen, wie Bilder begegnen (unter anderem: als Musikvideos). Darstellungen werden dieses nicht los, sondern stehen, oder stellen sich, in Spannung dazu (durchaus: in affektive Spannung, leidend oder trotzend), was nicht zuletzt die

180 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 14.

181 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 251.

Möglichkeit der Entladung bedeutet, vielleicht als Veränderung. Für das Zuschauen bedeutet das nichts anderes als die Bewegung hinein in eine Vielzahl von, oder auch in die Verhältnisse zwischen, Bildern (was seine ganz und gar nicht unschuldige Konkretion in den Vorschlägen anderer YouTube-Videos findet, die sich nach dem Ende des einen algorithmisch aufdrängen mögen).

Vielleicht wird sich hier, im Verhältnis zu, das heißt in der Modulation der Zeitform von HER, ein Zu-sich-selbst-Kommen feststellen, und darin vielleicht auch schon ein Abgelöst-Werden erahnen, lassen: der Problemlage Konnektivität, vielleicht in ihrer Gestalt als pandemische Kommunikationslandschaft zu Beginn der 2020er Jahre, deren Medium das Bewegungsbild geworden sein wird. Zunächst aber wird die Liebe, auch noch mit dem Musikvideo zu „Polly“, nicht nur neuerlich zur, sondern auch zu einer neuen Geschichte: nicht mehr in der Spannung zwischen dem Speziellen und dem Universellen, zwischen der Zeit einer und der Liebe, zwischen Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit der Zirkularität, vielmehr *in der Form eines konfliktären Verhältnisses von Synchronie und Asynchronie, aus dem ein unabschließbarer Prozess der Synchronisierung als Verlaufsform von Intimbeziehungen folgt*. Die Liebesgeschichte, als die das Video sich also doch noch erwiese, wäre dann eine, deren Synchronisierung sich nicht nur an keinem anderen Ort entfaltet, sondern auch mit keinem anderen als dem Zuschauen. Die Spannung der Zeitform wäre die einer jeweiligen A-/Synchronie, als Spannung ‚deiner‘ und ‚meiner‘, unter Umständen ‚unserer‘ Liebe, Spannung also eher des Partikularen, Distinkten, das ein Geteiltes, Gemeinsames sein soll, der Unentscheidbarkeit Beziehung.

Umso wichtiger wird sein, neuerlich und neu wichtig, welcher der Weg ist, der, sei es lernend und erziehend, sei es theoretisierend und überdenkend – oder auch swipend und matchend, oder modulierend und zuschauend –, beschriftet wird zur Liebe. Dass er sie, die Spannung, Liebe, nicht vermeidet, ihr nicht ausweicht, sie nicht überspringt, nicht übersieht oder überhört: „Sie aber wolle Details, schreit Veronika, weil das seien die *killer*, die Details nämlich. Es ginge ja immer alles nur millimeterweise schief.“¹⁸² Und nachdem sie halb gefragt hat, ob, und halb behauptet, dass Worte „all about love“ seien, also alle Worte und alles an Worten, um sodann als Belege so unterschiedliche Fälle wie die Liebe zu „power“ und „money“ und „honor“ aufzuzählen – und bevor Richard sich dazu genötigt sieht, ihr Briefe vorzulesen, gesammelt an ihn zurückgegangen, aus seiner zerbrochenen Beziehung, denen sie einst noch ihre Worte des Abschieds entnehmen wird –, findet Helen sich weniger zur Ordnung als zur Differenz gerufen, eine

¹⁸² Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 104.

praktische oder theoretische Aufgabe, sicher; doch nichts, wenn nicht auch eine poetische:

„What you say, Helen“, I deliberated, „is true. But only in the most general sense. The word doesn't have the same sense in all your cases. The similarity is too big to mean anything. It's the differences that interest us. The local. The small picture.“
„Then I need to be small. How can I make me as small as love?“

