Michael Ufer
Zeitformen der Liebe

Cinepoetics

Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 17

Michael Ufer

Zeitformen der Liebe

Die Intimitäten filmischer und serieller Bewegungsbilder

DE GRUYTER

Zugl. Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

ISBN 978-3-11-077036-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077156-5
ISSN 2509-4351
DOI https://doi.org/10.1515/9783110771565

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Library of Congress Control Number: 2024949445

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2025 Michael Ufer, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Ulrike Hahn, „Ein Tag im Mai“, Tuschezeichnung, 2019.
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com
Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Weil weiterhin gilt, wie Barthes schreibt: „Niemand hat das Bedürfnis, über Liebe zu sprechen, wenn das nicht für jemanden geschieht“: für Lydia, die mich weitersprechen lässt

Inhaltsverzeichnis

Zur Einleitung:

Liebe als Geschichte I (Zirkularität):
Love Story

1 *Love stories* oder: Liebe, poetologisch —— 3
1.1 Der Nexus der Zeitformen der Liebe —— **6**
Love Story: „What can you say about a twenty-five-year-old girl who died?“ —— **6**
Emblem Liebesgeschichte: die Zeit einer und der Liebe —— **8**
Zwischen Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit (die Zirkularität) —— **12**
Zur Verschränkung der Liebe mit ihren bewegungsbildlichen Darstellungen —— **16**
Poetologie des Wissens und andere Poetologien —— **21**
Ideologiekritik der Repräsentation der Liebe —— **27**
1.2 Die Intimitäten der Bewegungsbilder —— **30**

Herstellungszusammenhang I:
Die Liebe und ihre Darstellungen

Die relationalisierte, differenzielle Liebe:
Roland Barthes | Niklas Luhmann | Julia Kristeva

Divergenz der Zeit und Zeiten:
Blue Valentine | La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2)

2 Die Differenz der Liebe. Zur Herstellung von Intimität —— 37
2.1 Begriffe für die Liebe: ein Überdenken —— **42**
Liebe → Relation —— **42**
Eine kollektive Arena kultureller Widersprüche (Illouz, Exkurs) —— **47**
Relationalisierungen —— **52**
Differenz → Liebe —— **58**
Herstellung oder: die Einheit der Differenz —— **63**
Poiēsis I: Handeln/Herstellen, Herstellendes und Hergestelltes —— **67**

Die schöpferische Liebe —— **72**
Der Prozess des Herstellens —— **74**
Handlungsfeld Liebe? —— **79**
2.2 Die Liebe auf den ersten Blick (Barthes I und eine kurze Bemerkung zur *romantic comedy*) —— **82**
2.3 Anstatt einer Theorie der Liebe: drei Positionen —— **90**
Entschädigung Liebe (Luhmann I) —— **90**
Unwahrscheinlichkeit der Interpenetration (Luhmann II) —— **95**
Codierung (Luhmann III) —— **103**
Psychische Räume, Sprachräume (Kristeva I) —— **110**
Identifizierung (Kristeva II) —— **119**
Metaphorizität (Kristeva III) —— **124**
Das Liebesgefühl in der Enzyklopädie der affektiven Kultur (Barthes II) —— **131**
Die Abdrift des Liebenden-Diskurses: Atopie und Koinzidenz (Barthes III) —— **138**
2.4 Krise und Historizität der (Zeitformen der) Liebe —— **145**

3 Repräsentationen und Modelle, Darstellungen und Zeitformen der Liebe —— 155
3.1 Drei Balkonszenen —— **163**
3.2 Zur Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen —— **170**
Transparenz oder Autorität —— **170**
Modelle der Liebe und des Liebens —— **175**
Die Privilegierung in der Zwei-Welten-Ontologie —— **180**
Darstellung-als-Repräsentation: Modell(e) der Kommunikation —— **183**
Logik der Repräsentation —— **189**
Kritik der (Logik der) Repräsentation —— **193**
Befreiung der Darstellung —— **197**
Von der Kommunikation (des Inkommunikablen) zur Verlebendigung (des Codes) (Luhmann IV und die Angelegenheiten der Liebe) —— **203**
Dramatisierung —— **207**
Szenen der Phantasietätigkeit —— **212**
Der Akt des Zuschauens I: Objekt und Nachvollzug, Potenzial und Vollzug —— **216**
3.3 Vom Intim-Werden. Vom Nicht-mehr-Intimsein —— **219**
La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2): ein Parcours der Anziehung —— **219**
Allgemeingültige Liebe —— **220**
Von Gesichter-Körpern und Körper-Konvergenzen —— **224**
Zeit(en) filmischer Körper —— **227**

Der Stoff der Welt — **233**
Eine auffällige Abwesenheit — **236**
Öffnung(en) intimer Körper (von der postalischen zur elektronischen Epoche) — **239**
Divergente Zeiten — **243**
Inversion, Imbalance — **246**
Blue Valentine, zum Vergleich (die unüberbrückbare Lücke) — **250**
Ende der Liebe: Zeit als Unterschied — **253**
3.4 Die Liebe und das Neue — **256**

Herstellungszusammenhang II:
Die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes

Liebe erinnern – und vergessen:
Before Sunrise, Before Sunset, Before Midnight | How I Met Your Mother

Die Ehe, eine Wiederholung, eine Affirmation:
45 Years | Phantom Thread

4 Die mediale Definition des Bewegungsbildes — 263
4.1 Medienpoetiken — **271**
Before Sunrise / Sunset / Midnight: eine Trilogie der Liebe — **271**
Gespräch und Ehe, Ehe und Erinnerung — **274**
Eigenschaften und Möglichkeiten — **279**
Substanz ↔ Essenz — **285**
Recap — **290**
Raum des Erinnerns — **293**
Mediale Entdeckung, mediale Äußerungen — **297**
Äußerungen$_{\{\text{Mittel, Zwecke}\}}$ — **303**
Serialisierung der Erinnerung I — **310**
Serialisierung der Erinnerung II — **314**
Gedanken- als Zeitexperimente — **320**
„Well, it must have been one hell of a night we're about to have" (das Neue und das Ewige) — **324**
4.2 Komplementarität des Erinnerns und Vergessens — **330**
4.3 Ein paradigmatisches Medium — **335**
Bewegtbild/Bewegungsbild — **335**
Darstellungsmedium/Medium der Darstellung — **340**

„Kids, there is more than one story of …“: How I Met Your Mother —— **345**
Der serielle Unterschied um die Gegenwart (das eine Ziel, die vielen Umwege) —— **348**
Ein Bild, eine Modulation —— **350**
Die Bewegung des Bewegungsbildes —— **354**
Das Denken der Darstellung —— **358**
Das bewegungsbildliche Denken —— **363**
Achsen des Seriellen —— **365**
Tempi der Situationswechsel —— **369**
Reflexe der Serialisierung —— **374**
Drang zur Konsistenz, Drängen der Inkonsistenz —— **377**
4.4 Intimität der Erinnerung (im Angesicht der automatischen elektronischen Selbstkopie) —— **388**
4.5 Medium und/der Historizität —— **394**

5 Von der Entfaltung. Die Dar- als Herstellung von Zeitformen —— 401
5.1 Erstes Problem der Entfaltung: Ungründige Bedingtheit —— **409**
Schöpfung oder Herstellung —— **409**
Mimēsis und Darstellung —— **412**
Poiēsis II: Weisen des Ver-an-lassens, Werk und Zeug, Be-Dingtheit —— **414**
(Un-)Grund der Darstellung —— **425**
Wiederholungen der Ehe —— **434**
5.2 Zwei Wiederholungen: 45 Years —— **443**
Mechanische und alltägliche Wiederholung —— **443**
Ehenkonflikt —— **447**
Das öffentliche und das private Gesicht —— **451**
Privatheiten und Öffentlichkeiten der Intimität – Dating, Pornografie, Ehe (in einer Welt ohne Schatten) —— **455**
Rauch und Licht in den Augen —— **463**
5.3 Zweites Problem der Entfaltung: Eigensinnigkeit der Bewegung —— **465**
Verausgaben und aneignen, affirmieren und konsolidieren: eine Szene machen (Barthes IV) —— **465**
Das Problem des Zitats und die Grenzen der Szene —— **469**
Das reine Bild, die leere Zeit —— **473**
Affirmationen der Ehe —— **481**
5.4 Affirmation und Vergiftung: Phantom Thread —— **488**
Zeit der Veränderung —— **488**
In der Schwebe, auf dem Spiel —— **493**

Horror und Humor des Hungers —— **498**
Intime In-/Transparenz – der geschlossene Magen, der geöffnete Kopf (und die Wahrheitsökonomie des Zugangs) —— **504**
Am seidenen Faden —— **514**
5.5 Drittes Problem der Entfaltung: Differenzielle Kraft des Zuschauens —— **517**
Der Akt des Zuschauens II: Pygmalion und die Kraft der Aufführung —— **517**
Das Bewegungsbild als Differenzial —— **525**
Geheimnisse der Ehe —— **529**

Herstellungszusammenhang III:
Das Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe

A-/Synchronie (Liebe als Geschichte II):
… | *Galatea 2.2* | … | Her | … | „Polly“ | …

6 Intimität⁓Konnektivität: Zu einer Problemlage der Liebe und einigen ihrer Bewegungsbilder —— 541
6.1 Modulation einer Zeitform —— **547**
„Helen“ und „Samantha“ (die pygmalionische Historizität) —— **547**
Poiēsis und der Akt des Zuschauens III (und Kristeva IV): Intertextualität, Reflexivität, Kontemporarität —— **556**
Rekoordinierung des Sichtbaren und Hörbaren: eine Stimme, ein Körper und die Einführung der Asynchronie —— **563**
Zeitform der Unentscheidbarkeit —— **571**
Eine Ko-Ordination des Sicht-und-Hörbaren, zum Vergleich —— **579**
Intime Asymmetrien (in der und der *culture of connectivity*) —— **588**
Lösung und Herauslösung der Dissoziation und Synchronisierung —— **599**
6.2 „Are you dancin’ with me/Or just merely dancin’“ —— **608**

Danksagung —— 615

Bibliografie —— 617

Filmografie —— 637

Seriografie —— 641

Diskografie —— 643

Videografie —— 645

Namensregister —— 647

Film- und Serienregister —— 655

Zur Einleitung:

Liebe als Geschichte I (Zirkularität):
LOVE STORY

1 *Love stories* oder: Liebe, poetologisch

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

– Vilhelm Aubert, *A Note on Love*

Ich möchte keine Liebesgeschichte.
...
Die meisten Liebesgeschichten müssen durchaus nicht sein, glaube ich.

– Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*

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

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

– Mitski, *Last Words of a Shooting Star*

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

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

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-001

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 11.
5 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 56.
6 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 60.
7 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 11.
8 Vgl. notorisch Sternberg: *Love Is a Story*, S. 4–5, 7, 9–10, 14, 18, 21–22 und passim.

1.1 Der Nexus der Zeitformen der Liebe

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

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

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

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

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

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

Emblem Liebesgeschichte: die Zeit einer und der Liebe

Nicht nur seinem Titel nach ist Love Story also Emblem – Emblem der geradezu innigen Beziehung zwischen der Liebe und Geschichten, in der die Liebe selbst noch zur Geschichte zu werden scheint.[9] Die Zeit der Zirkularität macht die Liebe zwischen Jenny und Oliver aus, macht sie als Liebesgeschichte in filmischer Darstellung aus; und zugleich ist in dieser Zeit die Liebe überhaupt als Geschichte ausgemacht, ist ausgehend von der Zeit der Liebesdarstellung, die Love Story ist, als *love story* auszumachen. Die Geschichte dieser einen Liebe verweist auf die Liebe als Geschichte. Auch über seinen Erfolg an der Kinokasse[10] hinaus erweist sich also eine Rolle und Relevanz dieses Films: Er betrifft als bewegungsbildliche Liebesdarstellung die Liebe selbst, eröffnet sie jedenfalls in jener Form – oder eröffnet jene ihrer Formen –, durch die er sie nur zu betreffen vermag. Darin mag noch seine popkulturelle Valenz gründen. (In der seine Rolle und Relevanz sich ein ums andere Mal bestätigt, der Betreff und die Form der Liebe: Im Jahr 1971 wurde die Titelmelodie des Films in einer von Andy Williams gesungenen Bearbeitung als „[Where Do I Begin?] Love Story" zur Hitsingle und danach zum ersten Song auf dem Album *Love Story*[11]. Der Film selbst hat Aufnahme gefunden sowohl in die „The 100 Greatest Love Stories Of All Time"-Liste des American Film Institute als auch, mit seinem anderen berühmt gewordenen Satz, in die „The 100 Greatest Movie Quotes Of All Time"-Liste: „Love means never having to say you're sorry."[12] Ebendieses Zitat wird durch What's Up, Doc? [Peter Bogdanovich, US 1972] aufgegriffen, wo Oliver-Darsteller Ryan O'Neal selbst es, in seiner Rolle als Howard Bannister, mit „That's the dumbest thing I ever heard" quittiert. The Simpsons [Matt Groening, US 1989–] schließlich lässt Film und Song im Rahmen eines Familienabends auftauchen – Vater Homer singt „[Where Do I Begin?] Love Story", bevor er Love Story via Fernbedienung startet, die Kinder Lisa und Bart kommentieren, wenig wohlwollend, einige in der Zeichnung reinszenierte Szenen des Films, darunter der Anfang samt Eisfläche, Schwenk, Zoom, Musik und „What can you say?", und die zu Tränen gerührte Mutter Marge fragt, um sich dann auch von der

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

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

11 Andy Williams, US 1971.

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

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

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

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

13 The Simpsons, „Catch ’Em If You Can“, S15.E18.

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

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

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

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

16 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 123–124.
17 Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken …“, S. 56.
18 Koebner: „Willst Du Dein Herz mir schenken …“, S. 64.
19 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 28.
20 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 135. Vgl. auch S. 7–8 und passim.

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

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

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

zum (aber auch zum notwendigen) Provisorium wird, also die *soap opera* in ihren verschiedenen Ausprägungen, bis hin zu Grey's Anatomy (Shonda Rhimes, US 2005–); auch *die Form des kaleidoskopischen Nach- als Nebeneinanders, durch das unterschiedliche (Aspekte oder Phasen unterschiedlicher) Lieben sich in virtueller Gleichzeitigkeit wiederfinden*, was notdürftig sich als Episodenfilm bezeichnen lassen muss, zum Beispiel Love Actually (Richard Curtis, UK / FR / US 2003) oder He's Just Not That Into You (Ken Kwapis, DE / US 2009), oder auch als Anthologieserie, zum Beispiel Easy (Joe Swanberg, US 2016–2019) oder Modern Love (John Carney, US 2019–2021); nicht zuletzt *die Form des spannungsvollen Wechselspiels von Vergänglichkeit und Ewigkeit und/als Schicksal und Freiheit in der Vampirliebe*, wie sie, wie sich hinzufügen ließe, nach Buffy the Vampire Slayer (Joss Whedon, US 1997–2003) und Twilight (Catherine Hardwicke, US 2008) mit Only Lovers Left Alive (Jim Jarmusch, UK / DE / GR / FR 2013) an ein Ende gekommen ist …

Zwischen Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit (die Zirkularität)

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

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

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

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

21 Hier ist besonders an Gilles Deleuzes Bestimmung (filmischer) ‚beliebiger Räume' zu denken: „Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird." (Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 153.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

$$\textit{Eigengesetzlichkeit} \; \mathrm{O} \; \textit{Zwangsläufigkeit}$$

Zur Verschränkung der Liebe mit ihren bewegungsbildlichen Darstellungen

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poetologie des Wissens und andere Poetologien

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ideologiekritik der Repräsentation der Liebe

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

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

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

53 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 186.

54 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 190.

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

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

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

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

57 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 192.

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

59 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 189.

60 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 191.

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

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

61 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 39–40.
62 Vgl. Kappelhoff / Lehmann: Zeit, S. 2, 12.
63 Vgl. Erich Segal: *Love Story*. New York 1970; sowie Canby: Screen: Perfection and a „Love Story“; Strobel: Die Gegenbewegung, S. 185.
64 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 192.
65 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 195.
66 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 193.
67 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 196.

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

1.2 Die Intimitäten der Bewegungsbilder

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

68 Strobel: Die Gegenbewegung, S. 193.

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

70 Wedel: *Ort und Zeit*, S. 10–11.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

selbst auf die Verschränkungen verweisen, in denen Bewegungsbilder stehen: ihre scheinbare illustrative Kraft wäre dann Oberflächeneffekt des Umstands, dass sie vom vermeintlich nur Illustrierten nie zu trennen sind. Die poetologische Perspektive hält sich in einem solchen Denken des Denkens in jedem Fall konsequent durch. Noch insofern mag das Bewegungsbild als paradigmatisch gelten, als Medium, das diese Perspektive gerade (erneut[74]) einfordert. Seine Folgen hat das, wiederum, für das Denken anderer Medien; nicht zuletzt für dieses Buch, seine Mittel und seine Zwecke, ihre Differenz und Spezifik. Und es beträfe auch eine jede denkbare Bestandsaufnahme dieser; was es in diesen Hinsichten aber an Auffälligkeiten gibt, in Fragen aller Arten der Setzung und des Satzes, sei im je ersten Fall zumindest auf eine möglichst aufschlussreiche Weise gesetzt.

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

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

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

Herstellungszusammenhang I:
Die Liebe und ihre Darstellungen

Die relationalisierte, differenzielle Liebe:
Roland Barthes | Niklas Luhmann | Julia Kristeva

Divergenz der Zeit und Zeiten:
Blue Valentine | La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2)

2 Die Differenz der Liebe. Zur Herstellung von Intimität

In the passage in Contempt *during which Brigitte Bardot turns her bright body in bed as part of a questioning of her lover, she is flooded in changing centerfold or calendar hues. Godard perceives here not merely our taste for mild pornography, but that our tastes and convictions in love have become pornographized, which above all means publicized, externalized – letting society tell us what to love, and needing it to tell us whether we do.*

– Stanley Cavell, *The World Viewed*

Doch brauchte der Zweifel, dass die intime Liebe vielleicht nicht (mehr) den Liebenden allein gehört, weder Godard noch Cavell – noch Godard nach Cavell –, um geweckt zu werden.[1] In Gestalt spöttischen Tons hatte sich bekanntermaßen schon in der französischen Moralistik des siebzehnten Jahrhunderts die Vorstellung konsolidiert, dass das Lieben der Liebenden in nicht unerheblichem Maße abgeleitet, dass die Liebe diesem gegenüber etwas Äußerliches ist. Nicht nur, so François de La Rochefoucauld in seinen *Maximen und Reflexionen*, gebe es „Leute, die nie verliebt gewesen wären, wenn sie nie von der Liebe hätten sprechen hören“[2], auch gebe es zwar die „Eine Liebe, aber tausend verschiedene Copieen“[3]. Knappe dreihundert Jahre später hatte Theodor W. Adorno dann noch zu diagnostizieren (in ganz anders gelagerten *Reflexionen*, solchen nämlich *aus dem beschädigten Leben*), dass die „Unwillkürlichkeit der Liebe“ in (und dank) der bürgerlichen Gesellschaft nur scheinbare Natürlichkeit und Aufrichtigkeit bedeute, diese Unwillkürlichkeit die Liebe also nur scheinbar der „Herrschaft des Interesses“, dem „allgegenwärtigen Druck der Vermittlung“ und dem „ökonomisch determinierten System“[4] entziehe

1 Das Zitat findet sich in Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 95. Auch Joseph Vogl betont, dass Le Mépris (Jean-Luc Godard, FR / IT 1963) eine Entprivatisierung der Liebe – als ein Politischwerden des Intimen – inszeniert. Vgl. Joseph Vogl: Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze. In: Friedrich Balke / Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 252–265, hier: S. 258–264.

2 François de La Rochefoucauld: *Maximen und Reflexionen*. Leipzig 1875, S. 20, Nr. 134.

3 La Rochefoucauld: *Maximen und Reflexionen*, S. 13, Nr. 72. La Rochefoucauld in diesen und in Liebesfragen überhaupt zu bemühen, ist gängige Praxis – vgl. etwa Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 9; aber auch Johannes John: *Reclams Zitaten-Lexikon*. Stuttgart 1993, S. 276.

4 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main 2014, S. 195, Nr. 110.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-002

und den Liebenden lasse. Stattdessen sei die Liebe längst Instrument jenes Systems und instrumentalisiere die Liebenden in seinem Sinne, wo sie verklärt wird als von den Mechanismen der Gesellschaft unabhängig. Auch in Sachen Liebe gilt hier mithin: dass es das Richtige im Falschen nicht gibt.[5]

So unerhört er gelegentlich auch wirken oder sich gerieren mag, ungehört war der Zweifel am alleinigen Anspruch der Liebenden auf die Liebe also schon vor Le Mépris und *The World Viewed* nicht. Gerade an Cavells Einschätzungen zur Programmatik von Godards Film zeigt sich aber, dass und wie dieser Zweifel nicht in das Konstatieren einer umfassenden Entfremdung der Liebe oder Enteignung der Liebenden münden muss. Auf prägnante Art und Weise ist hier auch der Weg zu einem anderen Denken der Liebe gewiesen, das zwar auf dem Eindruck ihrer Verlagerung in ein Außen aufbauen mag, dieser aber eine eigene Bedeutung (eine andere letztlich als die bloßer Äußerlichkeit) zuweist; ein Denken, das sich so auch auf die (Frage nach den) Zeitformen der Liebe hin öffnet und eine eigene Rolle wie eine Relevanz eigenen Rechts für bewegungsbildliche Liebesdarstellungen denkbar macht.

Zum einen nämlich ist mit der ‚Pornografisierung', ‚Publizierung' oder ‚Externalisierung' der *tastes and convictions in love* nicht einfach nur gemeint, dass die intime Liebe nicht länger einen Bereich bildet, der den Liebenden vorbehalten wäre – als wäre diesen ein exklusiver Zugang einfach abgesprochen worden. Angesprochen ist vielmehr eine deutlich radikalere Eintragung der Liebe in eine Relation, die noch die einzelnen Liebenden als Element umfasst. Die Liebenden, ‚wir' (Cavells *our* und *us*) sind in diesem Sinne nicht mehr unabhängig von jener Instanz zu denken, der nun die eigentliche Autorität in zentralen Fragen des Liebens zukommt: nicht unabhängig von einer Gesellschaft, die dezidiert öffentliche Maßstäbe der Liebe bereithält, sei es als Vorgaben (*letting society tell us*) oder als Prüfsteine (*needing it to tell us*).[6]

Damit aber ist, zum anderen, die Liebe geteilt, überführt in eine Differenz, die sich provisorisch als eine von Liebe und Lieben fassen lässt – die gesellschaftlich vermittelten Liebespräferenzen und -überzeugungen auf der einen, das ihnen gemäße, durch sie autorisierte und sanktionierte Lieben der Einzelnen auf der anderen Seite. Die Differenz ist allerdings keine Scheidung des bloß Unterschiedlichen hier und dort, sie ist eine Unterscheidung von Ungleichem in der Liebe: bezeichnet ist so keine Teilung als Trennung der zwei Seiten, sondern eine Teilung

5 Vgl. Adorno: *Minima Moralia,* S. 43, Nr. 18.

6 Dass ‚Pornografie' dabei keineswegs (bloß) metaphorisch zu verstehen ist, lässt sich bei Vilhelm Aubert nachlesen, wo sie als Problem der Grenzziehung zwischen Öffentlichem und Privatem behandelt wird. Vilhelm Aubert: A Note on Love. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235, hier: S. 207–208.

als durchaus enger Zusammenhang zwischen ihnen. Abzulesen ist das gerade an der Notwendigkeit der Maßstäbe der Gesellschaft, an der Angewiesenheit der Liebenden auf diese; daran, dass das Was und das Ob des Liebens an der nach außen, also in die Gesellschaft verlagerten Liebe hängen.

Beides, das Eintragen der Liebe in die Relation von Einzelnen und Gesellschaft (*Liebe → Relation*) sowie das Eintragen einer Differenz in die Liebe selbst (*Differenz → Liebe*), ist dabei so ausdrücklich wie vielschichtig gekoppelt an mediale Erzeugnisse. Da ist die ‚sanft pornografische' Visualität des Pin-up-Bildes, in der – nach Cavell, für Godard – die Relationalisierung und Differenz der Liebe als Publizierung und Externalisierung zum Ausdruck kommen. Da ist aber auch die eigene Art und Weise, in der Le Mépris sich zu dieser Visualität ins Verhältnis setzt, sie auf- und angreift, und so Relationalisierung und Differenz selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung macht: die Art und Weise, mit Cavell gesprochen, auf die Godard diese wahrnimmt. Und da ist, nicht zuletzt, Cavells eigenes Nachdenken über Godards Bilder der sich in der Rolle der Camille räkelnden Brigitte Bardot als spezifische Bezugnahmen auf eine spezifische Visualität, mit dem all dies zur Sprache gebracht ist.

Zumindest in der Konstellation aus Godard und Cavell, Le Mépris und *The World Viewed* lenkt der Zweifel um die Liebe und die Liebenden den Blick also auf die Möglichkeit eines ganz eigenen Denkens, eines Überdenkens der Liebe; trotz und gegen allen Pessimismus, der nicht nur bei La Rochefoucauld oder Adorno, sondern auch bei Godard und Cavell noch am Werke sein mag. Die Liebe kann im Anschluss als relationalisiert und differenziell erscheinen – und ihre Darstellungen dabei als unhintergehbar (wenn auch nicht als unbedingt). Ebendas lässt sich in der Reflexivität der (Darstellung der) Liebesbefragung erkennen, in der Le Mépris sich auf (die Wirkmächtigkeit von) Darstellungen bezieht. Es lässt sich erkennen im Durchgang durch einen, um mit Michael Wedel zu sprechen, „Prozess des Sichtbarmachens einer Wahrheit über die Welt, die nur in der ‚Lüge', d. h. der künstlichen Verfasstheit des Bildes aufscheint"[7]. Wobei die Wahrheit, die hier aufscheint – durch die roten und blauen Farbfilter, durch die prominente Kadrierung von Camilles/Brigitte Bardots nacktem Gesäß, durch ihr inventarisierendes Fragen (nach der Zuneigung ihres Ehemanns zu ihren Füßen, Knöcheln, Knien, Schenkeln … bis hoch zu ihrem Gesicht) –, eben ist, dass die intime Liebe selbst in ihrer ‚künst-

7 Michael Wedel: Kino im Katastrophenschatten. Die 1000 Augen des Dr. Mabuse und Le Mépris. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 249–272, hier: S. 263. Mit Blick auf die Szene, die auch Cavell vor Augen steht, findet sich hier außerdem der Hinweis darauf, dass zu den referenzierten Darstellungen (neben der Pin-up-Visualität) auch Hiroshima mon amour (Alain Resnais, FR / JP 1959) gehört. Vgl. Wedel: Kino im Katastrophenschatten, S. 261.

lichen Verfasstheit' und keineswegs mehr als Selbstverständlichkeit zu begreifen ist, dass sie selbst nur in Prozessen sichtbar gemacht, nämlich erst gegeben wird, die immer schon von Darstellungen durchzogen sind.

Nun ließe sich solche filmische Reflexivität auch im Sinne einer Eroberung der Metaebene durch den Autorenfilm beschreiben – immerhin scheint dieser Anspruch schon durch den berühmten Anfang von Le Mépris proklamiert, mit seinen eingesprochenen, nicht eingeblendeten Eröffnungstiteln und seinem ausführlichen Blick auf die schließlich noch zurückblickende Filmkamera. Dann wäre ein unschuldiges Außerhalb anzunehmen, von dem aus das Phänomen ersten Grades ungestört beobachtet werden kann; grundsätzlich zu unterscheiden wäre Le Mépris' Bezug auf Liebesdarstellungen von der sonstigen Rolle und Relevanz solcher Darstellungen; der Umstand jedenfalls, dass es eine (reflexive) Liebesdarstellung ist, die die Liebe in ihrer Konstitution denken lässt, wäre dann noch kein zwingender Hinweis darauf, dass eine solche Liebe überhaupt nicht abseits eines Bezugs zu Darstellungen denkbar ist.

Was aber, wenn – sprich: unter welchen Bedingungen aber würde gelten, dass – die Liebe nicht unabhängig von ihren Darstellungen besteht und gerade das die Grundlage dafür bildet, dass Liebesdarstellungen auch Einblick in die Konstitution der Liebe zu geben vermögen?; was, wenn Rolle und Relevanz von Darstellungen für eine solche Liebe so unhintergehbar sind, dass noch der reflexive Bezug bestimmter bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen auf andere als Teil oder Form dessen zu gelten hat?; und was, wenn jener ‚Prozess des Sichtbarmachens einer Wahrheit in der Lüge' auf eine eigene Zeitform der Liebe verweist, in der er immer schon mit der relationalisierten, differenziellen Liebe verschränkt ist, auch und gerade in der reflexiven Beobachtung einer Verschränkung der Liebe mit Darstellungen? Von nichts anderem geht übrigens Cavell in seinem Verständnis bewegungsbildlicher Darstellungen aus. Was er zum Film allgemein festhält – „it is inherently self-reflexive, takes itself as an inevitable part of its craving for speculation"[8] –, schließt auch das Potenzial von Filmen ein, sich in ihrer Rolle und Relevanz, als Teil also einer Verschränkung zu reflektieren, zu deren Teil so noch diese ihre Reflexion wird. Zu einigen *screwball comedies* der 1930er und 1940er Jahre bemerkt er etwa:

> I am assuming that the films may themselves be up to reflecting on what it is that causes them, hence that they may have some bearing, for instance, on our experience and understanding of the Depression.[9]

8 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage.* Cambridge (Massachusetts) / London 1981, S. 13–14.

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

Es ließe sich dann – unter entsprechend erfüllten Bedingungen – eine Liebe denken, nach der zu fragen bedeutet, die Frage nach ihren Darstellungen bereits aufzuwerfen. Und vice versa. (In den Begriffen einer solchen Liebe müssten die Begriffe ihrer Verschränkung mit ihren Darstellungen dann schon angelegt sein, und sei es als einfordernde Leerstelle. Insofern sind es auch hier ausschließlich formale Erfordernisse, die die Aufteilung der beiden verschränkten Fragen [nach der Liebe, nach ihren Darstellungen] auf zwei getrennte Kapitel begründen – wie ja auch die gesonderte Behandlung der medialen Differenz von Darstellungen, ohne die gleichwohl nicht sinnfällig von ihnen zu sprechen ist, solchen Erfordernissen folgt. Keinesfalls sollte das den Anschein erwecken, es wäre die eine Frage ohne die andere zu stellen und zu beantworten; oder auch die eine und dann außerdem, additiv, die andere.[10])

Es ist diese Spur, der zu folgen letztlich nichts anderes bedeutet, als die Liebe zu überdenken, indem sie poetologisch gedacht wird, der in diesem Kapitel gefolgt werden soll. Sie wird zu einem diversen theoretischen Referenzrahmen führen, der sich aus drei Eintragungen der Liebe in eine je eigene Relation ergibt: durch Niklas Luhmann, Julia Kristeva und Roland Barthes. Gemeinsame Begriffe lassen diese nur unter größeren Anstrengungen zu; mit dem Referenzrahmen soll es aber auch gar nicht darum gehen, zu einer allgemeinen Theorie der Liebe zu kommen. Die Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichen Positionen verstehen sich eher als Fallstudien im Feld der Theorie, des Begriffs – wie die Film- und Serienanalysen Fallstudien im Feld des Bewegungsbildes sind. Die Positionen selbst tauchen auf als Fälle des Denkens einer relationalisierten und differenziellen Liebe, die auf ihre Zeitformen hin zu befragen ist, und sollen als solche miteinander in Kommunikation treten und in ihrer Heterogenität auch übereinander Aufschluss geben. Das allerdings erfordert eine umfassende Perspektivierung, nicht als rahmende Vorarbeit für einen ‚eigentlichen' theoretischen Teil, sondern als grundlegende Arbeit an Begriffen für die Liebe, die die Diversität der Theorien erst produktiv zu machen erlauben. Hierbei wird es vor allem, über die Relationalisierung und Differenz der Liebe hinaus (beziehungsweise: vor deren Hintergrund), um einen Begriff der Herstellung von Intimität gehen, mit dem sich das Denken der relationalisierten und differenziellen Liebe schließlich als wesentlich poetologisches erweist.

10 Vgl. Kapitel 3 dieses Buches, besonders „Befreiung der Darstellung" und „Von der Kommunikation (des Inkommunikablen) zur Verlebendigung (des Codes)". Weitere Querverweise innerhalb dieses Buches sind sparsam und eher voraus- als zurückweisend gesetzt; verzichtet wird im Weiteren auf Verweise, die sich durch das Inhaltsverzeichnis erübrigen.

2.1 Begriffe für die Liebe: ein Überdenken

Liebe → Relation

Das Ideal einer wahren, nicht von sich selbst oder den Liebenden entfremdeten oder entfernten Liebe ist zweifellos ein zweifelhaftes; so zweifelhaft gerade wie eine solche Liebe letztlich unzugänglich.[11] Doch vermögen die Verlustvermutungen oder -erfahrungen, die in den Reden von den Kopien und Instrumentalisierungen der Liebe auf das Ideal verweisen, durchaus auch den Blick zu schärfen, für das, was und was nicht damit gemeint sein kann, dass die Liebe nicht den Liebenden allein gehört: was also mit einer Relationalisierung der Liebe angesprochen und womit sie nicht zu verwechseln ist. (Provisorisch sei sie, die Relationalisierung, zunächst, mit Cavell, als eine zwischen Einzelnen und Gesellschaft gefasst.)

Als Liebe, die nicht den Liebenden gehört, ließe sich natürlich auch „jenes Preisgegebensein" deuten, das, so Georg Simmel, „dem erotischen Erlebnis das Symbol des Liebestranks verschafft hat und oft den Gefühlston, als wäre es viel eher etwas, das mit uns oder an uns vorgeht"[12]. Traditionellerweise firmiert dies unter dem Titel Passion und rückt die Liebe in die Nähe einer Krankheit[13] (als welche sie aber, nach Luhmann, schon im siebzehnten Jahrhundert nicht mehr buchstäblich aufgefasst wird; stattdessen handle es sich in der Folge um eine bereits „durchschaute Metapher"[14], die als solche – und das heißt: schon gesellschaftlich – wirksam wird). Eine derartige Fassung der Liebe als Zustoßendes wäre allerdings mit einer „Unmittelbarkeit des Gefühls"[15] im weitesten Sinne noch verträglich. Gerade erst in deren verlorener Möglichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft soll ja aber, adornitisch gesprochen, die Entfremdung der Liebe liegen.

Wenn nun mit der Relationalisierung der Liebe nicht die Überwältigung durch ein Gefühl oder der Kontrollverlust angesichts eines Gefühls gemeint ist, so auch deshalb, weil sie es gar nicht mehr erlaubt, Liebe ohne Weiteres mit einem Gefühl zu identifizieren. Das ist, inzwischen, keine unübliche Feststellung mehr – insbesondere für Arbeiten, die in der einen oder anderen Form an Luhmann anschlie-

---

11 Vgl. La Rochefoucauld: *Maximen und Reflexionen*, S. 14, Nr. 74: „Mit der wahren Liebe ist es wie mit Gespenstererscheinungen: alle Welt spricht davon, aber wenige haben sie gesehen."

12 Georg Simmel: Goethes Liebe. In: ders.: *Gesamtausgabe* 12. *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band 1*. Frankfurt am Main 2001, S. 351–361, hier: S. 352.

13 Vgl. dazu zum Beispiel Bernhard D. Haage: „Amor hereos" als medizinischer Terminus technicus in der Antike und im Mittelalter. In: Theo Stemmler (Hg.): *Liebe als Krankheit. 3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*. Tübingen 1990, S. 31–73.

14 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 63.

15 Adorno: *Minima Moralia*, S. 195, Nr. 110.

ßen, wo Liebe eben „nicht, oder nur abglanzweise, als Gefühl behandelt“ wird, „sondern als symbolischer Code“[16]. Bevor dieser Zuschnitt der Liebe aber genauer betrachtet wird, ist es wichtig, die Neubewertung des Verhältnisses von Liebe und Gefühl im Sinne der Relationalisierung ernst zu nehmen und die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen.

Denn die Probleme, die mit einer einfachen Bestimmung von Liebe als Gefühl einhergehen, werden einerseits oft ignoriert – obwohl (oder vielleicht auch weil) sie oft genug benannt wurden: wie dieses Gefühl eigentlich charakterisiert werden müsste; ob es sich dabei tatsächlich um nur *ein* Gefühl handeln dürfte; welche Art historischer Dimension einem solchen Gefühl, solchen Gefühlen wirklich zuzusprechen wäre …[17] Die diversen Liebestheorien und -modelle, etwa der psychologischen Forschung, die die Liebe in immer neue Komponenten zerlegen und sodann in unterschiedlichsten Taxonomien von Liebes- und Bindungsstilen, -formen und -mustern aufgehen lassen, mögen andererseits als Reaktionen auf diese Probleme verstanden werden, gehen allerdings noch aus von der gleichen Art der Bestimmbarkeit, aus denen zuvor diese folgten.[18] Ihrerseits reagiert die Relationalisierung der Liebe nicht lediglich auf diese Probleme, sie setzt auf anderer Ebene an: Mit ihr geht es zunächst darum, dass die Gefühle der Liebe nur im Lichte einer Relation zu betrachten und weder als selbstgenügsam noch als für die Liebe bereits hinreichend zu denken sind. Das bedeutet nicht, dass Gefühle aus dem gestrichen wären, was hier noch Liebe heißen kann (auch bei Luhmann nicht!), wohl aber, dass sie einem bestimmten der in Relation gesetzten Bereiche zugewiesen werden, und zwar dem der Einzelnen gegenüber dem der Gesellschaft – und dass sie also durch jene selbst in Relation zu dieser stehen.

Insofern eben sind die Gefühle der Liebe nicht einfach selbstverständlich, auch jenseits der drängenden Frage nach ihrer Echtheit nicht. Tatsächlich stellt

16 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 9. Vgl. daran anschließend Christian Schuldt: *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt am Main 2004, S. 13–34; Caroline Sommerfeld-Lethen: Der Code der Liebe. Gesellschaftsstruktur und Liebessemantik im Wandel der Zeit. In: Yvonne Niekrenz / Dirk Villanyi (Hg.): *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*. Wiesbaden 2008, S. 53–64, hier: S. 53–54; Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003, S. 19–20.

17 Vgl. dazu die Einschätzung, dass es zur „common sense-Vorstellung“ von Liebe als „einem subjektiven Gefühl“ geradezu gehört, dass dieses sich „einer soziologischen Untersuchung sperrt“ und „nicht greifbar ist“ (Günter Burkart / Kornelia Hahn: Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. In: dies. [Hg.]: *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 7–13, hier: S. 7–8).

18 Vgl. überblicksweise Ulrich Mees / Cornelia Wulf: Liebe und Verliebtsein. In: Veronika Brandstätter / Jürgen H. Otto (Hg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*. Amsterdam et al. 2009, S. 596–604.

sich diese überhaupt nur wegen der gesellschaftlichen Vermitteltheit eines jeden Ausdrucks von Liebe,[19] gegen welche sich, was spätestens seit Jean-Jacques Rousseau zu wissen ist, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks höchstens als Ursprungsmythos halten lässt.[20] Was darüber hinaus überhaupt als Gefühl der Liebe (wann und welche) Geltung beanspruchen kann, ist zudem nicht zunächst unproblematisch, ob es sich nun um das Hingezogensein und die Zuneigung der Wörterbücher handelt[21] oder um das „ungestüme Feuer", das die Liebe „so oft unheilvoll für die Menschen macht"[22]. Rousseau wusste freilich sehr genau, dass auch dieses „erst in der Gesellschaft [...] erworben"[23] wird. Das Verständnis der Gefühle der Liebe ist immer nur aus der Relation heraus zu gewinnen, ihre Legitimität und Stellung sind schon, und durchaus historische, Probleme dieser Relation. Gerade auch für Adorno: sie stehen nicht, nicht und nie mehr, diesseits der Vermittlungen der Gesellschaft; entweder sind sie nunmehr willentlich der Vermittlung entgegenzustellen, oder aber sie werden von dieser in Gänze erfasst und radikal transformiert;[24] so oder so gibt es also kein bloßes Zurück, bestenfalls ein dialektisches Vorwärts. Was sie in dieser Angelegenheit für wahrscheinlicher hielten, daran haben, in der *Dialektik der Aufklärung*, Max Horkheimer und Adorno keinen Zweifel mehr gelassen:

> Mit der Gesellschaft reproduziert sich erweitert die Einsamkeit. Noch in den zartesten Verzweigungen des Gefühls setzt der Mechanismus sich durch, bis Liebe selber, um überhaupt noch zum andern finden zu können, so sehr zur Kälte getrieben wird, daß sie über der eigenen Verwirklichung zerfällt.[25]

In jedem Falle steht noch eine etwaige Unwillkürlichkeit des Gefühls unter dem Druck der Vermittlung, auch das macht diesen so allgegenwärtig. (Das führt zum Paradox des Anfangs, dessen Gestalt die Einsicht in die Geschiedenheit von der Unschuld bei Rousseau regelmäßig annimmt. Angestrebte Wirkung und notwendige Ursache koinzidieren – sodass Sprache und Gesellschaft, einmal Realität, als unhintergehbar erscheinen: Um denken zu lernen, bedürfe es der Sprache, für

19 Vgl. etwa Lauren Berlant: *Desire/Love*. New York 2012, S. 7.

20 Vgl. dazu Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 110–124.

21 So zum Beispiel der Duden.

22 Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, S. 67.

23 Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, S. 67.

24 Vgl. Adorno: *Minima Moralia*, S. 196, Nr. 110.

25 Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1997, S. 92.

die Erfindung der Sprache aber bereits des Denkens;[26] Sprache einzuführen setze bereits Gesellschaft voraus, Gesellschaft einzurichten aber Sprache;[27] Gemeinsinn sei die Voraussetzung für die freie Unterwerfung unter Gesetze, ist aber zugleich das eigentliche Ziel der Gesetze, insofern sich ein Volk erst durch diese errichtet.[28])

Ein anderer Umstand scheint mit weniger großen Schwierigkeiten verbunden: Neben dem eigenen gibt es immer auch anderes Lieben (und das gelegentlich auch als publikes), anderes Lieben, mit dem das eigene dann verglichen werden und das dem eigenen gar als Vorbild dienen kann (auch wenn es das nicht muss; genauso oft mag das eigene als das einzig richtige Lieben gelten; und sich dann selbst zum Vorbild für andere stilisieren). Ebenso ist es ein Fakt, dass es Liebesdarstellungen gibt, die mit diesem oder jenem Lieben nicht identisch und nicht exklusiv diesen oder jenen Liebenden, sondern potenziell allen, zugänglich sind. Dass die Liebe ihren Ort nicht lediglich in einer differenzlos privaten und ungestörten Innerlichkeit (oder Zweisamkeit) von Liebenden hat, dürfte angesichts dessen also kaum der Rede wert sein. So sehr aber das Eingeständnis eines Plurals von Lieben, zu dem noch die Darstellungen der Liebe gezählt werden, nach La Rochefoucaulds Sarkasmen zur abgeleiteten Liebe klingen mag, so schlecht verträgt es sich letztlich mit der Projektion der ‚Einen Liebe', die allen Liebenden gleichermaßen unzugänglich (geworden) ist;[29] und das noch bevor Zweifel daran angemeldet sind, dass sich Liebesdarstellungen analog zum Lieben des Nachbarn oder der Kollegin denken lassen.

Mit der Relationalisierung der Liebe nämlich ist nicht etwa Gleichartiges aufeinander bezogen. Die Gesellschaft ist keine einfache Vielzahl von Einzelnen – dann bräuchte es den Begriff der Gesellschaft nicht. Einzelne und Gesellschaft sind als unterschiedliche Sphären in Relation gesetzt; dass die Einzelnen bei Cavell als ein Wir der Liebenden gegenüber der Gesellschaft auftauchen können, zeigt dies eindrücklich an. Keineswegs ist damit ausgeschlossen, dass es über diese Relation von Ungleichartigem hinaus Beziehungen gibt, die sich innerhalb eines der in Relation gesetzten Bereiche, sich also zwischen Gleichartigem, bilden. Alles andere würde das Lieben auch zu einer deutlich einsameren Angelegenheit machen, als es dies in der Erfahrung der Liebenden sowieso schon sein kann. Auch (Intim-)Beziehungen sind aber, wie die Gefühle der Liebe, nur aus der Relation der unterschiedlichen Sphären heraus zu begreifen, da von vornherein in diese Relation eingefasst. Das

26 Vgl. Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, S. 52.

27 Vgl. Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, S. 57.

28 Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. Stuttgart 2003, S. 46.

29 Vgl. La Rochefoucauld: *Maximen und Reflexionen*, S. 13, Nr. 67.

betrifft dann noch die Frage, ob und inwiefern solche Beziehungen eine Sache der Liebenden, der Liebenden *und* Geliebten, oder aber zweier Liebender-Geliebter sind (die Frage also, worauf genau die gewöhnlichen Asymmetrien des Liebens zurückgehen).

Als Ungleichartige stehen Einzelne und Gesellschaft in Liebesdingen auch nicht in einem nur gelegentlichen Bezug zueinander, der ihnen hin und wieder auch die Alternative böte, sich auf sich selbst zu beschränken. Mit Blick auf die relationalisierte Liebe, wie immer historisch kontingent sie letztlich zu konzipieren ist, steht nicht mehr zur Disposition, ob auch ein Aussetzen des Bezugs der Elemente aufeinander möglich ist oder was das (für diese) bedeuten würde. Die alte, grundsätzliche Frage, ob eher der Relation oder eher den Elementen Priorität zukommt, taucht hier insofern nicht auf. (Auch nicht in ihrer – inhaltlich kaum – erneuerten Fassung, wie sie in der Auseinandersetzung um den sogenannten Spekulativen Realismus eine Rolle spielt: konstruiert etwa als Alternative zwischen der Philosophie Martin Heideggers und jener Alfred North Whiteheads, zwischen einem wesentlichen Sich-Entziehen von Entitäten in Relationen und der Reduktion von Entitäten auf die Vielfalt ihrer Relationen.[30]) Wohl aber mag das Problem der relationalisierten Liebe im Weiteren infrage stellen, ob diese Frage (in dieser Form) überhaupt fruchtbare Antworten verspricht. Jedenfalls gibt es in einer solchen Liebe weder die Einzelnen als eigentliche und eigentlich geschützte Innenbereiche noch die Gesellschaft als nur sporadisch invasive äußere Macht. Wenn alles Lieben Kopie einer reinen Liebe ist, so ist es das immer – und dann ist die eine Liebe auch immer Original für das Lieben. (Gegen das Innen/Außen-Schema spricht dabei zudem schon, dass es die Relation bereits auf eine bestimmte Bezugsform festlegt. Zwar sind auch Innen und Außen immer, und nicht nur zufällig, aufeinander bezogen, das aber immer nur von einer Seite der Relation aus, und immer auch denkbar von der anderen aus: sodass die Liebenden mit gleichem Recht als das Außen der Gesellschaft betrachtet werden könnten. Anders gesagt verengt dieses Schema die Relationalisierung – die das Relationalisierte gerade zu seinem Recht kommen lassen kann, ohne es schon gegen anderes auszuspielen – auf eine Relativierung. In einem bestimmten Sinne, nicht als eigene Beschreibungen der Relation, werden Innerlichkeit und Äußerlichkeit aber [wieder-]auftauchen.)

30 Vgl. (Heidegger Whitehead vorziehend) Graham Harman: I am also of the opinion that materialism must be destroyed. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 28/5 (2010), S. 772–790, hier: S. 773. Vgl. auch (für die gleiche, in der Wertung aber gerade entgegengesetzte Alternativsetzung) Steven Shaviro: *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge (Massachusetts) / London 2009, S. IX–XVI. Vgl. zur (Geschichte der) Frage der „Relation" den entsprechenden Eintrag in Karlfried Gründer / Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8. *R-Sc*. Basel 1992, Sp. 578–611, hier besonders: Sp. 602.

Eine kollektive Arena kultureller Widersprüche (Illouz, Exkurs)

In einer Reihe von Publikationen, angefangen bei *Consuming the Romantic Utopia*, hat Eva Illouz in den letzten Jahrzehnten facettenreich die Liebe unter dem Eindruck des „advanced capitalism“[31] beschrieben. Anstatt sich dafür unumwunden der immer naheliegenden These eines Erkaltens angesichts kapitalistischer Logiken von Tausch und Konkurrenz zu verschreiben,[32] treten ihre (inzwischen recht prominent gewordenen – oder zumindest beworbenen) Analysen von „advertising images, movies, novels, autobiographical narratives, self-help books, magazine advice columns, and interviews“[33] mit dem Anspruch an, eine differenziertere Vorstellung der Liebe heute zu entwickeln. In Ansätzen mag diese gar im Sinne des Denkens einer relationalisierten Liebe gedeutet werden; das aber will heißen, dass Illouz diesem Denken insbesondere dort zum wichtigen Anhaltspunkt werden kann, wo ihre Argumente an ihre Grenzen getrieben, auf ihre Beschränkungen und Verengungen hin befragt werden.

Illouz versteht die Liebe selbst als „a collective arena within which the social divisions and the cultural contradictions of capitalism are played out“[34]. Damit stellt sie sich explizit jener üblichen, pauschalisierenden Auffassung entgegen, gemäß der die Liebe das genaue Negativ des Kapitalismus sei: „irrational rather than rational, gratuitous rather than profit-oriented, organic rather than utilitarian, private rather than public“[35]. Fallengelassen wird diese eindeutige Zuweisung spezifischer Qualitäten, mit der schon beschlossen scheint, dass es einen Kontakt zwischen beiden höchstens als Konflikt geben kann, zugunsten der Frage nach der Interaktion von Liebe und Kapitalismus als verschiedene Sphären. Dabei operiert Illouz zwar weniger mit einer trennscharfen Relation als vielmehr mit recht inklusiven Assoziationsketten; Subjekt—Individuum—Person einerseits, Kultur—Gesellschaft—Kollektivität andererseits.[36] Doch findet sie mit zwei weiteren Gliedern letztlich zu einer pointierten Gegenüberstellung, welche die Ketten überhaupt

31 Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997, S. 1. Vgl. zudem Eva Illouz: C*old Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge / Malden 2007; Eva Illouz: *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*. Cambridge / Malden 2012; sowie zuletzt Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018.

32 Vgl. noch einmal Adorno: *Minima Moralia*, S. 190–191, Nr. 107; sowie Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 146–147.

33 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 17.

34 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 2.

35 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 2.

36 Vgl. zum Beispiel Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 1–22, 54–66.

und damit auch das Verhältnis von Liebe und Kapitalismus umfassend orientiert; die Rede ist von Privatheit und Öffentlichkeit.

Vor allem in zwei prägenden Prozessen des zwanzigsten Jahrhunderts treffen sich Liebe und Kapitalismus hinsichtlich des Verhältnisses von Privatheit und Öffentlichkeit: „the romanticization of commodities and the commodification of romance“[37]. Ersteres beschreibt die zunehmende Assoziation von Waren mit dem Thema Liebe, vor allem in der Werbung und durch den Film, sowie die folgerichtige Aufladung dieser Waren und des Akts ihres Konsums mit einer Aura der Romantik (zu verstehen gemäß dem im Englischen üblichen Gebrauch von *romantic*, *romance* et cetera, der sehr umfassend auf Intimbeziehungen zielt; in der Auseinandersetzung mit Illouz sei daran festgehalten). Letzteres beschreibt die dadurch autorisierte, immer engere Verknüpfung von Liebespraktiken mit Konsumverhalten, und zwar gerade auch in Form der immer stärkeren Einfassung dieser Praktiken durch die Angebote, wie etwa Tanzlokale oder Kino, einer wachsenden Freizeitindustrie (das ist konsequent orientiert an Entwicklungen in den USA; und dem, was mediale Erzeugnisse selbst darüber wissen lassen). Mit beiden Prozessen tritt nicht nur die Liebe in die „public sphere of consumption“ ein – in gleichem Maße handelt es sich um eine „penetration of romance“, als Teil der privaten Sphäre, „by the market“[38]. So eben können in der Liebe charakteristische Widersprüche des Kapitalismus sichtbar, kann die Liebe zur Arena dieser Widersprüche werden: Vor allem ist sie damit aber selbst betroffen von der Spannung zwischen der prinzipiellen Offenheit des Markts und den Teilungen und Ausschlüssen entlang von Klasse, Ethnizität und Geschlecht, die dieser produziert; von der Spannung zwischen dem Versprechen eines inklusiven Raums der Teilhabe und den gleichzeitig und zunehmend ungleich verteilten Möglichkeiten zur Teilhabe.[39]

Als paradigmatisch für diese Überschneidungen von Liebe und Kapitalismus gilt Illouz die Praxis des Datings, die in den USA des späten neunzehnten bis frühen zwanzigsten Jahrhunderts traditionelle Formen der Brautwerbung (wie das Vorsprechen bei der Familie) und gemeinschaftlicher Freizeitpraktiken (zwischen Kirche und Jahrmarkt) allmählich abgelöst habe:

> Modern definitions of love rendered it a public interaction at the same time that they suffused its inner experience with privateness. By relocating the couple to the public realm of consumption, the new dating system restructured the boundaries between private and public spaces by creating „islands of privacy“ in the midst of the public realm. And these islands were consolidated by new technologies of leisure.[40]

37 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 26.
38 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 14.
39 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 1–2, 294.
40 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 56.

Dass das Dating dabei – mit seinen eigenen Zugriffen auf Automobil, Kino, Tanzlokal, Restaurant et cetera – nicht pars pro toto für die Praktiken der Liebe genommen werden kann, liegt auf der Hand. Doch wird in ihm die Wirksamkeit der ‚Romantisierung' und ‚Kommodifizierung' auf besondere Art und Weise transparent. Nicht nur greifen in der Zweisamkeit-in-der-Öffentlichkeit des Datings, die durch Freizeitindustrie und -technologien bestimmt ist,[41] Konsum und Romantik auffällig ineinander. Mehr noch, so Illouz, folgt das Dating als romantische Praxis letztlich selbst der Logik des Markts: Mit dem implizierten Aus- oder Ersetzen der Ehe als alleinigem Ziel der intimen Interaktion entwickelte sich das Dating zu einem „act of consumption that could be and was repeated with a number of partners"[42]. Schon hier ist also angelegt, was Illouz später mit *Cold Intimacies* als eine neue Qualität des Verhältnisses von Liebe und Kapitalismus bezeichnet, die insbesondere mit der Praxis des Internetdatings erreicht worden sei: „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."[43]

Hinter der Formel der ‚Insel der Privatheit inmitten des öffentlichen Raums' verbirgt sich in diesem Sinne das tendenzielle In-eins-Fallen, oder die Tendenz des In-eins-Setzens, von Konsum- und romantischem Akt; in dieser Form treffen für Illouz sich Privatheit (der Liebesbeziehung) und Öffentlichkeit (des Markts).[44] Zur Frage muss angesichts dessen aber werden, welcher Unterschied hier in letzter Konsequenz noch besteht (und, was damit immer einhergeht, welche Unterschiede noch zu machen sind): scheint sich doch zum einen Öffentlichkeit in den Logiken des einen Markts zu erschöpfen; und scheint doch zum anderen alles andere nur mehr den Prinzipien dieser öffentlichen Sphäre des Konsums zu folgen, noch die Privatheit der Liebesbeziehung. Das lässt sich gleichermaßen an der Modellierung der zwei Prozesse ablesen. Mögen diese auch zwei verschiedene Richtungen meinen (das Eindringen in die private Sphäre und den Eintritt in die öffentliche), so sind sie doch keineswegs komplementär gedacht. Auf der einen Seite ist die Übernahme von Markt-, auf der anderen allerdings nicht die Übernahme romantischer Logiken beschrieben. Was dann noch, und immer nur, zu bilanzieren bleibt, ist eine Funktionalisierung der Liebe im Sinne des Markts, ein schmeichelhafter Anstrich seiner Logiken. Illouz' Analyse ist insofern eher das Festschreiben eines graduellen

41 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 54.
42 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 69.
43 Illouz: *Cold Intimacies*, S. 91. Vgl. für eine analoge Einschätzung zur Sexualität Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 102–103.
44 Vgl. auch Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 76: „In the modern romantic ideal it is the very act of consumption that constitutes and creates the romantic moment."

Aufgehens des Privaten der Liebe im Öffentlichen-als-Markt denn eine tatsächliche Beschreibung einer Relation zwischen Privatheit und Öffentlichkeit; und nicht einmal von einem bloßen Einschluss des Privaten, wie es das Bild der Insel suggeriert, lässt sich noch sprechen, da doch auch die Privatheit im öffentlichen Raum allein im Sinne der Konsumsphäre funktioniert; die Insel ist bereits überspült. Fraglos könnte auch eine solche Relation noch immer auf ein solches Aufgehen hinauslaufen. Das aber heißt nicht, dass das mit der Tatsache der Relation allein schon vorweggenommen, oder in ihrer Beschreibung bereits vorwegzunehmen, ist.

Die Annahmen, die letztlich, da darauf schon eingestellt, zur Unterstellung einer Nivellierung des Privaten führen,[45] treten besonders deutlich zutage, wo Illouz zu erläutern sucht, wie die durch den Kapitalismus beförderten Veränderungen Gestalt annehmen, wie also jene ‚modernen Definitionen von Liebe' überhaupt wirksam werden. Sie beschreibt dies wahlweise als eine Übersetzung der „public meanings of the sphere of consumption [...] into a subjectively lived practice of romance"[46] oder als eine Zuschreibung von Sinn zu „romantic experiences", und zwar durch den Rückgriff auf „collective symbols and meanings"[47]. Je aber geht es darum, dass die der Macht des Markts direkt ausgesetzten und gehorchenden „public meanings of love"[48] für die privaten Erfahrungen und Praktiken bestimmend sind, prägend oder organisierend wirken – dass diese in ihrer konkreten Form sich aus jenen ableiten oder nur dank jenen überhaupt in konkreter Form beobachtbar werden. (Darin ist wohl, nebenbei bemerkt, ein vorauseilendes Festschreiben nicht nur der Relation, sondern ebenso der Begriffe von Privatheit und Öffentlichkeit am Werke.)

Illouz unterscheidet in diesem Sinne auch zwischen „narrative frameworks" als Bedeutungsträger und „*physical and phenomenological experience*"; wobei es Erstere bei ihr noch einmal als öffentliche und als private (nämlich als diejenigen der autobiografischen Liebeserzählungen ihrer Interviewpartner*innen) gibt. Zwischen Rahmen und Erfahrung herrsche aber so oder so ein Entsprechungsverhältnis, „a kind of ‚fit'"[49]. Was auch nicht überraschen kann, läuft doch der Unterschied

45 Keine unpopuläre These in der Zeit der Veröffentlichung von *Consuming the Romantic Utopia*. Vgl. Günter Burkart / Kornelia Hahn: Vorwort. Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. In: dies. (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen* II. Opladen 2000, S. 7–10, hier: S. 9.

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

47 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 6.

48 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 19.

49 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 171. Vgl. auch S. 3–4 – wo öffentliche Rahmen mit Kultur in eins gesetzt werden: „Culture operates as a frame within which emotional experience is organized, labeled, classified, and interpreted. Cultural frames name and define the emotion, set the limits of its intensity, specify the norms and values attached to it, and provide symbols and

zwischen Markt-determinierten öffentlichen Bedeutungen, meist diejenigen der Massenmedien, firmierend unter dem Titel „vignettes of romance“[50], und ihren privaten Gegenstücken auf nichts anderes hinaus als eine unterschiedlich hohe Dichte und Prägnanz. Es handelt sich eben nicht um einen qualitativen Unterschied, der irgend Eigenheiten des Öffentlichen und des Privaten kennen würde. In der Einebnung, die dies bedeutet, ist die Vormachtstellung der ‚romantischen Vignetten‘ im Organisations- und Prägungsverhältnis dann schon gesetzt, sodass auch die ‚privaten Erzählrahmen‘ nur mehr als deren Abglanz gelten können (was noch ihre Entsprechung mit ‚romantischen Erfahrungen‘ einschließt):

> Mass media texts condense and codify meanings, languages, and outlooks otherwise existing in a diluted, diffuse, and scrambled form among lay actors. Unlike the „texts“ of everyday life, media texts are purged of all irrelevant meanings and thus tap directly into the pool of cultural symbols.[51]

Damit, und mit dem darin gesetzten, rigiden Wirkungsmodell, ist sicher der Weg zu einer Einsicht in die eigene Rolle, in die Relevanz eigenen Rechts von Darstellungen schon versperrt (worauf noch zurückzukommen sein wird). Zuvor ist zudem jedoch ein umfassendes Kontinuum bereits unterstellt, wo unterschiedliche Sphären und Instanzen behauptet waren, und die Ausbreitung derselben Logik bereits programmiert, wo ein Aufeinandertreffen zweier verschiedener zu untersuchen war – bei allen gegenteiligen Beteuerungen.[52]

Es ist das eine, die Angewiesenheit des Datings auf Freizeitindustrie und -technologien anzunehmen; oder, grundsätzlicher, die Widersprüche des Kapitalismus anzuerkennen; wer wollte sie (warum) leugnen? Es ist aber ein anderes, Praktiken wie Kino- oder Restaurantbesuch auf ihre Bedeutung als Konsumakte zu reduzieren, das Dating anschließend rückstandslos in derselben Konsumlogik aufgehen zu sehen und so die Entstehung einer Warenförmigkeit romantischer Beziehungen auszumachen; es gibt andere Widersprüche, die schon mit Blick auf das erste Aufeinandertreffen zweier Menschen zu berücksichtigen sind; warum alle zu denselben (und wie solchen Verzicht fruchtbar) machen? Es bestätigt sich hier die verengte, oder eine verabsolutierte, Perspektive lediglich selbst. Wie sich Liebe und Kapitalismus im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit treffen, ist hier, in anderen

---

cultural scenarios that make it socially communicative.“ Das Konzept des Rahmens im Kontext von Analysen der Organisation von Erfahrung geht zurück auf Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977.

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

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

52 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 292: „We cannot presume a priori how the sphere of commodity exchange and the private sphere will interact, or what the outcome will look like.“ Vgl. aber auch, ohne die Vorsicht, Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 345.

Worten, keine eigentliche Frage – das Aufgehen der Privatheit in der Öffentlichkeit qua Inkorporierung der Liebe in den Kapitalismus oder Injektion des Kapitalismus in die Liebe dagegen die von vornherein angelegte Antwort. In diesem Rahmen kann Illouz denn auch aufrechterhalten, dass die Liebe als ein (über seine positive Besetzung hinaus nicht sonderlich klar konturiertes) Gefühl zu identifizieren ist, und zwar, *vor* allen gegenseitigen Abhängigkeiten und Einflüssen, *gegenüber* den Logiken des Markts; ein Gefühl, *mit dem* etwas *durch diese* geschieht; etwas, das sich dann, wenig überraschend, doch wieder nach Erkalten, Entfremdung, Verlust anhört.[53]

Wenn die Liebe in dieser Perspektive als kollektive Arena der Widersprüche des Kapitalismus erscheint, dann wegen ihrer vermeintlichen Deformierung durch die öffentliche Sphäre des Konsums: die Liebe unter dem Druck des fortgeschrittenen Kapitalismus. Der Neuerungswert einer solchen Analyse ist bestenfalls zweifelhaft; bekanntlich konnte schon Erich Fromm – um ein anderes Beispiel als Adorno zu bemühen, auf das auch Illouz zu sprechen kommt – Ähnliches beklagen.[54] Auch, ob mit einer solchen Vorstellung geeignete begriffliche Instrumente vorliegen, um die Liebe zu untersuchen – und sie in ihrem Verhältnis zu ihren Darstellungen zu untersuchen –, darf bezweifelt werden; eine Relationalisierung der Liebe ist fraglos damit noch nicht gedacht. Umso klarer tritt jedoch hervor, womit in diesen Hinsichten zu rechnen ist: mit welchen An- und Herausforderungen, aber auch mit welchen Ab- und Verkürzungen sich die Begriffsarbeit konfrontiert sehen kann.

Relationalisierungen

Eine präzise Relationalisierung – ein präziser Begriff einer Relation – der Liebe ist keine Selbstverständlichkeit, und das auch dort nicht, wo schon angenommen ist, dass verschiedene Bereiche Anteil an der Liebe haben, wo also schon kein eigener Bereich der Liebe mehr ausgemacht wird, um dann erst ins Verhältnis zu anderem gesetzt zu werden, dessen Einfluss die Liebe nicht entgehen kann (oder dem gegenüber sie sich verhalten muss; oder gegen das sie sich behaupten muss). Von den Schwierigkeiten zeugen, vor allem anderen, Illouz' Assoziationsketten wohl ebenso wie Cavells Tendenz (als Godards Tendenz auszuweisen), die Gesellschaft eher als

53 Vgl. auch Illouz: *Cold Intimacies* – neben dem Titel S. 75, 111–112; Illouz: *Why Love Hurts*, S. 15, 244–248; Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 12–13, 188–189.

54 „In a culture in which the marketing orientation prevails, and in which material success is the outstanding value, there is little reason to be surprised that human love relations follow the same pattern of exchange which governs the commodity and the labor market." (Erich Fromm: *The Art of Loving*. New York 1956, S. 4. Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 193–194.)

Platzhalter für das Außen der Liebenden auftauchen zu lassen. Je ist die entscheidende Hürde, die Relation überhaupt zu fassen, in welche die Liebe eingetragen wird – das heißt eine für die Liebe relevante Relation, und diese dann schlüssig als in der Liebe wirksame, zu bestimmen. Diese Hürde verlangt nach einigen Bemerkungen zum (Er-)Arbeiten, also zur Methodik, des diversen theoretischen Referenzrahmens.

Nicht, dass die Hürde sich nicht ausgehend von der, oder zumindest mit Fokus auf die, Liebe nehmen ließe; nicht, dass es immer zunächst einer vorgelagerten allgemeinen Theorie bedürfte, zum Beispiel der Gesellschaft im Verhältnis zum Individuum. Zwar wird sich kaum eine denkbare Relation in der Liebe als ihrer einzigen Konkretion, als einzigem Ort ihrer Wirksamkeit erschöpfen: als wären die unterschiedlichen Sphären monolithisch, nicht vielfältig, ihr Verhältnis simpel, nicht komplex; was es auch noch im Sinne von Theorien zu beachten gilt, die ihre in Anschlag gebrachten Relationen auf Grundlage der Liebe selbst gebildet sehen; müssen Menschen doch auch hier (und können doch nie unabhängig von Gesellschaft oder Kultur) essen, wohnen, arbeiten ...[55] Es bleibt aber, umgekehrt, zu bezweifeln, dass es eine allgemeine Theorie solcher Relationen ohne ein gleichzeitiges Verständnis der Liebe geben könnte: vielleicht sogar als besonders prononcierten Testfall für die infrage stehende Relation, für den Reichtum oder die Armut ihrer Elemente; was auch als Grund für die Allgegenwart von Liebesdarstellungen ausgemacht werden könnte;[56] und was nicht weniger, sondern umso mehr gelten dürfte, als sich (nicht die Liebe an sich, wohl aber) etwas an der Liebe als dezidiert asozial, regressiv, sekret erweist.[57]

Es ist also der konkrete Konnex von Relation und entsprechend eingetragener Liebe zu erschließen. Notgedrungen wird das, an der einen oder anderen Stelle, den Anschein erwecken, von der Liebe wegzuführen – doch letztlich will es immer den Blick auf die Konkretion der Relation, ihre Konkretion in der Liebe lenken,

55 Vgl. etwa zum „Geschlechterverhältnis“ (das sich „durch die Geschichte hin“ in Liebe ausgedrückt habe) als „Grundform der Vergesellschaftung“, nicht aber als ihre „einzige Determinante“, Günter Dux: *Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt*. Frankfurt am Main 1994, S. 39, 110.

56 Vgl. auch Jutta Greis: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991, S. 2: „Für die zentrale Funktion von Liebe im kulturellen Verständigungsprozeß spricht [...] die konstante Präsenz des Sujets in allen Formen kultureller Produktion: Kaum eine Geschichte kann literarisch, filmisch, musikalisch erzählt werden ohne den Liebestopos.“

57 Vgl. dazu etwa Günter Burkart: Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe. In: ders. / Kornelia Hahn (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 15–49, hier: S. 24–25; Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 344–345; sowie Aubert: A Note on Love, S. 204–205.

ohne schon darüber hinausgehende Geltungsansprüche zu erheben (etwa mit Blick auf die Gesellschaft, das Individuum oder die Relation von Gesellschaft und Individuum überhaupt). Es ist dies Teil der Verschiebung hinsichtlich der Frage der Priorität von Element oder Relation. Nicht die Antwort darauf wird als aufschlussreich angenommen, sondern die Untersuchung spezifischer Fälle unter oder neben anderen – in denen die Realität einer Relation von Elementen sich darin zeigt, dass sie als Relation dieser Elemente unumgängliche Relevanz erlangt (hier: als Relation verschiedener Bereiche oder Sphären).

Die offensichtlichste Kandidatin für theoretische Gewähr in Sachen Relationalisierung dürfte Luhmanns Behandlung der Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium sein, allen voran in *Liebe als Passion*. Hier ist es die Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, in deren Rahmen die Liebe nur auftaucht. Der Umstand, dass das Individuum in einem funktional differenzierten Gesellschaftssystem als „sozial ortlos vorausgesetzt werden muß“[58], liefert die Vorzeichen: In einer Gesellschaft, die sich in Funktionssysteme wie Politik, Recht, Wirtschaft oder Wissenschaft gliedert, taucht das Individuum zunächst nur im Sinne der Operationen der verschiedenen Teilsysteme auf und kann in keines „mit all seinen Ansprüchen und Verdiensten mehr aufgenommen werden“[59]. Zudem aber – und deswegen – vermag es aufzutreten als Einzelperson in Differenz zu sozialen Strukturen (im Gegensatz zu stratifikatorischen Gesellschaften, die Personen über die Zugehörigkeit zu einer Schicht definieren konnten). Damit erst wird zur eigenen Frage, wo und wie „kommunikative Behandlung von Individualität“[60] zu ermöglichen ist. Liebe im Sinne Luhmanns antwortet genau darauf, indem sie Intimität codiert – indem sie, genauer, sozial vermittelte „Möglichkeiten zum Eingehen und Ausleben von Intimbeziehungen“[61] eröffnet und bereithält. Der so codierte Beziehungstyp lässt sich dann als System zwischenmenschlicher Interpenetration begreifen, das gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass in ihm „prinzipiell alle Eigenschaften einer individuellen Person bedeutsam werden“[62] können: dass es, mehr noch, in ihm „nicht erlaubt ist, Persönliches der Kommunikation zu entziehen“[63].

So einleuchtend dies nun auch scheinen mag, insbesondere dem systemtheoretisch geschulten Auge (oder, genauer, dem an Luhmanns Theorie sozialer Kommu-

58 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 16.
59 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987, S. 365.
60 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 15.
61 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 343.
62 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 14.
63 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 15.

nikationssysteme geschulten Auge – weder auf die System- als disziplinär zunächst nicht gebundene Theorie noch auf Talcott Parsons' Handlungssystemtheorie kann hier eingegangen werden), so ist doch keineswegs beschlossen, dass es sich bei der Relation von Individuum und Gesellschaft um die einzige oder auch irgend relevanteste handelt, die in der Liebe wirksam ist. Im Rahmen von Luhmanns soziologischem Projekt hat sie ihre theoretische wie sachliche Zwangsläufigkeit. Noch nicht gesagt ist damit aber, dass sie mit Blick auf die Fragen nach der Liebe und der Rolle und Relevanz ihrer bewegungsbildlichen Darstellungen geeigneter (oder zumindest: informativer) ist als andere Relationen. Von der Frage, ob sie der Liebe angemessener ist als andere, ganz zu schweigen: anhand welchen Kriteriums – außerhalb konkreter theoretischer Projekte und ihrer mehr oder weniger zwangsläufigen Wahl einer bestimmten Relation – dies zu entscheiden wäre, ist alles andere als klar; die Liebe ‚an sich' kann es, wenn sie einmal als relationalisierte angenommen, also schon in sich an anderem ist, nicht sein.

Vor diesem Hintergrund ist der Anspruch zu verstehen, verschiedene Eintragungen der Liebe in Relationen, das Wirken verschiedener Relationen in der Liebe zu betrachten und in Kommunikation treten zu lassen. So eben werden neben Luhmanns Konzeption außerdem die Relationalisierung der Liebe zwischen Subjekt und Kultur bei Kristeva und diejenige zwischen Ich und Welt bei Barthes auftauchen. Für Kristeva meint die Liebe einerseits den „Gipfel der Subjektivität"[64] für die Liebenden und andererseits einen Komplex aus „*Ideen*", „*Mythen*" und „*Sageweisen*"[65]. Als regelrechte kulturelle Metaphernmaschine produziert Liebe hier – in einer unaufhörlichen Konstitution, Destruktion und Rekonstitution von Sinn – die liebende als eine exzentrische Innerlichkeit des Subjekts: In der Liebe „[s]ind wir alle Subjekte der Metapher"[66]. Bei Barthes wiederum begegnet die Liebe im zunächst ungeordneten Diskurs des liebenden Ichs angesichts ihm zustoßender „Sprach-‚Anwandlungen'"[67] oder ‚Figuren' der Liebe, die, als Topoi, einer der Welt zugehörigen „Topik der Liebe"[68] entstammen; zudem aber legt diese Welt schon nahe, alle Liebesepisoden „im Sinne einer Kausalität oder einer Finalität zu deuten"[69] und so den Diskurs des liebenden Ichs zu ordnen (in dem, was Barthes Liebesgeschichte nennt). Das Zustoßen – und so auch das Zustandekommen des

64 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 13.
65 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 25.
66 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 268.
67 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 15.
68 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 17.
69 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20.

Liebes- oder vielmehr Liebenden-Diskurses[70] – ist dabei so sehr Ansteckung durch die Sammlung der Figuren wie es ein Schöpfen aus ihr ist: Es ist ein Zugreifen auf die Topik der Liebe genau insofern, als es zunächst diese Topik ist, die den Diskurs induziert.[71]

Dass jede dieser Relationalisierungen ihre ganz eigene, im jeweiligen theoretischen Projekt gründende Rechtfertigung hat, gilt es ernst zu nehmen. Die Folge ist, dass der theoretische Referenzrahmen nicht nur anfänglich, in seiner Erarbeitung, sondern überhaupt, in seinem ganzen Arbeiten, ein diverser ist. Und das wiederum hat seine Folgen dafür, was es heißt, diese Positionen miteinander kommunizieren zu lassen. Sie sind nicht gegeneinander auszuspielen, sollen einander nicht ergänzen, können nicht aufeinander reduziert werden und führen auf keinen untereinander geteilten Kern zurück – um etwa endlich ein vollständiges Bild davon zu liefern, was die Liebe denn nun eigentlich ist.[72] Die eigenständigen Ansätze und die nicht einfach addier- oder subtrahierbaren Beobachtungen, die sie ermöglichen, sind gerade das Entscheidende für ihre Kommunikation. Erst ihre jeweilige Idiosynkrasie und (oder auch: als) ihr jeweiliger universeller Geltungsanspruch, die sie jedem Verdacht der Redundanz im Verhältnis zueinander entziehen, machen die Nähe ihrer Fragestellungen und Problemstellen, ihrer Fluchtpunkte signifikant – und zu diesen gehört insbesondere auch, wie weit ausgearbeitet auch immer, die Öffnung auf die Frage nach den Zeitformen der Liebe und nach der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen. Was wäre demgegenüber gewonnen damit, die verschiedenen Positionen, oder auch andere der unzähligen zum Thema der Liebe, nach großen theoretischen Strapazen doch noch zu einer allgemeinen Theorie der Liebe zu integrieren, oder zumindest auf eine solche zu beziehen? (Was also ist, im Weiteren dieses Buches, schon verloren gegeben?)

Der theoretische Referenzrahmen kommt, in anderen Worten, zustande auf der Grundlage von Beispielen für ein bestimmtes Denken von Liebe, er ist das Ergebnis von Fallstudien im Feld der Theorie. So bildet er (auch) ein Reservoir alternativer Vokabulare für das poetologische Überdenken von Liebe: Vokabulare, die dann nicht darum konkurrieren, eine von ihnen unabhängige Wahrheit über die Liebe – mehr oder weniger angemessen – zu formulieren; Vokabulare,

70 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 23: „Es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt:“; sowie den glücklichen Titel der englischen Ausgabe, Roland Barthes: *A Lover's Discourse. Fragments*. New York 1978.

71 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 149.

72 Der Tendenz nach anders bei Werner Faulstich / Jörn Glasenapp: Einleitung. Zu Begrifflichkeit, Problemlage und zum Stand der Forschung. In: dies. (Hg.): *Liebe als Kulturmedium*. München 2002, S. 7–22. Dort wird ein „geistes-, sozial- und naturwissenschaftlich übergreifender integrativer Ansatz aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“ (S. 10) zumindest in Aussicht gestellt.

die stattdessen – ganz unterschiedlich geeignet – als Mittel dienen, um die Frage nach Zeitformen und Darstellungen der Liebe zu stellen.[73] Kaum anders dürfte ein Zugang zu diesem Denken denkbar sein, der es nicht in uneingestandener Voreingenommenheit bereits verstellt; auf keinem anderen Weg jedenfalls soll hier zu diesem Überdenken der Liebe gefunden werden. Es ist dies gerade „ein Denken" – wie Jean-Luc Nancy es so schlagend einfordert –, „das sich keineswegs durch all das vereinnahmen lässt, was man bemüht ist, uns in soziologischer, psychologischer oder kultureller Hinsicht über die Liebe zu vermitteln"[74]. Gerade der offensive Umgang mit solch verschiedenen, und dem Verschiedenen solcher, Hinsichten nämlich steht der Vereinnahmung entgegen. Mit Alain Badiou ließe sich das auch als die – durchaus „philosophische Aufgabe" einer – Neuerfindung der Liebe gegen ihre „Umklammerung" oder „Umzingelung"[75] bezeichnen. Diversität ist genau insofern kein Selbstzweck.

Diversität ist aber ebenso wenig gleichbedeutend mit Beliebigkeit oder Ausdruck von Indifferenz. Einer Untersuchung von (bewegungsbildlichen) Liebesdarstellungen ist beides ob der Frage nach der (Konstitution der) Liebe auch keine Option. Auch wenn (zum Beispiel) Anette Kaufmann in ihrer Behandlung des Liebesfilms letztlich zu einem solchen Schluss kommen mag: Liebe könne für die Zwecke einer „filmwissenschaftlichen Betrachtung der *Romance*" doch als das gelten, „was jede/r einzelne dafür halten mag"[76] (worin letztlich nur formuliert ist, was andernorts in der Forschung mit mehr oder weniger willkürlichen definitorischen Setzungen praktiziert wird). So wenig die Darstellungen der Liebe jedoch beliebig und der Liebe selbst gegenüber indifferent sind[77] – und so wenig sie, gemäß einem repräsentationalen Kurz-, also Fehlschluss, diesen oder jenen begrifflichen Fassungen der Liebe einfach entsprechen, sodass *deswegen* die Auseinandersetzung mit Letzteren überflüssig würde –, so wenig darf die Liebe so behandelt werden. Sie ist auf bestimmte Art und Weise zu begreifen, soll ihre Verschränkung mit ihren Darstellungen denkbar werden. Das möglich zu machen, ist eine der geteilten Leistungen der diversen Ansätze von Luhmann, Kristeva und Barthes.

---

73 Diese Erwägungen folgen Richard Rorty: *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge / Melbourne / New York 1989 – „alternative vocabularies" seien zu behandeln „as more like alternative tools than like bits of a jigsaw puzzle. To treat them as pieces of a puzzle is to assume that all vocabularies are dispensable, or reducible to other vocabularies, or capable of being united with all other vocabularies in one grand unified super vocabulary." (S. 11.) Eher erscheinen sie als „tools for dealing with the world for one or another purpose" (S. 21). Darin kann sich noch Theoriebildung durch ein konsequentes poetologisches Denken erfasst sehen.

74 Jean-Luc Nancy: *Die Liebe, übermorgen*. Köln 2010, S. 21.

75 Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011, S. 18.

76 Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 44.

77 Vgl. etwa Greis: *Drama Liebe*, S. 11–12, 18; Werber: *Liebe als Roman*, S. 10, 47, 264.

Differenz → Liebe

Um diese Relationalisierungen der Liebe tatsächlich kommunizieren zu lassen – die Probleme, um die sie kreisen, und die Lösungen, auf die sie zulaufen –, bedarf es jedoch weiterer perspektivierender Begriffsarbeit. So gilt es zunächst, die direkte Folge, die Kehrseite oder primäre Implikation des Eintragens der Liebe in Relationen (Liebe → Relation ⇒ ...) zu betrachten: das Eintragen von Differenz in die Liebe selbst, die Differenz von Liebe und Lieben. Haben verschiedene Sphären Anteil an der Liebe – oder nun eher: ‚der', da es sie als *eine*, das heißt als ein-fache hier nicht mehr gibt –, haben also verschiedene Sphären Anteil an ‚der' Liebe, so heißt das doch, dass sie selbst Anteile dieser Sphären aufweisen wird. (Die oder ‚die' Liebe meint fortan also die differenzielle Liebe, die Differenz von Liebe und Lieben [oder: von Liebe und Intimität ...]. Das wirft nicht nur Fragen der sprachlichen Eleganz, sondern auch solche der Präzision auf: bezieht sich etwa ‚Zeitformen der Liebe' auf die eine Seite der Differenz oder auf die differenzielle Liebe? Wie auch in der Rede von der ‚Differenz der Liebe' soll deswegen der bestimmte Artikel, auch ohne halbe Anführungszeichen, reserviert sein für die differenzielle Liebe; ‚Liebe' ohne bestimmten Artikel hingegen auf die eine Seite der Differenz verweisen; die Fälle ausgenommen, in denen die Verwendung die Eindeutigkeit besorgt.)

Auch dem bisherigen Blick auf die theoretischen Positionen haben sich die Sphärenanteile schon aufgedrängt. Je nach Relation traten sie dort beispielsweise auf: als individuell – zwischenmenschliche Interpenetration – oder subjektiv – exzentrische Innerlichkeit; als der Welt zugehörig – Topik – oder gesellschaftlich – symbolische Generalisierung. Die Relationen zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Subjekt und Kultur, zwischen Ich und Welt betreffen die Liebe also gerade in der Differenz von Liebe und Lieben. Angesprochen ist damit aber nicht weniger als das Moment der Konkretion und Wirksamkeit der jeweiligen Relation in der Liebe. Wenn die Liebe einen Testfall für irgendeine Relation stellt, dann in dieser Differenz, in den Stabilitäten oder Prekaritäten, die mit dem Zusammenhang ihrer zwei Seiten einhergehen. Ihre Differenz – und eine Differenz ist nichts anderes als: eine besondere Form von, eine besonders geformte Relation – macht die Liebe zur Konkretion, zum Ort der Wirksamkeit der Relationen, in die sie sich eingetragen findet. (Umgekehrt darf es nicht überraschen, wenn die Differenz der Liebe in ihrer Spezifik nur aus der jeweiligen Relation heraus, also je Relation spezifisch zu verstehen ist; einige wichtige Präzisierungen lassen sich dennoch bereits vornehmen.)

Nun ist die Beziehung der Liebe zur Differenz eine durchweg schillernde, durchaus vielbesprochene; sodass sie zunächst darauf stoßen lässt, dass es nicht

einfach nur eine Beziehung von Liebe und Differenz gibt.[78] So grundsätzlich wie emphatisch mit Differenz identifiziert findet die Liebe sich bei Nancy: für den sie eben „nichts anderes als die Differenz [ist], die für sich selbst Wert besitzt [...], den Wert des unkalkulierbaren Preises des Bedingungslosen" – und „vereint in exakt dem Maße, wie sie unterscheidet, wie sie alteriert und wie sie sich selbst alteriert"[79]. Für Badiou wiederum führt die Liebe hin zur Differenz schlechthin: zu „einer Grunderfahrung dessen, was der Unterschied ist" – nämlich zu einer „Welt", die „vom Gesichtspunkt des Unterschieds aus erfahren"[80] wird, dem als solcher „etwas Universelles"[81] zukommt. Darüber hinaus kann die Liebe aber auch in Differenz zu anderem gedacht werden: *von* der Liebe wird also unterschieden, sei es solches, das nach populärer (oder unpopulärer) Einschätzung fälschlicherweise ihren Namen trägt,[82] sei es ihr Ähnliches oder Verwandtes, besonders prominent natürlich die Freundschaft.[83] Auch können die Differenzen verschiedener Phasen, sich ergänzender Dimensionen oder unterschiedlicher Stile der Liebe Beachtung finden: dann wird *an* der Liebe unterschieden, beispielsweise „the initial experience of ‚*falling*' in love" vom „permanent state of *being* in love"[84], eine emotionale von einer interaktionalen und kommunikativen Flanke[85] oder auch eine altruisti-

78 Allein Sigmund Freud hat auf gleich drei ‚Gegensätze' der Liebe hingewiesen: „Außer dem Gegensatz: lieben—hassen gibt es den anderen: lieben—geliebt werden, und überdies setzen sich lieben und hassen zusammengenommen dem Zustande der Indifferenz oder Gleichgültigkeit entgegen." (Sigmund Freud: Triebe und Triebschicksale. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 209–232, hier: S. 226.)

79 Jean-Luc Nancy: Ereignis der Liebe. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 21–36, hier: S. 31–32.

80 Badiou: *Lob der Liebe*, S. 24.

81 Badiou: *Lob der Liebe*, S. 40. Aber auch Adorno ist auch hier zu nennen: „Unterschiede wahrzunehmen [...] ist die Bedingung von Liebe" (Theodor W. Adorno: Paralipomena. In: ders.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003, S. 389–490, hier: S. 406).

82 Vgl. La Rochefoucauld: *Maximen und Reflexionen*, S. 14, Nr. 75: „Die Liebe leiht ihren Namen einer unendlichen Menge von Verhältnissen, die man ihr zuschreibt und an denen sie nicht mehr Theil hat, als der Doge an den Vorgängen in Venedig."

83 Friedrich Nietzsche gilt an einer Stelle die Freundschaft als „Fortsetzung der Liebe, bei der jenes habsüchtige Verlangen zweier Personen nach einander einer neuen Begierde und Habsucht, einem *gemeinsamen* höheren Durste nach einem über ihnen stehenden Ideale gewichen ist" (Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 3. *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin / München / New York 1988, S. 343–651, hier: S. 387, Nr. 14).

84 Fromm: *The Art of Loving*, S. 4.

85 Besonders in Liebes-/Lebensratgebern – vgl. Michael Mary: *Liebe will riskiert werden. Warum Paare heute anders lieben und wie sie damit glücklich werden*. München 2016, S. 85–89; sowie Rebekka Reinhard: *Die Sinn-Diät. Warum wir schon alles haben, was wir brauchen. Philosophische Rezepte für ein erfülltes Leben*. München 2009, S. 85–98.

sche von einer obsessiven und einer spielerischen Liebe.[86] Nicht zuletzt kann die Liebe als Differenz dienen: hier wird *durch* die Liebe unterschieden, ob nun die eine von der anderen Klasse, das eine von dem anderen Geschlecht oder die eine von der anderen Kultur,[87] und zwar üblicherweise anhand unterschiedlicher Liebesvorstellungen und -praktiken.

Auf etwas anderes zielt allerdings die Differenz der Liebe – auch wenn sie, gerade als Ort der Wirksamkeit der Relationen von Individuum und Gesellschaft, Subjekt und Kultur oder Ich und Welt, das Potenzial birgt, andere Beziehungen der Liebe zur Differenz anders, also neu zu beschreiben. Mit der Differenz der Liebe ist *in* der Liebe unterschieden, ist die Liebe geteilt, sind zwei ungleiche Seiten ausgemacht, deren Zusammenhang als ungleiche erst das ausmacht, was der Einfachheit halber ‚die Liebe' genannt werden mag. Zu denken ist die Liebe also als in sich differenziell – in dem einschlägigen Sinne, wie Gilles Deleuze ihn vorschlägt: Solche Liebe umfasst ihre Seiten dann nicht als voneinander Unabhängiges, als bloß aufeinander Folgendes, als sich Widersprechendes oder Ergänzendes; sondern besteht aus oder vielmehr in ihnen als sich wechselseitig, das heißt nur in ihrem Zusammenhang sich Bestimmende; keine Teilung-als-Trennung, eine Teilung-als-Zusammenhang (*Liebe*|*Lieben*).[88] Genau das zeichnet die Differenz der Liebe als besondere Form von Relation aus, die Relationen zu konkretisieren vermag.

Die Fassung der Differenz als eine zwischen Liebe und Lieben ist dafür schon, in mehr als einer Hinsicht, unzureichend. Zunächst birgt sie noch ein deutliches Potenzial für Verwechslungen, reicht also zu weit: So kennt auch die Ratgeber- und Therapieliteratur eine „Differenz von Lieben und Liebe"[89], versteht darunter aber wahlweise den Gegensatz zwischen einer emotionalen Disposition und einer aktualisierten Emotion, einer Fähigkeit und einem Gefühl oder einem Vorgang und einem Gefühl.[90] Das ist nicht neu; schon in der Renaissanceliteratur konnte vermit-

86 John Alan Lee: A Typology of Styles of Loving. In: *Personality and Social Psychology Bulletin* 3/2 (1977), S. 173–182, hier: S. 174–175.

87 Vgl. für die ersten beiden Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 247–287; für Letzteres Ruth Mas: Love as Difference: The Politics of Love in the Thought of Malek Chebel. In: *European Review of History – Revue européenne d'Histoire* 11/2 (2004), S. 273–301.

88 Zum Differenzverhältnis als Wechselbestimmung (oder reziproke Synthese) sowie zur Differenz als von der Negativität des Widerspruchs zu Unterscheidendes vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, S. 75–76, 222–226. Vgl. auch Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 20–26.

89 Kurt Ludewig: *Leitmotive systemischer Therapie*. Stuttgart 2002, S. 157.

90 Ludewig: *Leitmotive systemischer Therapie*, S. 160; Reinhard: *Die Sinn-Diät*, S. 86; Mary: *Liebe will riskiert werden*, S. 85. Letztlich stehen all diese Ansätze in der Nachfolge der populären Ideen Fromms – vgl. etwa Fromm: *The Art of Loving*, S. 40–41, 56, 59.

tels aristotelisch informierter Spitzfindigkeiten diskutiert werden, ob und wie Liebe und Lieben auseinanderzuhalten sind – die Antwort dort: in ihrem zeitlosen Wesen gar nicht, sondern nur aus menschlicher, das heißt zeitsensibler, zwischen Substantiven und Verben unterscheidender Perspektive.[91] Noch darüber hinaus aber ist das Spezifische dieser Differenz mit Liebe|Lieben nicht zum Ausdruck gebracht, reicht diese Fassung also nicht weit genug: Sie wird der Ungleichheit der Seiten der Differenz, die keine Art einfacher Ableitung kennt, nicht gerecht. Entsprechend soll die Differenz hier, dem Vorschlag Luhmanns folgend, spezifiziert werden, nämlich zum Unterschied, und also zum Zusammenhang, von Liebe und Intimität (der als *Liebe|Intimität* auch die vorläufige Wendung von der ‚intimen Liebe' ablöst). In einer der – begrifflich weniger scharfen, ansonsten üblich nüchternen – Sentenzen Luhmanns heißt es in diesem Sinne etwa: „Liebe ist sozusagen der Rahmen, in dem man aus Intimbeziehungen etwas machen kann."[92] (Irreführend ist der Begriff des Rahmens, jedenfalls dann, wenn er an das Entsprechungsverhältnis von Erfahrung und Bedeutungsträger denken lässt, wie es bei Illouz auftaucht – das meint die Differenz der Liebe gerade nicht. Glücklich ist hingegen der Begriff des Machens, der schon an Gemachtes, das heißt einen Herstellungszusammenhang gemahnt …)

Freilich ist nicht alles, was mit mehr oder weniger gutem Recht Liebe oder Intimität genannt wird, auf den Nenner der Differenz der Liebe zu bringen. Von dieser Differenz auszugehen, erlaubt es hingegen, den Schwierigkeiten (der Definition; der Analyse) zu begegnen, teils zu entgehen, die sich für Betrachtungen ergeben, die entweder Liebe oder Intimität überhaupt in den Blick zu nehmen versuchen. So mag zwar Werner Faulstich recht damit behalten, dass sich so unterschiedliche Phänomene wie Freundschaft und Paarliebe, aber auch Eltern-, Gottes- und Erkenntnisliebe auf die Formel „glaubwürdiges Versprechen und moralische Verpflichtung einer grundsätzlichen Bedingung von Ego an Alter" bringen lassen und so alle als verschiedene „Formen und Versionen von Liebe"[93] erscheinen können. Dass mit so viel Gleichheit von Unterschiedlichem aber noch eine informative Vergleichbarkeit zu begründen ist, müsste sich erst noch erweisen. Dass hier „‚Sex' als biologische oder soziobiologische Variante von Liebe […] historisch Voraussetzung

91 Tullia d'Aragona: *Dialogue in the Infinity of Love*. Chicago / London 1997, besonders S. 60–61, 71.
92 Niklas Luhmann: Darum Liebe. In: ders.: *Archimedes und wir. Interviews*. Berlin 1987, S. 61–73, hier: S. 73.
93 Werner Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe' als Kulturmedium im 18. Jahrhundert. In: ders. / Jörn Glasenapp (Hg.): *Liebe als Kulturmedium*. München 2002, S. 23–56, hier: S. 44. Dies gelte zumindest insofern, als Liebe ab dem achtzehnten Jahrhundert Handlungsmedium, also kulturelles Handlungsprogramm sei (vgl. S. 44). Allerdings besteht Faulstich auch darauf, dass es „Liebe in den verschiedensten Formen […] schon seit jeher gegeben" (S. 24) habe; auch für die Zeit vor 1700 wird hier also fleißig subsumiert.

und Fundament von Liebe in jeglicher Form und nach welchem Verständnis auch immer“[94] sein soll (also zum Beispiel auch von Erkenntnisliebe!), deutet zumindest auf die Unschärfen hin, die ein entgrenzter Einzugsbereich von ‚Liebe‘ mit sich bringt. Ähnliches gilt für Intimität: Sobald „friendship, the couple, and the family form“ – wie durch Lauren Berlant – in aller Allgemeinheit als „zones of familiarity and comfort“[95] befragt werden, kann es nicht mehr verwundern, dass ‚Intimität‘ nur noch „the enigma of this range of attachments“[96] bezeichnet und also zum Platzhalter für die nicht ausgesprochene (oder gar: nicht gestellte) Frage nach den Verhältnissen dieser Bindungsformen untereinander wird. Aber auch eine solche sehr direkte Definition, wie Anthony Giddens sie anbietet – Intimität ist bei ihm als „transactional negotiation of personal ties by equals“[97] gefasst –, läuft letztlich Gefahr, Besonderheiten eher zu übersehen als sie beobachtbar zu machen.[98] Das gilt zumal im blendenden Lichte der teleologischen Annahme, dass Intimität fortschreitende Demokratisierung impliziert, und zwar im Persönlichen wie im Politischen (eine Teleologie, die in der Definition, genau genommen, selbst schon angelegt ist).[99]

Die Differenz, das Differenzverhältnis Liebe|Intimität als eine wechselseitige Bestimmung erfordert demgegenüber, Einkerbungen in den umfassenderen Feldern dessen, was Liebe und was Intimität heißen kann, in den Blick zu nehmen; Einkerbungen, die es nicht mehr erlauben, diese Felder einfach als umfassende aufzufassen. Der Einwand, dass mit einem Fokus auf Intimität die Frage nach der Liebe eingeengt werde,[100] trifft hier also nicht – ebenso wenig wie die Umkehrung träfe, dass Intimität nicht auf ihre Kopplung an Liebe zu reduzieren sei. Beides kann durchaus zugestanden werden, und doch müsste gerade dann das Interesse dem Umstand gelten, dass die Differenz der Liebe Fragen nach weiteren Differenz-

94 Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe‘, S. 44. Auf den (dekontextualisierten) Freudismus, der darin anklingt, lässt sich Faulstich allerdings auch nicht ein. Vgl. etwa Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: ders.: *Gesammelte Werke* 13. *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main 1999, S. 71–161, hier: S. 98.

95 Lauren Berlant: Intimacy: A Special Issue. In: *Critical Inquiry* 24/2 (1998). *Intimacy*, S. 281–288, hier: S. 281.

96 Berlant: Intimacy: A Special Issue, S. 283. Vgl. auch Berlant: *Desire/Love*, S. 15.

97 Anthony Giddens: *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge 1992, S. 3.

98 Vgl. dazu die Kritik an Giddens bei Johannes F. K. Schmidt: Die Differenzierung persönlicher Beziehungen. Das Verhältnis von Liebe, Freundschaft und Partnerschaft. In: Günter Burkart / Kornelia Hahn (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen* II. Opladen 2000, S. 73–100, hier: S. 76–77.

99 Vgl. Giddens: *The Transformation of Intimacy*, S. 188, 195.

100 Vgl. Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe‘, S. 23.

verhältnissen und deren Verhältnissen zueinander aufwirft. So weist sie zum Beispiel den Weg, um von der Liebe zu unterscheiden, etwa Freundschaft|Intimität als eigene Differenz, in der etwaige Relationen eigens konkret und wirksam werden.[101] Das schließt im Übrigen auch Grenzphänomene nicht aus (mit denen Liebesdarstellungen nicht zufällig immer wieder befasst sind), sondern macht sie, im Gegensatz zu ungebremsten Ausweitungen oder Einebnungen, erst beschreibbar: zum Beispiel als Konflikte verschiedener Differenzverhältnisse.

Herstellung oder: die Einheit der Differenz

Gemäß den unterschiedlichen Relationen werden Liebe, Intimität und die Differenz von Liebe und Intimität je spezifisch verständlich. Mit der Relation von Gesellschaft und Individuum handelt es sich um die Differenz *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium Liebe|zwischenmenschliche Interpenetration*; mit Kultur und Subjekt um diejenige von *Metaphernmaschine Liebe|exzentrische Innerlichkeit*; mit Welt und Ich um *Topik der Liebe|Liebenden-Diskurs*. Aber auch damit ist das Verständnis noch nicht erschöpft, das es von der wechselseitigen Bestimmung von Liebe und Intimität zu gewinnen gilt. Auch reicht der Hinweis noch nicht hin, dass ihre Differenz gerade verhindert, dass sie in zwei einander bloß äußerliche, bloß geschiedene Seiten zerfallen, anstatt als die zwei Seiten, die sie je sind, einen engen Zusammenhang zu bedeuten. Vielmehr ist es die Art dieses Zusammenhangs, die erst die wechselseitige Bestimmung in ihrer ganzen Tragweite verstehen lässt: eine durchaus eigentümliche Einheit, die Einheit der Differenz der Liebe – eine Einheit der Differenz nicht als Synthese auf anderer Ebene, sondern *als* Differenz. (Die Rede von der ‚Einheit der Differenz' ist Luhmann entlehnt.[102] Die Nähe seiner Behandlung von Differenz zu derjenigen durch Deleuze wird denn auch nicht erst in den expliziten Verweisen auf Letzteren, etwa in *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, deutlich, sondern bereits hier, freilich in aller Luhmann'schen Nüchternheit: „Die Differenz hält gewissermaßen das Differente auch zusammen; es ist eben different, und nicht indifferent."[103])

Diese Art Einheit hat sich in der bisherigen Besprechung von Luhmann, Kristeva und Barthes auch schon mit ihren eigenen spezifischen Gestalten, nicht nur durch die Anteile (in) der relationalisierten Liebe angedeutet. Als *Codierung* von zwischenmenschlicher Interpenetration, als *Produktion* durch die Metaphernma-

101 Vgl. für eine solche Abgrenzung Schmidt: Die Differenzierung persönlicher Beziehungen.
102 Vgl. besonders Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 41, 106–107.
103 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 38. Vgl. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 44, 682.

schine Liebe und als *Induktion* des Liebenden-Diskurses durch die Topik der Liebe ist je die Einheit von Liebe und Intimität als ein Problem der Herstellung angesprochen (ihr Zusammenhang also als ein Herstellungszusammenhang). Damit ist noch nicht die Einheit selbst als herzustellende gemeint – auch wenn sie sich durchaus erst einstellen muss: ein Aspekt, der aber bereits auf die Zeitformen und Darstellungen der Liebe verweist, vorausweist. Stattdessen ist hier gemeint: *die Einheit der Differenz als Herstellung* – eine Einheit, die selbst nur als Herstellung, die nur im Prozess des Herstellens besteht. (Entgegen der bekannten Äquivokation von Produkt und Prozess in Wortbildungen mit -ung wird ‚Herstellung' hier, so wie auch, und später auch expliziter mit Blick auf die Implikationen, ‚Darstellung', für den entsprechenden Prozess, den Prozess des Herstellens, oder Darstellens, verwendet; das Produkt soll demgegenüber ‚Hergestelltes', ‚Dargestelltes', heißen.)

Offensichtlich bezeichnet solches Herstellen dann also eine Herstellung von Intimität durch Liebe. Wie weitreichend aber sind die Konsequenzen einer solchen Offensichtlichkeit für die Begriffe von Intimität und Liebe, wie folgenreich die geschlagenen Kerben: ist doch mit der Notwendigkeit ihrer Herstellung beschlossen, dass solche Intimität nichts (unter den richtigen Vorzeichen) schon Gegebenes oder sich (unter günstigen Umständen) aus sich selbst heraus Einstellendes sein kann (nichts, das sich direkt aus noch so großer räumlicher Nähe oder noch so intensivem sexuellen Kontakt ergeben würde); und ist doch solche Liebe angesichts ihrer Aufgabe, Intimität herzustellen, kein Wert mehr an sich (unermesslich, und darin zu preisen oder zu meiden), sondern in ihrem Wert dem Maß (nicht ihrer Effizienz, doch aber) ihrer Effektivität unterworfen (insofern wäre die ‚Einheit' der Differenz hier auch ihre ‚Maßeinheit').

Auf der einen Seite soll damit nicht geleugnet sein, dass beispielsweise der Topos der ‚Liebe auf den ersten Blick' mit einigem Recht den Eindruck von unvermittelt sich ergebenden Gefühlen der Nähe bezeichnet. Ebenso wenig wie die Tatsache, dass Intimität überhaupt räumliche Aspekte besitzt oder unter dem Aspekt der Räumlichkeit zu betrachten ist. Wohl aber ist zurückgewiesen, dass bestimmten Eindrücken blind zu vertrauen ist, anstatt sie als Effekte der Herstellung zu befragen (blind zu sein, ist Privileg nur der Liebenden selbst – und so selbst noch derart zu befragen). Zurückgewiesen ist zudem, dass bestimmte räumliche Verhältnisse schon an oder allein für sich von intimer Bedeutung sind (als wären Liebende diejenigen, die sich lediglich in die richtigen Räume begeben haben – was eine Phantasie Nicht-[mehr-]Liebender sein mag). Berücksichtigen lässt sich so die Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen von Intimität, der Formen ihres In-Erscheinung-Tretens (anstatt, wie es noch ein jüngerer Beitrag zum Zusammenhang von Intimität und Medien tut, Pauschalisierungen das Wort zu reden: „Intimität, und darin liegt nicht zuletzt ihr Reiz für die Medientheorie, stellt sich weitgehend

unvermittelt ein“[104]; wenn überhaupt, liegt der Reiz der Intimität für die Medientheorie im Eindruck der Unvermitteltheit und in der Komplexität der Vermittlungen, die dieser impliziert). Auch lässt sich in der Folge die enorme Wandelbarkeit berücksichtigen, durch die sich, unter anderem, Räumlichkeit in Sachen Intimität auszeichnet, gar dass der Raum selbst schon der Wandlung unterliegt, wenn er intim wird (es gibt hier ein „Plastischwerden des Raums, in dem Nähe und Distanz schon spürbar neu verhandelt werden“, wie es Monika Rincks Essay *Ah, das Love-Ding!* lesen lässt: „Es stülpen sich neue Kongruenzen ein oder aus“[105]; und dazu kann fraglos auch eine Sexualisierung von Räumlichkeit gehören). Von einiger Bedeutung sollte all das im Übrigen auch für die Diskussion um den Einfluss ‚neuer‘ Kommunikationstechnologien auf Intimität sein, geführt vornehmlich unter dem Stichwort ‚Konnektivität‘.[106]

Mit der Abhängigkeit von ihrer Effektivität ist, auf der anderen Seite, nicht behauptet, dass Liebe nichtig würde, wo sie sich bei der Herstellung von Intimität nicht erfolgreich zeigt. Liebe mag gut und gerne an ihrer Aufgabe scheitern, sie nur unvollständig erfüllen oder zumindest nicht auf Dauer lösen – und das deutlich häufiger denn vollkommen und zeitlich unbegrenzt erfolgreich zu sein (was dann insbesondere zu einem zentralen Problem der Ehe als Institutionalisierung der Liebe werden kann[107]). Dann sind Scheitern, Unvollständigkeit oder Unbeständigkeit aber gerade als Modi des Herstellens durch Liebe aufzufassen – mit denen (immer?) zu rechnen ist (wogegen die Blindheit Liebender sich unter anderem richtet; wogegen sich zudem von gemeinsamen Räumen der Intimität phantasieren lässt; und wogegen die Institutionalisierung der Liebe doch auch helfen soll). Die enge Verknüpfung von Liebe und Unglück findet hierin einen Grund. Mit Simmel mag gar gefolgert werden, dass „Liebe die reinste Tragik“ ist: der Versuch, „Fernstellung, Gegenüber, Vorausgesetztheit des Fürsichseins [...] zu überwinden“ (eben: Intimität herzustellen), doch das nur angesichts dessen, dass sie durch das „Gegenüber der Liebe [...] erst empirische Liebe wird“; sodass der Versuch, der sie ist, ihrer selbst wegen schon fehlschlagen muss, denn „sie entzündet sich nur an der Individualität und zerbricht an der Unüberwindlichkeit der Individualität“[108]. Weniger schicksalsträchtig gesprochen handelt es sich um nichts anderes als: die

104 Michael Andreas / Dawid Kasprowicz / Stefan Rieger: Technik|Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15/2 (2016). *Technik|Intimität*, S. 10–17, hier: S. 10.

105 Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 57.

106 Vgl. einführend John Tomlinson: *Globalization and Culture*. Chicago 1999, S. 150–171.

107 Vgl. Burkart / Hahn: Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts, S. 9–10.

108 Georg Simmel: Über die Liebe (Fragment). In: ders.: *Gesamtausgabe* 20. *Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes. Schulpädagogik*. Frankfurt am Main 2004, S. 116–175, hier: S. 166–167.

Prekarität von Intimität, die Prekarität ihres Zustandekommens und Standhaltens (ihrer Unvermitteltheit und ihrer Vermittlungen; ihres Plastischwerdens und ihrer Kongruenzen). Es handelt sich um die Herstellung von Intimität als zentrales Problem von Liebe.

Das Herstellen, ob im konkreten Fall gelingend oder scheiternd, wäre allerdings schlecht verstanden, würde es post festum auf Liebe und Intimität als herstellende (zuerst vorhandene) und hergestellte (später vorliegende) Instanz verteilt, gleichsam aus ihnen als (aufeinanderfolgende) Teile oder Bestandteile zusammengesetzt. So sehr Intimität das letztlich Hergestellte sein soll, so wenig darf doch Liebe als davon zunächst unabhängiges Herstellendes gedacht werden, als unberührt von dem, was sie herstellt oder hergestellt haben wird. Liebe|Intimität als Differenzverhältnis auszumachen, dessen Einheit im Prozess des Herstellens liegt, meint gerade, im Verhältnis herstellende Liebe|hergestellte Intimität die reziproke Bezogenheit beider Seiten in der Herstellung zu erkennen – keine Ableitung der einen aus der anderen und nicht die so beschlossene Vergegenständlichung beider zu bestehenden Teilen, zu Teilen eines Bestands. Der Herstellungszusammenhang, der hier angesprochen ist, lässt sich nicht auf mehr oder weniger für sich gegebene Instanzen reduzieren oder zu einem im Großen und Ganzen unidirektionalen Ablauf verkürzen. Überhaupt darf bezweifelt werden, dass ein produktiver Begriff von Herstellung bei der Vorstellung einer einfachen Abfolge von Gegebenem ansetzen kann, in der also ein schon vergegenständlichtes Herstellendes einem ebenso vergegenständlichten Hergestellten gegenüber indifferent bleibt; oder auch: in dem das Hergestellte, einmal vorliegend, dem Herstellenden gegenüber schon indifferent geworden ist. Vergegenständlicht würde damit in letzter Konsequenz noch der Prozess des Herstellens selbst.

(So berühmt wie paradigmatisch ist in dieser Hinsicht natürlich und weiterhin Karl Marx' Analyse des Fetischcharakters der Ware:

> Das Geheimnißvolle der Waarenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältniß der Produzenten zur Gesammtarbeit als ein außer ihnen existirendes gesellschaftliches Verhältniß von Gegenständen.[109]

In einer konsolidierten Warenwelt meint Vergegenständlichung dann bekanntermaßen die Warenförmigkeit noch der Arbeitskraft.[110] – Wohlgemerkt ist diese

109 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1872. In: Friedrich Engels / Karl Marx: *Gesamtausgabe* 2.6. *„Das Kapital" und Vorarbeiten*. Berlin 1987, S. 57–719, hier: S. 103.

110 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 183–192.

Analyse nicht Marx' Erarbeitung eines Herstellungsbegriffs [der sich bei ihm zwischen Arbeit, Produktion, Konsumtion und Zirkulation (oder auch Stoffwechsel, Umformung, Austauschprozess und Metamorphose) bewegt], sondern die Erklärung eines sehr hartnäckigen Scheins,[111] der, verabsolutiert, den Einblick in die Zusammenhänge gesellschaftlicher Produktion zu verstellen vermag. Gerade als solche konnte Marx' Analyse Ausgangspunkt ideologiekritischer Elaboration werden.[112] Der Abstand dieser Analyse zur Rede von der *commodification of romance* kann dann nicht stark genug betont werden, so sehr Illouz sich mit ‚Kommodifizierung' auch auf sie zu beziehen scheint: ergibt Erstere doch nur Sinn, wo bereits ein Prozess des Herstellens angenommen ist – nicht allerdings dort, wo, wie mit Letzterer, eine Deformierung nicht grundsätzlich herstellungsbedürftiger privater Gefühle oder privater Bedeutungen durch die öffentlichen Logiken des Markts behauptet wird.)

Poiēsis I: Handeln/Herstellen, Herstellendes und Hergestelltes

Für eine klarere, auch positive Konturierung eines produktiven Herstellungsbegriffs lohnt noch immer der Rückgang auf Aristoteles' verstreute Bemerkungen zur *poiēsis*: weniger um einem philologischen oder philosophiehistorischen Anspruch zu genügen oder der komplizierten Geschichte der Aristoteles-Exegese einen weiteren Eintrag hinzuzufügen – vielmehr um einige der grundsätzlichen Ansprüche in den Blick zu nehmen, die sich an das Denken von Herstellung stellen und die ein solches Denken stellt. (Es wird noch weitere Gelegenheit geben, den Herstellungs-/*poiēsis*-Begriff in seinem Facettenreichtum zu schärfen, auch dann aber mit Blick auf das aktuelle Fragen, in opportunen Ergänzungen.[113])

Für seine *Nikomachische Ethik* behandelt Aristoteles das Herstellen/die *poiēsis* parallel zum Handeln/zur *praxis*; auch, um die Tugend der Klugheit, die *phronēsis*, von der Wissensform der *technē* zu scheiden. Die *phronēsis* wird dabei als „mit Überlegung verbundene Disposition des Handelns", die *technē* als „mit Überlegung

111 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 105. Vgl. weiter zu Marx' Herstellungsbegriff S. 75–80, 113–121, 129–138; sowie Rüdiger Zill: Produktion/Poiesis. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5. *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 40–86, hier: S. 67–68.

112 Vgl. vor allem Georg Lukács: Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats. In: ders.: *Werke* 2. *Frühschriften* II. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Darmstadt / Neuwied 1977, S. 257–397.

113 Vgl. zur Karriere des *poiēsis*-Begriffs Zill: Produktion/Poiesis.

verbundene Disposition des Herstellens“[114] bestimmt. Parallel – aber nicht symmetrisch: Der Begriff der *praxis* fällt deutlich reicher aus als derjenige der *poiēsis*, zudem scheint die *poiēsis* der *praxis* untergeordnet zu werden. Detailliert benennt Aristoteles etwa die „Bedingungen, unter denen das Handeln sich abspielt“, und zwar: „wer handelt, was er tut, in Bezug auf was und in welchem Bereich er handelt“, des Weiteren „womit er handelt (zum Beispiel: mit welchem Werkzeug), zu welchem Zweck (zum Beispiel: um der Rettung willen) und wie er es tut (zum Beispiel: ob sanft oder heftig)“[115]. Zudem profiliert er die Klugheit durch den Vergleich mit anderen, teils verwandten Vernunfttugenden (intuitive Vernunft [*nous*], Wohlberatenheit [*euboulia*], Verständigkeit [*synhesis*]).[116] Herstellen und Herstellungswissen tauchen demgegenüber vornehmlich als Abgrenzungsbegriffe für das Handeln und die Klugheit auf: „Herstellen und Handeln sind zweierlei“ – und so ist auch „die mit Überlegung verbundene Disposition des Handelns verschieden von der mit Überlegung verbundenen Disposition des Herstellens“[117]. Diese Überlegung schließlich, die sich auf das Herstellen richtet, wird als eine begriffen, die durch die Überlegung, die sich auf das Handeln richtet, bereits orientiert ist: Letztere leite zwar „das herstellende Denken“, doch

> jeder, der etwas herstellt, stellt es zu einem Zweck her, wobei Ziel letztlich nicht der Gegenstand des Herstellens ist (dieser ist vielmehr Ziel nur in Bezug auf etwas und als Ziel eines bestimmten Herstellungswissens), sondern der Gegenstand des Handelns.[118]

Das Hergestellte ist in diesem Sinne ein bloß vorläufiges Ziel – ein Zweck aus der begrenzten Sicht der *technē*, der sich jenseits ihrer Grenzen sogleich als Mittel dem Handeln zu- oder einordnet.

Es wäre allerdings voreilig, aus dieser Asymmetrie schon eine Privilegierung schlechthin des Handelns abzuleiten. Fraglos kommt dem Handeln ein gewisser Vorrang zu, das aber zunächst aus der Perspektive des Projekts, welches die *Nikomachische Ethik* verfolgt. Ist hier doch die Frage nach dem besten Gut (*ariston*) in seinem „Gewicht für die Lebensführung“[119], nach dem Glück (*eudaimonia*) als dem „höchste[n] aller durch Handeln erreichbaren Güter“[120] aufgeworfen: eine Frage,

114 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Reinbek 2013, S. 198, Buch VI, 4. Vgl. dazu auch Theodor Ebert: Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 30/1 (1976), S. 12–30, hier: S. 12.

115 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 99, Buch III, 2. Im Sinne der Lesbarkeit bleiben die griechischen Formen, die den Text in dieser Ausgabe ergänzen, ohne die üblichen Hinweise ausgespart.

116 Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 204–211, Buch VI, 8–12.

117 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 198, Buch VI, 4.

118 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 196, Buch VI, 3.

119 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 44, Buch I, 1.

120 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 46, Buch I, 2.

die sich im Weiteren konsequent verdichtet zu jener nach dem guten Handeln (*eupraxia*). Umgekehrt ist das Herstellen selbst in der Ausrichtung auf das Handeln keineswegs zu vernachlässigen. Es spielt für das gute Handeln eine eigene, vielleicht sogar entscheidende Rolle: geht das Hergestellte doch im Sinne der Bedingungen des Handelns in dieses ein, wird als Womit des Handelns (mit-)bedingend für dieses. Das schließt freilich nicht aus, die Unterscheidung von *praxis* und *poiēsis* zudem ideologiekritisch zu betrachten. Weder das aristotelische Projekt noch seine Hierarchisierungen sind unabhängig von der Verfasstheit der *polis*, von ihrer engen Bestimmung des Status ‚Bürger', ihrer Angewiesenheit auf Sklaverei ... Die Freiheit von äußeren Zwängen, etwa der Sicherung des Lebensunterhalts durch eigenes Herstellen, als eine Freiheit zum guten Handeln, die Möglichkeit also eines ethischen Daseins, erforderte und bedeutete in der *polis* fraglos bereits eine privilegierte Stellung. Die Gefahr besteht aber, die Unterscheidung zu einer bloßen Rechtfertigung der Unterscheidung zwischen handelnden Bürgern und allen anderen Menschen zu verkürzen und so die Einsicht, die sie in das asymmetrische Bedingungsverhältnis zwischen Herstellen und Handeln liefert, zu überspringen.[121]

Diese Einsicht, gewonnen aus der Perspektive der Ethik, in diese Asymmetrie, die für sich keine Privilegierung ist, gründet letztlich in der Gattungsasymmetrie von Handeln und Herstellen.[122] Gemein ist ihnen, dass ihr jeweiliger ‚Gegenstand', das heißt das durch Handeln oder durch Herstellen zu Bewirkende, dem Bereich des Kontingenten zuzurechnen ist (dasjenige, das nicht notwendig ist [wie es ist], sondern das [auch] „anders sein kann"[123]). Unterschiedlichen Gattungen gehören sie aber an, weil sie in unterschiedlichen Verhältnissen zu ihren Zielen oder Zwecken stehen: „Das Ziel der Herstellung ist von dieser selbst verschieden, das der Handlung nicht. Denn das gute Handeln selbst ist Ziel."[124] Dass das gute Handeln selbst Ziel sei, muss dabei nicht bedeuten, dass der Zweck eines jeden Handelns in ihm selbst liegt, dass Handeln also immer selbstgenügsam ist und als Handlung überhaupt nur gelten kann, was sich selbst schon Zweck ist. Wohl aber bedeutet es, dass jede Handlung auf das gute Handeln als Form der Lebensführung gerichtet ist, oder sein sollte, dass das gute Handeln also das (wenn nicht unmittelbare, so doch) letzte Ziel eines jeden Handelns bildet. Die Unterschiedenheit wiederum des Zwecks des Herstellens vom Herstellen selbst gilt nach Aristoteles in jenem doppelten Sinne, der sich bereits angedeutet hat. Auch hier ist das gute

121 Vgl. etwa Clemens K. Stepina: Die Begriffe Praxis und Poiesis bei Aristotles. Zum Verständnis von geistiger und körperlicher Arbeit in der antiken Philosophie. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 42/2–4 (1996), S. 289–302.

122 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 200, Buch VI, 5.

123 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 198, Buch VI, 4.

124 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 200, Buch VI, 5.

Handeln das letzte Ziel – dieser Zweck des Herstellens also selbst kein Herstellen, sondern eben ein Handeln. Noch davor aber ist auch das Hergestellte als wie auch immer vorläufiges Ziel, als Zweck nämlich gemäß dem Herstellungswissen, selbst kein Herstellen, sondern ein bestimmtes Etwas, das hergestellt wird – auch wenn dieses wiederum für ein weiteres Herstellen benutzt werden mag.[125] (Die Möglichkeit der Selbstgenügsamkeit, die sich für die *praxis* unter bestimmten Bedingungen ergeben kann,[126] steht der *poiēsis* also nicht offen.)

Für einen Begriff von Herstellung, für das, was er zu leisten imstande ist, für die Perspektive, die zu ihm gehört, ist all dies in mindestens zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen ist festzuhalten, dass sich ein Denken von Herstellung der folgenreichen Unterscheidung, und damit auch dem komplizierten Verhältnis, zwischen *praxis* und *poiēsis*, zwischen Handeln und Herstellen zu stellen hat (ohne dass die Konsequenzen für konkrete Herstellungszusammenhänge damit schon absehbar würden). Zum anderen ist im Denken der Herstellung die Frage nach ihrem sonderbaren Verhältnis zu ihrem ‚Gegenstand' zu stellen. Das Herstellen als Prozess überschreitet sich nicht nur auf anderes hin – das gilt auch noch für das jeweilige Handeln, sofern es kein selbstgenügsames ist –, sondern auf Andersartiges – anders als die *praxis*, die ‚nur' auf eine andere, auf die *eupraxia* zielt. Ob das nun heißt, dass das gute Handeln aus verschiedenen Handlungen zusammengefügt werden kann, und wie ein solches Zusammenfügen genau zu denken wäre, kann hier nicht beantwortet werden; der Weg zu einer Antwort dürfte kaum kürzer ausfallen als derjenige, den die *Nikomachische Ethik* als ganze beschreitet. Die Andersartigkeit des Hergestellten gegenüber dem Herstellen jedenfalls zeigt an, dass dieses als Prozess nicht zusammengesetzt, nicht verteilt werden kann; zeigt an, dass das Hergestellte nicht (Bestand-)Teil des Herstellens ist. In anderen Worten: wird die Frage drängend, wie das Hergestellte stattdessen in Beziehung zum Herstellen steht. Diese Frage aber lässt sich nur unter Berücksichtigung auch des Herstellenden beantworten.

Sehr viel expliziter noch als in der *Nikomachischen Ethik* macht Aristoteles in der *Metaphysik* die *technē*, das Herstellungswissen als Herstellendes aus. Im Rahmen einer Betrachtung der verschiedenen Arten des Werdens, neben der *poiēsis* auch des natürlichen Entstehens und des Geschehens von ungefähr, fragt er danach, *was* je Art *durch was* wird.[127] Ein Natürliches, so die Antwort, wird durch Natur (*physis*), hat seinen Ursprung also in sich selbst;[128] das einfach bloß Geschehende wird durch Zufall (*tychē*), meint mithin immer nur einen Fall, diesen oder jenen; das einzelne Hergestellte aber hat, außerhalb seiner, ein konkret Bewirkendes,

125 Diese Deutung folgt im Wesentlichen derjenigen bei Ebert: Praxis und Poiesis.
126 Für mögliche Beispiele vgl. Ebert: Praxis und Poiesis, S. 17.
127 Aristoteles: *Metaphysik*. Reinbek 2005, S. 188–196, Buch VII, 7–9.
128 Vgl. auch Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 198, Buch VI, 4.

es wird nur durch ein entsprechendes Herstellungswissen, durch entsprechende *technē*.[129] In ebendiesem Sinne ist sie eine ‚mit Überlegung verbundene Disposition des Herstellens': nicht als diffuse Voraussetzung oder generelle Veranlagung zum Herstellen überhaupt, sondern bezogen auf ein spezifisches Herzustellendes, auf ein individuelles Etwas (*tode ti*)[130] – ein häufiges Beispiel bei Aristoteles ist die Baukunst, die sich auf das Haus richtet.[131] Das Herstellungswissen ist also eine mit Überlegung verbundene Disposition des Herstellens *von etwas*, ordnet sich diesem immer schon zu; und kennt sogar die Rückkopplung des Hergestellten, insofern es als Wissen eben eine Disposition ist und „die Dispositionen durch Betätigung in den entsprechenden Dingen entstehen"[132] (ausschließlich? – das ist die Frage des Verhältnisses von Talent und Übung). Als Disposition des Herstellens ist das Herstellungswissen allerdings, wie auch das Hergestellte, selbst kein Herstellen.

Der Prozess des Herstellens, als Herstellendes und Hergestelltes nicht einfach umfassender – Aristoteles nennt ihn auch: eine Bewegung[133] –, findet (oder bewegt) sich dann gewissermaßen zwischen beiden, jedoch nicht so, als wären sie zwei voneinander unabhängige, nur noch zu verknüpfende Punkte. Zwischen beiden stattdessen insofern, als ihr *Zwischen* ihre Zusammengehörigkeit, ihr einzig Umfassendes ist. Ihre Einheit. Und sei es in Gestalt rückkoppelnder Zuordnung. Diese Einheit umfasst jene gerade nicht als bloß gegebenes Herstellendes *und* Hergestelltes, sondern ausgehend von ihrer Differenz als Herstellendes|Hergestelltes. – Damit ist freilich noch kein vollständiger Herstellungsbegriff gegeben, auch nach Aristoteles nicht. Augenfällig ist dies etwa mit Blick auf die Frage nach der Rolle von Menschen in verschiedenen Herstellungszusammenhängen und ihrem Verhältnis zum jeweils Herstellenden.[134] Mit der Herstellung von Intimität durch Liebe ist zudem nur ein Herstellungszusammenhang unter vielen angesprochen. Sie ist eine eigene Art von Herstellung, die die Frage danach auf eigene Weise aufwirft. Das heißt aber zunächst nichts anderes, als dass sie sich – ohne dass das schon eine irgendwie geartete ‚Anwendung' von Aristoteles bedeutete – durch die mit Aristoteles zu rekonstruierenden Ansprüche informieren lassen kann – um im Anschluss ein eigenes Licht auf diese zu werfen.

---

129 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 189, Buch VII, 7. *Technē* wird in der zitierten Ausgabe mit ‚Kunst' übersetzt; im Sinne terminologischer Stringenz und da es weniger missverständlich ist, wird hier an ‚Herstellungswissen' festgehalten.

130 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 192, Buch VII, 8.

131 Vgl. zum Beispiel Aristoteles: *Metaphysik*, S. 190, Buch VII, 7.

132 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, S. 109, Buch III, 7.

133 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 190, Buch VII, 7.

134 Vgl. zur „Tätigkeit des Dichters" Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017, S. 28–33, Kapitel 9, besonders S. 31; sowie dazu und zu Heideggers verdienstvoller Beschreibung der Momente der *poiēsis* Kapitel 5 dieses Buches, besonders „*Mimēsis* und Darstellung" und „*Poiēsis* II".

Die schöpferische Liebe

Das Rätsel der Herstellung ist das des spezifischen Prozesses, der sie selbst ist, zwischen Herstellendem und Hergestelltem; und trotz der neuerlichen Popularität des Prozessbegriffs gibt es noch immer wenig Rätselhafteres als: Prozesse.[135] (Wobei es üblicherweise das Verhältnis von Prozessen zu Objekten ist, das dem Rätsel seine Form gibt – sodass es beharrt, wann immer die Instanzen, zu denen Prozesse ins Verhältnis gesetzt werden, nach der Art von Objekten gedacht werden.) Wie also lässt sich ein solcher Prozess denken, der sich nicht erschöpft in einem allmählichen Fortschreiten, in einem schrittweisen Verlauf von einem Ausgangs- zu einem Endpunkt?; wo in seinem Begriff ist zu berücksichtigen, dass er doch beides zu kennen scheint, als Herstellendes und Hergestelltes?; was kann es heißen, dass er deren Zwischen ist, und ihre Einheit?

Simmel hat dieses Rätsel für die Liebe eindrücklich umschrieben. Das Hergestellte der Liebe, Intimität als ‚Überwindung von Fernstellung, Gegenüber, Vorausgesetztheit des Fürsichseins', umfasst für ihn sowohl ‚den Geliebten' als „originäres einheitliches Gebilde"[136] als auch ‚den Liebenden' als zur „absolute[n] Innerlichkeit des Subjekts"[137] integrierten. Beide erscheinen nur dank einer „primären Schöpfung", und zwar durch Liebe als eine der „großen Gestaltungskategorien"[138], durch Liebe also als Herstellendes:

> Wie ich selbst als Liebender ein andrer *bin* als vorher – denn nicht diese oder jene meiner ‚Seiten' oder Energien liebt, sondern der ganze Mensch – was noch nicht eine sichtbare Änderung aller sonstigen *Äußerungen* zu bedeuten braucht – so ist auch der Geliebte als solcher ein anderes Wesen, aus einem andern Apriori aufsteigend als der erkannte oder der gefürchtete, der gleichgültige oder der verehrte Mensch.[139]

Darin, im Vorrang der ‚Schöpfung', ist für Simmel auch sichergestellt, dass herstellende Liebe (als ‚Gestaltungskategorie') und hergestellte Intimität (als Korrelation von Geliebten und Liebenden) keine nur lose Beziehung unterhalten: Im Bezug beider auf die Schöpfung „ist die Liebe absolut mit ihrem Gegenstand verbunden und nicht bloß assoziiert" – so nämlich ist „der Gegenstand der Liebe in seiner ganzen kategorischen Bedeutung [...] nicht vor ihr da, sondern erst durch sie", nicht weniger als „das ganze Verhalten des Liebenden als solchen"[140].

---

135 Vgl. nur die Auseinandersetzungen in Roland Faber / Andrew Goffey (Hg.): *The Allure of Things. Process and Object in Contemporary Philosophy*. London / New York 2014.
136 Simmel: Über die Liebe, S. 124.
137 Simmel: Über die Liebe, S. 128.
138 Simmel: Über die Liebe, S. 123.
139 Simmel: Über die Liebe, S. 124.
140 Simmel: Über die Liebe, S. 124.

Diese Art der Herstellung ist es auch, die Liebe, Geliebte und Liebende aus anderen Zusammenhängen heraustreten lässt, sie aus solchen herauslöst, so sehr sie zunächst auch in deren Rahmen auftauchen mögen, und zu einem eigenen Zusammenhang macht. Es sei zwar denkbar, „daß Ursächlichkeiten und Zweckmäßigkeiten des primären, biologisch, egoistisch, sozial-religiös, bestimmten Lebens Gefühlsverhältnisse liebender Art erzeugen"; doch könne von Liebe erst die Rede sein, wenn sie „sich der Lebensströmung der Gattungszweckmäßigkeit entreißt, um ein eigenzentriertes So-Sein des Subjekts auszumachen"[141], nicht weniger als „den geliebten Menschen als solchen"[142]. Der Prozess des Herstellens verschafft erst Herstellendem und Hergestelltem, bezogen aufeinander in diesem Prozess, diese ihre eigene Geltung, bestimmt erst ihr je Genuines. Der Prozess vermag dies, weil er sie in seiner nicht abgeleiteten oder ableitenden Einheit, in sich als ‚primärer Schöpfung' sammelt und sie damit sich abheben lässt gegenüber anderem. (Wenn es eine Eigengesetzlichkeit der Liebe gibt, so ist das also ihre Voraussetzung: die Herstellung als Einheit der Differenz Liebe|Intimität.)

Offenkundig trägt eine solche Vorstellung schöpferischer Liebe noch die Behandlung der Liebe als Differenz durch Nancy und als Weg zur Differenz durch Badiou: Steht bei jenem die Fassung einer „*Schöpfung* [...] *ex nihilo*" im Zentrum, die in ihrer Freiheit von allem Gegebenen, von allem Vorausgesetzten, entschieden „von jedem Konzept der Herstellung, der Fabrikation, oder von dem der Produktion"[143] getrennt bleiben soll, geht es bei diesem um „den absoluten Unterschied, der zwischen zwei Individuen besteht", das heißt relationslos besteht, und sich als solcher „in eine schöpferische Existenz verwandeln"[144] soll, in „die irdische Schöpfung der differenzierten Geburt einer Welt"[145]. Hier wie dort deutet sich freilich schon das Risiko an, dass die Kontingenz der Liebe, auf die der Prozess des Herstellens verweist, sich verklärt findet – die Liebe sich zurückgebogen zu einem (bedrohten) Residuum der Transzendenz, und sei dieses auch verlegt in eine radikale Immanenz ... So gerade besitzt die Liebe für Nancy ‚für sich selbst Wert' und ‚vereint in dem Maße, wie sie unterscheidet, alteriert und sich selbst alteriert'; so gerade führt die Liebe für Badiou zur ‚Grunderfahrung des Unterschieds' und zur ‚Welt vom Gesichtspunkt des Unterschieds aus'. In diesem Sinne nur wäre die Liebe ‚bedingungslos', hätte ‚etwas Universelles', bliebe also un-bedingt durch ein Außerhalb ihrer selbst, wahrte ihr An-Sich. Erst so zeichnete sie als Verschiedenes aus, was auch gemäß Nancy nicht mehr als ihre Teile oder Bestandteile zu bezeichnen

141 Simmel: Über die Liebe, S. 143–144.
142 Simmel: Über die Liebe, S. 123.
143 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 26. Vgl. auch S. 21: „Die Liebe ist das Ereignis der Freiheit."
144 Badiou: *Lob der Liebe*, S. 51–52.
145 Badiou: *Lob der Liebe*, S. 57.

ist, insofern nämlich „die Liebe [...] das Du entstehen läßt und nicht umgekehrt", wie auch „nur vom geliebten ‚du' [...] das ‚ich' kommen"[146] wird. Badiou spricht gar davon, „dass die Liebe eine Tragweite hat, die man ontologisch nennen kann", da sie sich richtet „an den anderen, wie er mit seinem Sein bewaffnet in mein Leben getreten ist und es damit zerbrochen und neu zusammengesetzt hat"[147]. (Wobei ‚die Liebe' hier noch oder schon die Einheit ihrer Differenz, den Prozess oder die Schöpfung bezeichnete, nicht bereits oder erst eine Seite ihrer Differenz – das doch erst, wenn sie sich selbst alterierte oder sich selbst vom Gesichtspunkt des Unterschieds erführe.)

Nancy und Badiou soll hier nicht weiter gefolgt werden; denn das Risiko besteht, in anderen Worten, in der Annahme einer Voraussetzungslosigkeit oder eines Absoluten de jure, die letztlich wieder in die Diagnose der Entfremdung führt, wo immer die Liebe de facto eben nicht frei von (gesellschaftlich, kulturell ...) Gegebenem, nicht ohne Relation (zu Gesellschaftlichem, Kulturellem ...) ist, sein kann. Die Frage muss eher bleiben, *wie* Gegebenes genommen wird, wie Relationen wirksam *werden* (was noch ein etwaiges Ab- oder Heraustreten einschließen mag). Gleichwohl lenkt die anhaltende Konjunktur der Betonung eines Schöpferischen der Liebe den Blick zurecht auf die Frage nach der Beziehung der Liebe zum Problem des Neuen, vielleicht auf die Liebe als Inbegriff einer Beziehung zum Neuen.[148] Das aber ist, unter anderem, eine weitere Umschreibung des Rätsels der Herstellung.

Der Prozess des Herstellens

Zu lösen ist dieses Rätsel – das Rätsel der vorrangigen Prozessualität der Herstellung, ihres Begründenden gegenüber dem Herstellenden und Hergestellten, einer Einheit einer Differenz – allerdings nur über die Einsicht in die Struktur des Prozesses des Herstellens. Geprägt ist diese vom Zusammenwirken zweier Zeitordnungen: Aus Perspektive der herstellenden Instanz, des Herstellungswissens (Liebe) mag das individuelle Etwas (Intimität) zunächst und zumeist das noch Herzustellende sein – und in der Inversion dieser Perspektive das Herstellungswissen zumal

146 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 34. An anderer Stelle (Nancy: *Die Liebe, übermorgen*) bezieht Nancy das Differenzielle der Liebe, ihre „innere Dissoziierung" (S. 10) zurück auf das, was er das ‚doppelte Erbe der Liebe' nennt – die Liebe im christlichen und im antiken Sinne (S. 19) –, etwas, das für ihn als Gegensätzlichkeit unwiderruflich zur Liebe gehört (S. 28) und worin er, nicht zuletzt, auch eine Bedingung für eine Relationalisierung der Liebe sieht (S. 10).

147 Badiou: *Lob der Liebe*, S. 26–27.

148 Vgl. Badiou: *Lob der Liebe*, S. 35; Nancy: Ereignis der Liebe, S. 35–36.

eine dem schon Hergestellten vorausgehende Disposition. Aus Perspektive ihrer wechselseitigen Bestimmung, ihres Differenzverhältnisses, kommt dem Herstellungswissen und dem individuellen Etwas (kommt Liebe und Intimität) aber eine gewisse, nämlich differenzielle Gleichzeitigkeit zu – aus der heraus sie erst auseinandertreten müssen, um differenziertes Aufeinanderfolgendes zu werden. Beide Perspektiven gehören zusammen, sind unvollständig ohne die jeweils andere.

Sodass der Prozess des Herstellens also zwei Richtungen vereint, seine Bewegung eine zweifache ist: Mit ihm wird ebenso sehr vom Differenzverhältnis Herstellendes|Hergestelltes zum Herstellenden und Hergestellten als Ge- oder Verschiedenem übergegangen, wie vom Herstellenden zum Hergestellten gegangen wird. Oder genauer: Vom Herstellenden zum Hergestellten kann nur insofern gegangen werden, als von ihrem Differenzverhältnis zu ihnen als Verschiedene, Geschiedene übergegangen wird. (Womit die verfügbare Sprache schon an ihre Grenzen kommt: Präziser wäre das Differenzverhältnis beschrieben, wenn die Bezeichnung seiner zweiten Seite nicht bereits auf die Logik der Aufeinanderfolge verweisen würde [in dieser Hinsicht ist es einerlei, ob sie ‚Hergestelltes' oder ‚Herzustellendes' heißt]; kennt doch die differenzielle Gleichzeitigkeit diese Logik [noch?] nicht; in Ermangelung einer eleganten Alternative soll, wo notwendig, weiterhin ‚Hergestelltes' für die zweite Seite einstehen.) Es ist dies Ausdruck der Interferenz einer Aktualisierungs- und einer Sukzessionszeit; einer Zeit also, die vom Differenziellen zum Differenzierten ‚verläuft', und einer Zeit, die vom einen zum anderen Differenzierten abläuft; einer Ordnung der Zeit, in der das gleichsam Virtuelle einer differenziellen Gleichzeitigkeit sich in Richtung Aktuellem bewegt, und einer Ordnung der Zeit, in der sich von differenziertem zu differenziertem Aktuellen bewegt wird. Mit Ersterem also aktualisiert sich die Virtualität der Differenz, treten ihre Seiten auseinander – mit Letzterem folgen die Seiten als aktuelle Formen aufeinander.[149] Die Interferenz beider verweist dabei auf ein Bedingungsgefüge (aber nicht wiederum: ein sukzessionszeitliches Vorausgehen!), insofern das Verschiedene und sein Aufeinanderfolgen – Herstellendes und Hergestelltes – die Differenz und ihr Auseinandertreten voraussetzt – Herstellendes|Hergestelltes. Wie Deleuze anmerkt:

> Die Differenz ist nicht das Verschiedene. Das Verschiedene ist gegeben. Die Differenz aber ist das, wodurch das Gegebene gegeben ist. Sie ist das, wodurch das Gegebene als Verschiedenes gegeben ist.[150]

149 Es gibt kaum eine prägnantere Erläuterung dieses Zusammenhangs als bei Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, besonders S. 30. Offensichtlich rührt Deleuzes ganzes Interesse am Strukturalismus her von der mit ihm eröffneten Möglichkeit einer solchen Beschreibung der Zeit – weswegen seine Frage auch nicht ist, was der Strukturalismus denn sei, sondern woran er zu erkennen ist, das heißt vor allem: was an, mit ihm zu erkennen ist.

150 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 281.

Keine Gegeben-heit ohne Gegeben-Werden. In diesem Sinne ist die Herstellung eine Art des Werdens nicht nur nach Aristoteles, sondern auch nach Deleuze.[151] (Im Weiteren zeige die Schreibweise ‚Werden', in Abgrenzung zur herkömmlichen Schreibweise ‚~werden', den Bezug auf diesen Begriff des Werdens nach Deleuze an.)

Der Vorrang der Prozessualität betrifft dann, sofern sie hinter ihr Bedingungsgefüge (*Auseinandertreten* : *Aufeinanderfolgen*) nicht zurück kann, die zweifache Bewegung in Gänze. Indem er dabei, diesseits der Ordnung der Sukzession, vom Differenzverhältnis zum Verschiedenen geht, begründet der Prozess des Herstellens das Herstellende und Hergestellte, nämlich als Verschiedene. Die Einheit ihrer Differenz hingegen, ihre einzige Einheit, ist der Prozess insofern, als er nicht nur die Bewegung der Differenzierung der Differenz, sondern auch die nicht davon zu lösende, darauf gründende Bewegung vom Differenzierten zum Differenzierten meint – worin erst die wechselseitige Bestimmung der Differenz sich vollständig realisiert, der Zusammenhang von Herstellendem und Hergestelltem sich ergibt. Die *Einheit* ihrer Differenz ist keine *Vereinigung auf* höherer Ebene, sie *stellt sich im* Prozess des Herstellens als zweifache Bewegung *ein*, *vom Virtuellen zum Aktuellen* : *von Aktuellem zu Aktuellem*.

Dabei handelt es sich sowohl um die Bedingung dafür, dass das Herstellungswissen sich überhaupt auf ein herzustellendes Etwas richtet, als auch dafür, dass es eine Rückkopplung des Hergestellten im Herstellungswissen geben kann. Um die Bedingung dafür, dass Simmel von einem (noch) gegenstandslosen „Leergang der Liebe" sprechen kann – als einem „Drängen [...] nach irgend etwas, was man lieben könnte"[152] –, und auch die Bedingung dafür, dass er die Sexualität der Liebe kategorisch scheidet von solcher ohne Liebe – wird in ersterer noch der Körper des geliebten Menschen geliebt, „nicht nur ‚begehrt'"[153], bleibt letztere eine immer nur „naturhafte, lebenszweckmäßige" und „geschlechtlich geleitete"[154]. Letztlich sind damit unterschiedliche, in der Herstellung gründende Weisen des Bezugs von herstellender Liebe und hergestellter Intimität aufeinander angesprochen: gründend auf unterschiedlichen Formen der Koordination der zwei Zeitordnungen, auf unterschiedlichen zeitlichen Konfigurationen der zweifachen Bewegung.

Damit ist aber bereits verwiesen auf: Zeitformen der Liebe, die sich nicht einfach aus der Interferenz von Aktualisierungs- und Sukzessionszeit ergeben,

151 Vgl. zur Bestimmung des Werdens als ein Hervorbringen von Identität aus Differenz Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 65. Vgl. zum Werden aus poetologischer Perspektive des Weiteren Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 328–333.

152 Simmel: Über die Liebe, S. 126.

153 Simmel: Über die Liebe, S. 121.

154 Simmel: Über die Liebe, S. 132.

sondern dem Prozess des Herstellens, der durch diese Ordnungen geprägt ist, seine immer benötigte zeitliche Form geben – gibt es doch keinen Prozess, der nicht in eine spezifische Zeitform gesetzt wäre. In diesem Sinne gelten Prozesse hier jedenfalls nicht selbst schon als Zeitformen; sie bedeuten vielmehr die Notwendigkeit von Zeitformen. In diesem Sinne soll, zudem, überhaupt nur von Zeitformen die Rede sein; ‚Form' ist bekanntermaßen nicht gleich ‚Form', diejenige der notorischen Inhalt/Form-Trennung eine andere als die der Unterscheidung Medium/Form, wie etwa Luhmann sie vorschlägt,[155] und wiederum eigen, mit eigener Logik, ist die Form im Verhältnis Prozess/Zeitform. In diesem Sinne bedeutete, nicht zuletzt, jede Übertragung einer jeden anderen Form-Logik schon einen Übergriff; zum Beispiel den Prozess doch nur wieder als Inhalt zu denken, ihn so wiederum schon zu vergegenständlichen ...

Herstellende Liebe, hergestellte Intimität, ihre Bezugsweisen – all diese bewegen sich immer schon und noch im Einzugsbereich der zeitlich spezifisch konfigurierten Herstellung als Einheit der Differenz, im Einzugsbereich des zeitlich spezifisch geformten Sich-Einstellens der Einheit als vollständige Realisierung dieses Herstellungszusammenhangs, des Zusammenhangs dieses Herstellenden und Hergestellten. Das ist es, was verhindert, dass Herstellendes und Hergestelltes einander Indifferenz entgegenbringen: sie sind in der Herstellung so unausgesetzt wie – je Zeitform – spezifisch aufeinander bezogen. Vergegenständlicht finden sich Liebe und Intimität dann niemals zu Beginn, sondern allenfalls auf der äußersten Spitze des Prozesses des Herstellens, als maximal Geschiedene, das heißt nur aus Perspektive der Ordnung der Sukzessionszeit; das aber, immer, mit dem unauslöschlichen Potenzial des Zurückfallens in diesen Prozess, dessen Einzugsbereich sie aus seiner eigenen, aus Perspektive der Interferenz der Zeitordnungen eben nie verlassen.

(Es mag also als Ausdruck einer bestimmten Form von Liebesideologie gelten, wenn am [An-]Schein vorauszusetzender, substanzieller Geschiedenheit von Liebe und Intimität festgehalten wird; exemplarisch: wenn auf einem selbstgenügsamen oder für die Identifizierung als Liebe hinreichenden Gefühl beharrt wird. Um bloßen Schein handelt es sich dabei aber nicht in erster Linie, weil sich etwa ein zum Irrtum verleitender Schleier vor den eigentlichen Sachverhalt schöbe. Der Schein besteht vielmehr darin, dass sich eine für sich durchaus gerechtfertigte Perspektive – diejenige der Sukzessionszeit – verabsolutiert findet und so den Zusammenhang, dessen Teil sie nur ist – derjenige der Interferenz der Zeitordnungen –, als Zusammenhang verstellt, nämlich allein gemäß ihrer eigenen

155 Vgl. Kapitel 3 dieses Buches, besonders „Logik der Repräsentation", beziehungsweise Kapitel 4, „Äußerungen$_{\{\text{Mittel, Zwecke}\}}$".

Logik erscheinen lässt. Das wäre im Übrigen auch noch einmal als die Pointe der Fetischcharakter-Analyse herauszustellen. Aus Perspektive der Warenform liegt der Akzent nämlich vollkommen zurecht auf einem ‚Verhältniß von Gegenständen', es „entspringt" dieses doch gerade „aus dieser Form selbst"[156]. Erst wenn diese Perspektive gegenüber anderen verabsolutiert wird – und besonders gegenüber der Perspektive des Arbeitsprozesses –, erlangt sie ideologischen Charakter: Dann kann alle [und alles an der] Produktion Warenproduktion werden, ausgerichtet ausschließlich auf den Warenaustausch,[157] die Arbeitskraft selbst käufliche Ware, der Arbeitsprozess entsprechend „Konsumtionsproceß der Arbeitskraft durch den Kapitalisten"[158]. Im Sinne einer solchen Verabsolutierung einer Perspektive unter vielen wäre auch zu denken, was irgend als Wirken der Warenform in anderen Bereichen menschlichen Lebens bezeichnet werden kann.[159] – Ideologie taucht hier, kurz, nicht als Teil der Differenz der Liebe auf, sondern bezogen allein auf die und ausgehend nur von der Herstellung als Einheit dieser Differenz: wofür ein Begriff dieser Herstellung unabdingbar ist; ohne den auch jeder Verweis auf Marx und die Fetischcharakter-Analyse im Ungefähren, im Ungenauen verbleiben müsste; und, im schlimmsten Fall, der Ideologie, also Verabsolutierung einer Perspektive verfiele, die zu kritisieren vorgegeben wird.[160])

Dass die Liebe Anteile verschiedener Sphären aufweist (gemäß dem Überdenken der Liebe: Liebe → Relation ⇒ Differenz → Liebe ⇒ Liebe|Intimität ...), meint also zunächst etwas anderes als die Verlagerung bestimmter Liebesaspekte in ein Außen jenseits der Liebenden – oder auch als den Verlust eines alleinigen Anspruchs dieser auf die Liebe. Gesetzt ist mit diesen Anteilen auch keine aktuelle, konkrete Intimität hier gegenüber virtueller, abstrakter Liebe dort. *Beide* gehen an einem bestimmten Punkt über vom Virtuellen zum Aktuellen. Als gegebenes Differenziertes ist die herstellende *technē* dann nicht weniger ‚konkret' als das hergestellte Etwas als Differenzielles ‚abstrakt' ist. Anzusetzen ist deswegen auch nicht *entweder* bei der individuellen, subjektiven, das Ich betreffenden Intimität *oder* beim gesellschaftlichen, kulturellen, der Welt zugehörigen Herstellungswissen Liebe. Anzusetzen ist bei der (zeitlichen Form der) Einheit genau dieser im Prozess des Herstellens, bei der (Zeitform der) Herstellung einer solchen Intimität durch eine solche Liebe: bei der Codierung, Produktion oder Induktion—von zwischenmenschlicher Interpenetration, exzentrischer Innerlichkeit oder des Liebenden-

156 Marx: Das Kapital, S. 103.
157 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 104.
158 Marx: Das Kapital, S. 199.
159 Vgl. Lukács: Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats, S. 275–276 – am Beispiel der Ehe!
160 Vgl. neben Illouz zum Beispiel Berlant: *Desire/Love*, S. 109.

Diskurses—durch ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, eine Metaphernmaschine oder eine Topik. Die Liebe wird zum Testfall für die unterschiedlichen Relationen gerade in der darin zu suchenden Einheit der Differenz der Liebe, im Prozess des Herstellens von Intimität durch Liebe; hier nimmt die Relation der verschiedenen Bereiche konkrete Gestalt an, wird sie wirksam.

Die Erfahrung von Entfremdung oder Enteignung mag gleichwohl, unter bestimmten Umständen, tatsächlich gemacht werden – unter den Umständen nämlich bestimmter Bezüge von Liebe und Intimität aufeinander, die sich durch ein besonders deutliches Auseinandertreten (in der Perspektive der Aktualisierungszeit) oder ein scharf getrenntes Aufeinanderfolgen (in der Perspektive der Sukzessionszeit) beider auszeichnen (sodass es am Endpunkt des Prozesses wirken mag, als leitete sich das Hergestellte aus dem Herstellenden nur ab oder sei diesem nach- oder untergeordnet: als fielen sie auseinander). So mag die Liebe sich etwa von ihrem Ende her ansehen, von dem aus sie für niemanden wiederzuerkennen ist – oder auch von dort, wo sie nicht in Sicht ist, wo sie immer nur die Liebe anderer ist. Als hätte die herstellende Liebe über die hergestellte oder herzustellende Intimität getäuscht ... Solche Erfahrungen fußen aber immer schon, ohne mit ihr in eins zu fallen, auf der Struktur der Differenz der Liebe. Wenn die Liebe sich als Projektionsfläche für die kulturpessimistische Erwägung besonders eignet, dann dank dieser Struktur; dann ist ein jeder, wie immer verständlicher Pessimismus aber der erste Schritt zu einer Kapitulation; dann gibt es, wo das zur dominanten Weise der Erklärung der Liebe wird, Grund für Pessimismus.

Handlungsfeld Liebe?

Wenn hier ein Überdenken der Liebe vollzogen ist, dann auch angesichts von Ansätzen, die die Liebe auf Erfahrungen und Praktiken sowie die Bedeutungen, die diese organisieren oder prägen, zu reduzieren suchen; Ansätze, die die Liebe überhaupt, oft im Fahrwasser der Cultural Studies, als ‚kulturelle Praxis', das heißt über Gefühle und Handlungen in bedeutungstragenden, zu reproduzierenden oder zu aktualisierenden kulturellen Rahmen, zu fassen suchen und dabei auf einen Konzeptualismus oder Normativismus verfallen.[161] Neben Illouz ist dabei, besonders

161 Vgl. Anja Hartung / Eva Illouz: Lieben als kulturelle Praxis und individuelle Selbstverwirklichung. Anja Hartung im Gespräch mit Eva Illouz. In: Anja Hartung (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*. München 2011, S. 229–235, hier besonders: S. 234; sowie Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 2–6. Vgl. zu den Grundbegriffen und Beschreibungslogiken der Cultural Studies den (affirmativen) Überblick von Stephan Moebius: Cultural Studies. In: ders. (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*.

wegen der Betonung des Verhältnisses zwischen der Liebe und ihren Darstellungen, auch an David R. Shumways Studie *Modern Love* zu denken, wo zum Beispiel ‚Intimität' die Stellung einer bestimmten, neueren Bedeutung zukommt, die diejenige der ‚Romantik' abgelöst habe und nunmehr Liebeserfahrungen präge.[162] Die Differenz der Liebe hat dagegen nichts gemein mit dem Schema: konkrete Praxis einerseits, abstraktes Konzept andererseits – sei Letzteres nun eher als Ideologie oder als Diskurs gefasst.[163] Aus Perspektive einer relationalisierten, differenziellen Liebe erübrigt sich insofern auch jede Klage über eine vermeintliche Fixierung der Forschung auf „Konzepte (Diskurse, ‚Semantiken') von Liebe" und das damit einhergehende Desiderat einer „genuin soziologischen Theorie der Liebe im Sinne von *Praxis*"[164], wie sie exemplarisch Günter Burkart formuliert; diese ungleiche Verteilung erscheint dem Überdenken der Liebe nur mehr als Folge eines sachlich (und somit auch für informative Vergleiche) ungeeigneten Schemas.

Nun soll mit der Differenz der Liebe keineswegs geleugnet sein, dass es Handeln in Intimbeziehungen gibt (oder dass, umgekehrt, Liebe etwas mit Ideologien oder Diskursen zu tun haben kann): Liebende tun bekanntermaßen so einiges, vom Anschmachten und Anschreien über das Berühren und Beschenken bis hin zu Illouz' Dating und den damit verknüpften Konsumakten. Auch der geläufige Vorwurf, für eine Intimbeziehung zu wenig zu tun, setzt den Maßstab des Handelns schon voraus – wie auch sein Gegenstück, die Klage des Umfelds, nicht mehr (oder gar: nichts mehr) außerhalb der Beziehung zu tun. Und noch hinsichtlich der Äußerung des „Ich liebe dich" herrscht weitgehend Einigkeit, dass es dabei nicht einfach nur um die Mitteilung eines bestimmten Zustands geht, die dann einen großen oder auch keinen Neuigkeitswert haben kann. Stattdessen habe diese Äuße-

---

Bielefeld 2012, S. 13–33. Vgl. auch Kapitel 3 dieses Buches, besonders „Modelle der Liebe und des Liebens".

Einen anders (unter anderem an der *poiēsis*) orientierten Begriff kultureller Praxis schlägt Andreas Hetzel vor. Vgl. Andreas Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur.* Würzburg 2001 – kulturelle Praxis „geht in keinem klar definierten Bestand von Symbolen auf, sondern erweist sich als eine symbolschaffende bzw. symbolumschaffende Praxis" (S. 10); sie „situiert sich zwischen *poiesis* und *praxis*, den beiden Tätigkeitsformen des Aristoteles. Sie stellt etwas anderes her, das sie zugleich selbst ist. Ihr letzter Zweck liegt gleichzeitig in ihr und außerhalb von ihr. Kultur produziert sich selbst als ihr eigenes Anderes" (S. 16). Dieses herstellende Moment der Kultur wäre wohl dennoch von ihren Handlungsmomenten zu unterscheiden – oder zu diesen zumindest ins Verhältnis zu setzen, anstatt mit ihnen in eins gesetzt zu werden.

162 Vgl. David R. Shumway: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003, S. 1–27.

163 Auf Ideologie läuft Illouz' Behandlung der Liebe hinaus (vgl. Illouz: *Cold Intimacies*, S. 38–39); Shumways Vorschlag ist die Rede von Diskursen, um sich damit vom Ideologie-Begriff freizumachen – womit sich aber eher nur des Wortes entledigt wird (vgl. Shumway: *Modern Love*, S. 4).

164 Burkart: Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe, S. 15–16.

rung als spezifische „sprachliche Handlung“[165] gerade „den Effekt, den Anderen zu einer bestimmten Handlung zu veranlassen, die er sonst nicht ausführen müßte“, sie stellt „den Anderen unter Zugzwang“[166]; und das derart kategorisch, dass noch die unterlassene Reaktion eine ist. So wird die Äußerung auch als expressiver Akt Teil einer Handlungsfolge.

Doch kann ein solches Handeln eben nur unter den Vorzeichen der Herstellung von Intimität auftauchen, wenn es mehr sein soll als, zum Beispiel, unbeteiligte, nicht weiter beteiligende Auskunft. „Ich liebe dich“ zu sagen, ist (sprachliche) Handlung nur im Lichte herzustellender oder hergestellter Intimität, erhält erst dort seinen spezifischen Charakter. Mehr noch: Wo die Äußerung „ganz wesentlich einen beziehungskonstituierenden Charakter hat“[167], ist sie selbst unter dem Aspekt der Herstellung zu betrachten – und nicht mehr nur unter dem der Handlung oder als Moment „im Handlungsfeld Liebe“[168]. Sie wird selbst zur Eröffnung eines solchen Felds, nämlich zur Eröffnung der Intimbeziehung, oder auch, wo sie nicht am Anfang steht, sondern an einem Punkt, der erst einmal erreicht sein will, zur Eröffnung einer neuen Phase in diesem Feld. Als Eröffnung bedarf das „Ich liebe dich“ dann freilich schon der Erwiderung, muss auf- und angenommen werden, sonst könnte ihm die (neue Phase der) Intimbeziehung nicht folgen, fiele es doch zur bloßen, da abgelehnten Bekundung eines Haben-Wollens herab …[169] Das Ausbleiben der Erwiderung wäre dabei zugleich mehr und weniger als eine unterlassene Handlung; es bedeutete aber fraglos, wie eine solche, Schmerz; mehr oder weniger? (Als Hersteller*in mag ansonsten gelten, wer das eine oder das andere, das „Ich liebe dich“ oder die Erwiderung äußert – ohne begriffliche Reflexion der entsprechenden Stellung ist damit aber, wie diese Komplizierung schon andeutet, nicht viel gesagt.)

---

165 Peter Auer: Liebeserklärungen. Oder: Über die Möglichkeiten, einen unmöglichen sprachlichen Handlungstyp zu realisieren. In: *Sprache und Literatur* 61 (1988), S. 11–31, hier: S. 11.

166 Auer: Liebeserklärungen, S. 17.

167 Sven Staffeldt: „Ich liebe dich“ sprechakttheoretisch. In: Jan Claas Freienstein / Jörg Hagemann / Sven Staffeldt (Hg.): *Äußern und Bedeuten. Festschrift für Eckard Rolf*. Tübingen 2011, S. 179–196, hier: S. 194.

168 Staffeldt: „Ich liebe dich“ sprechakttheoretisch, S. 179.

169 So Barthes: „*Ich auch* leitet einen Wandel ein: die alten Regeln verfallen, alles wird möglich – sogar folgendes: daß ich darauf verzichte, dich haben, in Besitz nehmen zu wollen. Kurz, eine Revolution – die vielleicht nicht weit von der politischen entfernt ist: denn im einen wie im andern Falle ist, was ich phantasiere, das absolut Neue: der Reformismus (des Liebenden) weckt in mir keinen Neid. Und um das Paradoxon auf die Spitze zu treiben, kommt dieses ganz reine Neue schließlich am abgedroschensten aller Stereotype zum Vorschein (gestern abend noch hörte ich es in einem Stück der Sagan: jeden zweiten Abend wird es im Fernsehen ausgesprochen: *ich liebe dich*).“ (Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 141.)

Gewissermaßen ist in der Herstellung von Intimität also nicht allein, wie für Aristoteles, die Handlungsbedingung des Womit durch das Herstellen betroffen, sondern der ganze Bereich, in dem gehandelt wird (die Intimbeziehung), sowie der Zweck, zu dem gehandelt wird (die Intimität selbst) – und, mit Simmel, auch noch das Wer des Handelns (die Liebenden) und das, in Bezug auf was gehandelt wird (die Geliebten).[170] Durch Liebe erst wird in diesem Sinne die Intimbeziehung als Handlungsfeld, so gut wie als Kommunikations- und Gefühlsfeld, eröffnet. – So schließlich sind Intimbeziehungen aus der Relation verschiedener Sphären heraus begriffen. Sie gehen zurück auf die Herstellung von Intimität durch Liebe, auf die Differenz also, die sich durch die Relationalisierung der Liebe in der Liebe denken lässt. Intimität als durch Liebe hergestellte umfasst dann gleichsam ihre Handlungen, Kommunikationen und Gefühle als ebenso hergestellte; was hier überhaupt, zum Beispiel als ein Gefühl, auftaucht, ist, so schon Rousseau, immer „künstliches Gefühl [...], das aus der Gewohnheit in der Gesellschaft entsprungen ist“[171].

2.2 Die Liebe auf den ersten Blick (Barthes I und eine kurze Bemerkung zur *romantic comedy*)

Mit dem Denken der Differenz der Liebe – mit all ihren Implikationen und als Implikation der Relationalisierung der Liebe – wird unzweifelhaft, dass die Zeitformen der Liebe sich nicht auf bloße Stauchungen oder Dehnungen der Zeit im Erleben der geduldigen oder ungeduldigen Liebenden reduzieren lassen, so wenig wie auf den Konflikt zwischen gewünschter Dauerhaftigkeit der Bindung und wirklicher Flüchtigkeit des Gefühls. Die Zeitformen der Liebe sind vielmehr jene Komplexionen, in die der Prozess des Herstellens von Intimität durch Liebe jeweilen gesetzt ist; allein in ihnen nimmt die Herstellung: Form an. Darauf sind noch Bindungen und Gefühle und auch die Liebenden als Liebende zurückzuführen. Mit Blick auf die Struktur dieses Prozesses heißt das: erst die Zeitformen koordinieren die Ordnungen der Aktualisierungs- und Sukzessionszeit, lassen deren Interferenz in der Herstellung je spezifische Realität werden; sie erst besorgen die jeweils spezifische zeitliche Konfiguration der zweifachen Bewegung der Herstellung, die Konfiguration von Auseinandertreten : Aufeinanderfolgen. Mit Blick auf Liebe und Intimität aber heißt es: wenn die Einheit ihrer Differenz, ihre vollständige wechselseitige Bestimmung sich

170 Vgl. zum Erschließen von „Handlungsmöglichkeiten“ durch Prozesse des Herstellens aus Sicht einer Poetologie des Wissens Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 86.
171 Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, S. 66.

immer und nur in diesem Prozess einstellt, dann sind sowohl Liebe und Intimität als auch ihr Bezug aufeinander abhängig von den Zeitformen der Liebe.

Schon das Beispiel der Liebe auf den ersten Blick ist hier erhellend. So wenig sie beim Wort zu nehmen sein mag, so offensichtlich verweist doch der Eindruck sich unvermittelt ergebender Gefühle der Nähe auf eine bestimmte Form der Zeit. Genauer muss dieser Eindruck als Effekt der Herstellung in dieser Form gelten, in der ein Aspekt spezifisch hergestellter Intimität bezogen ist auf eine spezifische Formation herstellender Liebe. Demgegenüber wäre die Liebe auf den ersten Blick leicht aufzuteilen auf eine eruptive private Erfahrung hier und einen öffentlichen Rahmen dort, der die Bedeutungen der Spontaneität, Unbedingtheit und Überwältigung umfasst und die private Erfahrung so zu deuten, und zwar zu Unerklärlichem zu (v)erklären erlaubt. Eine derart mit Bedeutung aufgeladene Erfahrung könnte dann weiteres persönliches Engagement begründen – oder ihr könnte, bei entsprechender öffentlicher Relativierung ihres Rahmens, misstraut werden.[172] Im Sinne der Differenz der Liebe ist aber noch das Auftauchen ‚eruptiver Erfahrungen' erklärungsbedürftig, wie auch ihr Weg ins Unerklärliche, in den Eindruck des Unvermittelten. Ein Erfahrungskern, egal welcher Art, auf den als Letztbegründung sich zu berufen wäre, ist hier nicht zu haben. Insofern kann es auch nicht darum gehen, den Eindruck unvermittelter Gefühle als Täuschung zu disqualifizieren, hinter der sich eine andere, eigentlichere Erfahrung verbirgt. Zu denken sind Erfahrung und Eindruck als Ergebnis und Ausdruck einer Form der Herstellung.

Mit dem Simmel'schen ‚Leergang der Liebe' ist bereits auf einen Teil der Liebesformation verwiesen, die hier als herstellend relevant wird. Es ist aber Barthes, der diese in *Fragmente einer Sprache der Liebe*, mit der Figur der ‚Hingerissenheit' auf die Zeitlichkeit der Liebe auf den ersten Blick hin expliziert. Zwar klingt seine erste Beschreibung zunächst nach Gängigem: „Die Liebe auf den ersten Blick ist Hypnose: ich bin von einem Bild fasziniert: zunächst erregt, elektrisiert, verwandelt, aufgewühlt, ‚betäubt'"; doch erweist sich diese Vorstellung einer Überwältigung von außen schnell als deutlich komplexer, und zwar gerade durch die Einführung des Leergangs:

> Der hypnotischen Episode, sagt man, geht gewöhnlich ein Dämmerzustand voraus: das Subjekt ist gewissermaßen leer, disponibel und, ohne es zu wissen, offen für den ‚Raub', dem es anheimfallen wird. [...] Erwartung – Begierde: ich verliebe mich nicht, wenn es mich nicht vorher danach verlangt hätte; die Leere, die ich in mir ausfülle [...], ist nichts anderes als die mehr oder weniger lange Zeitspanne, in der ich meine Umgebung, ohne es mir anmerken zu lassen, mit den Augen nach jemandem absuche, den ich *lieben* kann.[173]

172 So insgesamt in Illouz: *Why Love Hurts*, S. 161–162.
173 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 129–130.

Die Liebe auf den ersten Blick setzt für Barthes also ein Blicken voraus, das, suchend, ein Liebesobjekt zu sehen überhaupt imstande ist; Überwältigung beruht auf einem Bereitstehen oder -halten dafür, auf einer Angriffsfläche oder Rezeptivität; der Leergang ist als Vorlauf konzipiert, dessen genauer Endpunkt nicht absehbar sein muss (vielleicht: nicht sein darf), der aber sehr wohl ein (wiederum: nicht das) Ziel kennt.[174] Die eruptive Erfahrung taucht insofern nur in Abhängigkeit von, nur vor dem Hintergrund ihrer Vorbereitung auf – sie muss deswegen nicht unbedingt kalkulierbar oder weniger intensiv sein, wohl aber kennt sie Bedingungen und ist vermittelt, ist Ergebnis von etwas (eine Eruption geht immer zurück auf eine Stauung oder einen kritischen Druck).

Nichts anderes aber bereitet derart vor, gestaltet also den Vorlauf (macht rezeptiv; setzt das Blicken), als: die Figur ‚Hingerissenheit'. In ihrer Ausformung als Geschichte ist Liebe, sind ihre Figuren „ein *Programm*, das durchlaufen werden muß"[175] und das so auch die „[s]chwärmerisch gepriesene Anfangsepisode"[176] bereits präfiguriert, ja, *prä-figuriert*. Die Anfangsepisode ist mit der Figur als Anfang schon angesprochen, ihr ist die Möglichkeit schon gegeben, zur Sprache zu kommen, bevor es etwas (oder jemanden) gibt, über das (die oder den) zu sprechen sich lohnte.[177] Das gerade gehört zur Induktion von Intimität als Herzustellendes durch Liebe als Herstellendes: sie ist keine Leistung, die zu einer auch sonst denkbaren Intimität hinzukäme, sondern Voraussetzung der Eröffnung überhaupt von Intimität, des Erschließens der Intimbeziehung.

Noch ist der Liebe auf den ersten Blick, ist dieser Form der Herstellung des Liebenden-Diskurses allerdings nicht in Gänze Rechnung getragen. Denn zur Figur der ‚Hingerissenheit' gehört auch eine bestimmte Nachträglichkeit, mit der erst die Anfangsepisode zu einer solchen, zu etwas anderem als der bloßen Fortsetzung, da Erfüllung oder Ausführung, des Vorbereiteten, zu einem punktuellen Umschwung wird. Die Figur schließt dafür die Rekonstruktion der Erfahrung als „prunkvolle

174 Das könnte auch als Form dessen beschrieben werden, was für Adorno ‚Bedingung von Liebe' ist: ‚Unterschiede wahrzunehmen'. Dann wäre noch dieser Bedingung begegnet mit und in der Differenz der Liebe.

175 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 70.

176 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 128.

177 Bei Luhmann findet sich – ohne Kopplung an die Liebe auf den ersten Blick – eine ähnliche Beschreibung der Rolle von Liebe, die an deren Leergang ansetzt (bei Luhmann mit explizitem Verweis auf Simmel). Die Deutung zielt auf Differenz- als Diskrepanzerfahrung, insofern Liebe zu verstehen ist als „ein Verhaltensmodell [...], das gespielt werden kann, das einem vor Augen steht, bevor man sich einschifft, um Liebe zu suchen; das also als Orientierung und als Wissen um die Tragweite verfügbar ist, bevor man den Partner findet, und das auch das Fehlen eines Partners spürbar macht, ja zum Schicksal werden läßt" (Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23).

Montage eines Nichtwissens“ ein, die „rückwirkend einen Zufall“[178] schafft. Erst diese Rekonstruktion lässt „an der Liebe auf den ersten Blick [...] das Zeichen ihrer Plötzlichkeit haften (das mich unverantwortlich macht, dem Schicksal unterworfen, schwärmerisch, hingerissen)“[179]. So schließlich ist der Eindruck des Unvermittelten, den die Eruption hinterlässt, als gebrochene Fortsetzung der Vorbereitung der Erfahrung induziert; nicht noch hinzugeschriebene Bedeutung, sondern Ausdruck wesentlicher Notwendigkeiten dieser Herstellung. Die ‚Montage des Nichtwissens‘, die ‚rückwirkende Schaffung des Zufalls‘ ist die zweite, ist die Kehrseite zur Vorbereitung, und zwar als Bedingung der Verfügbarkeit der eruptiven Erfahrung, als Möglichkeit des Verfügens über sie. Im Diskurs der Liebenden erscheint sie letztlich als „Deklamation einer bereits vollzogenen [...] Tatsache“[180].

Wenn die Liebe auf den ersten Blick eine Zeitform meint, dann eine des emphatischen Anfangs, eines Anfangs als Anfang – was noch nicht war, wird gewesen sein. Der Anfang selbst *ist* nicht, er ist selbst *differenziell*, er *differenziert*. (Das liegt auch dem Paradox des Anfangs zugrunde: die Geschiedenheit von jeder Unschuld bei Rousseau. Womit, wenn sonst nichts, noch einmal auf die Vermitteltheit auch der Liebe auf den ersten Blick verwiesen sei.) Prä-Figuration und Nachträglichkeit, ‚Hypnose‘ und ‚Deklamation‘ werden als Verstrebungen verteilt durch und um diese Form: Sie lässt die Topik der Liebe und den Liebenden-Diskurs auseinandertreten in der Figur der ‚Hingerissenheit‘ und im ‚unverantwortlichen‘ Verfügen über die ‚Plötzlichkeit‘ der ‚bereits vollzogenen Tatsache‘; lässt sie auseinandertreten, um sie im Wechsel von Leergang und Eruption, Rekonstruktion und Eindruck des Unvermittelten aufeinanderfolgen zu lassen. Derart sind die zwei Ordnungen der Aktualisierungs- und Sukzessionszeit hier koordiniert, derart ist die zweifache Bewegung der Herstellung zeitlich konfiguriert; wird dem Prozess des Herstellens zwischen Liebe und Intimität, der Herstellung von Intimität durch Liebe eine zeitliche Form gegeben; stellt die Einheit von herstellender Liebe und hergestellter Intimität im Bezug zwischen Liebesformation und Intimitätsaspekt sich ein.

Offensichtlich läuft jede Herstellung in gewisser Weise auf einen Anfang zu: auf den Anfang, oder ein Anfangen aufseiten, des Hergestellten. Auf etwas anderes aber läuft die Zeitform des Anfangs der Liebe auf den ersten Blick hinaus: sie ist eine der Formen, auf die der Prozess des Herstellens selbst angewiesen ist, die ihn als Einheit und insofern sowohl das Herstellende als auch das Hergestellte betreffen. Ganz in diesem Sinne *einer* der Zeitformen der Liebe, von denen keine sich unmittelbar aus der (Struktur der) Herstellung ergibt, findet sich mit der Liebe auf

178 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 134–135.
179 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 132.
180 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 71.

den ersten Blick eine Form, die eine der Bedingungen der Herstellung von Intimität behandelt – die, genauer, mit dem Problem des Zustandekommens von Intimität umgeht. Damit ist dann schon die Frage nach anderen Umgängen mit diesem Problem und nach Umgängen mit anderen Problemen aufgeworfen: in welchem Lichte die noch zu betrachtenden Zeitformen der Liebe auftauchen.

An dieser Stelle sei eine kurze Bemerkung zur *romantic comedy* eingeschoben. Wie kaum anderes hält sie her – vor allem, wenn damit massentaugliche Filme US-amerikanischer Provenienz gemeint sind – für die Klage über die radikale narrative Standardisierung, die bloße Formelhaftigkeit der Handlung von Liebesdarstellungen; gibt den Inbegriff ab – als konventionellste Fassung jenes konventionellsten aller Narrative, des *boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl* – der von Hollywood verbreiteten ideologischen Darstellung des heterosexuellen Liebespaars; diskreditiert – da sie mit dem Gelingen der stereotypen Paarbildung im finalen Kuss (oder einem Äquivalent) endet, bevor die Beziehung sich in der Alltäglichkeit bewähren muss – durch ihre bestenfalls ersatzbefriedigenden, schlimmstenfalls verblendenden Idealisierungen jedes ernsthafte Fragen nach einem produktiven Bezug von Darstellungen auf die nüchternen Realitäten des Liebeslebens.[181] Es ist dies zwar nicht der Ort, in eine Diskussion der *romantic comedy* als Genre einzusteigen;[182] was auch hieße, die damit verbundenen Probleme der (auch inneren) Grenzziehung aufzurufen und noch die Frage der Traditionslinien (zumindest) zu berühren, fraglos also auf, zum Beispiel, William Shakespeare zu stoßen. Was es aber doch festzuhalten gilt, ist, dass in den üblichen Zurichtungen der eigene Bezug der *romantic comedy* auf eines der Probleme der Liebe, auf das Problem des Zustandekommens von Intimität, verstellt bleibt; dass sie sich tatsächlich durch einen solchen Bezug auszeichnet, ein solcher eigener Bezug ist. Verstellt bleibt in der Gemengelage narratologischer, ideologiekritischer und repräsentationaler Generalisierungen die Entfaltung einer Zeitform des Anfangs. (Der Blick auf ihre Zeitform wäre umgekehrt gerade eine Möglichkeit, die *romantic comedy* als Genre zu bestimmen – und zu vermeiden, den Vorwurf des Standardisierten, Formelhaften, Konventionellen, Stereotypischen et cetera als Teil der eigenen Theorie implizit

181 Vgl. Tamar Jeffers McDonald: *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. London / New York 2007, S. 1–17, 85–105; sowie zum ideologischen Komplex des Paars im Hollywood-Kino Virginia Wright Wexman: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton (New Jersey) 1993, S. 3–4, 16. Vgl. aus dem populären und entsprechend unübersichtlichen Diskurs Eben Harrell: Are Romantic Movies Bad For You? *Time* (Dezember 2008). Online unter: http://content.time.com/time/health/article/0,8599,1868389,00.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); Relevant: Does Media Distort Love? *Relevant* (April 2011). Online unter: https://relevantmagazine.com/life5/relationships/does-media-distort-love/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

182 Vgl. insgesamt McDonald: *Romantic Comedy*; sowie Shumway: *Modern Love.*

schon zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen, wie es in regelpoetischen Betrachtungen von Genres so ungemein üblich ist.[183])

Nun ist mit dieser Entfaltung freilich nicht die Repräsentation (des Topos) der Liebe auf den ersten Blick in romantisch-komischen Filmen angesprochen. Angesprochen ist vielmehr jene „Inszenierung, die in feiner Rhythmik, nach dem erprobten Schema der ‚Rettung in letzter Minute' das Gelingen hinauszögert, bis es nicht mehr zu vermeiden ist"[184]. Eine Inszenierung, die aber eine ganze zeitliche Maschinerie des *Öffnens und Schließens eines Intervalls* meint: ein bewegungsbildliches Intervall, das zur einen Seite von der ersten Begegnung des zukünftigen, ‚gelingenden' Paars und zur anderen von seiner schlussendlichen, ‚unvermeidlichen' Vereinigung eingefasst ist; das in sich, durch diverse zu überwindende und zu überstehende Widrigkeiten und Missverständnisse, als ‚Hinauszögern' strukturiert ist; das den Anfang und das Ende des Films zu einem *Pseudo-Anfang und -Ende* macht, da doch erst und gerade am Ende des notwendigen Durchgangs durch seine innere ‚Rhythmik' die ‚Rettung', der *eigentliche Anfang*, der Anfang *einer Liebe gemacht ist*, und damit *etwas Neues hervorgetrieben*. Schon Shakespeares großer Inszenator, Prospero, wusste zu berichten von der Notwendigkeit eines solchen Hindernisparcours für die neue Liebe (zwischen seiner Tochter Miranda und dem Prinzen Ferdinand):

> They are both in either's pow'rs: but this swift business
> I must uneasy make, lest too light winning
> Make the prize light.[185]

(Nicht beklagens-, sondern bewundernswert ist die Hartnäckigkeit der Maschinerie, die noch fast vierhundert Jahre nach Shakespeare imstande war, eine so unüberschaubare Menge an *romantic comedies*, an Variationen dieses Öffnens und Schließens zu generieren. Dass dies nicht in gleichem Maße bis heute anhält – weswegen auf den folgenden Seiten auch auf eine gesonderte Behandlung dieser Zeitform des Anfangs verzichtet wird –, lässt die Frage zu, ob das Problem des Zustandekommens von Intimität nunmehr weniger [oder doch zumindest anders] drängend ist.)

183 Vgl. für einen Versuch mit Blick auf die Zeitlichkeit der *screwball comedy* Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin / Boston 2020, besonders S. 250–296.

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

185 William Shakespeare: *The Tempest. Der Sturm. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 2014, S. 52, I/2/453–455.

Wenn das erste Gespräch zwischen Meg Ryan als Annie und Tom Hanks als Sam, ihr Händchenhalten (!) auf der Aussichtsplattform des Empire State Buildings und die sich schließenden Aufzugstüren des Hochhauses, die die Ansicht des neuen Paars versperren, SLEEPLESS IN SEATTLE (Nora Ephron, US 1993) enden lassen, so nur als Komplement des ersten, durch und durch asymmetrischen ‚Aufeinandertreffens' der beiden und nur nach einer ganzen Parade von Momenten des Sich-Verkennens und -Verpassens: Eine Parallel-Montage zeigt Sam, wie er am Telefon mit einer Radiotherapeutin über seine verstorbene Frau spricht, und Annie, wie sie auf einer Autofahrt ebendieser Radiosendung zuhört; doch stellt sich die Parallel- mehr und mehr als nicht-reziproke Schuss-Gegenschuss-Montage heraus, in der Sam sich an die Stimme der Therapeutin und seinen nebenstehenden achtjährigen Sohn Jonah richtet (dem er das Telefonat zu verdanken hat), während Annie als vereinzelte Zuhörerin unbeobachtet auf seine Stimme reagiert (zweimal antizipiert sie seine Worte und spricht sie mit ihm aus, schließlich weint sie). Das Intervall öffnet sich. Später ist Sam gebannt von Annies Anblick, wenn er sie am Flughafen sieht – weiß jedoch nicht, wer sie ist; Annie wiederum macht Sam ausfindig, doch sieht sie ihn mit einer anderen Frau – die sie nicht als seine Schwester zu identifizieren vermag; Sam weigert sich, dem Vorschlag Jonahs zu folgen, eine Frau namens Annie, die ihm auf seinen Radioauftritt hin geschrieben hat, am Valentinstag auf dem Empire State Building zu treffen; mit Jonah, der eigenmächtig von Seattle nach New York geflogen ist, verlässt Sam die Aussichtsplattform des Empire State Buildings, bevor Annie ankommt. Die innere Struktur des Intervalls verzögert. Natürlich kehren Sam und Jonah noch einmal zur Aussichtsplattform zurück – Jonah hat seinen Rucksack vergessen – und treffen auf Annie; in einer neuerlichen, nun reziproken Schuss-Gegenschuss-Montage treffen die Blicke sich, Annie und Sam erkennen einander (wieder), sprechen des Gegenübers Namen aus; Großaufnahmen schweigender Gesichter folgen aufeinander, ein Wachmann weist aus dem Hintergrund auf die Schließung der Plattform hin. Dann: ein „We'd better go" von Sam, noch einmal reagiert Annie in einem Gegenschuss auf ihn – tief Luft holend, gezwungen lächelnd; Sam schweigt, auch in der folgenden Großaufnahme – bevor er ein „Shall we?" an Annie richtet; er reicht ihr die Hand, sie greift sie. Nach letzten Verzögerungen: das Intervall geschlossen.

Die Liebe ist hier keineswegs „als (ein nicht näher zu definierendes) Gefühl definiert"[186], wie es Kaufmann in größter Pauschalität für Liebesfilme und, implizit, für SLEEPLESS IN SEATTLE, den sie kurz darauf nennt, behauptet. Wenn überhaupt, ist die Liebe hier die Schwierigkeit, aber auch die Möglichkeit – oder auch die Unwahrscheinlichkeit und das Versprechen –, gemeinsam mit einer anderen Person nicht nur zur gleichen, sondern zur richtigen Zeit, nicht nur am gleichen, sondern am richtigen Ort zu sein: und das gerade als Ergebnis eines vielfältigen, ungleich verteilten Vermittlungsgeschehens und aller daraus resultierenden, etwa raumzeitlichen Verwerfungen. (Zu den Vermittlungen und Verwerfungen gehören, neben dem Telefonat und der Radiosendung, Annies Brief, der, als nur einer unter unzähligen weiteren Briefen anderer Frauen, ohne ihr Wissen von einer Freundin an Sam geschickt und durch Jonah in Sams Namen beantwortet wird, sowie AN AFFAIR TO REMEMBER (Leo McCarey, US 1957), der das Vorbild für das Treffen auf dem Empire State Building liefert und auf den sich die weiblichen Figuren des Films sehnsüchtig, die männlichen skeptisch beziehen.) Das aber heißt letztlich nur wieder: dass SLEEPLESS IN SEATTLE eben die Zeitform des Anfangs als Anfang entfaltet, als Entfaltung der Öffnung und Schließung des Intervalls der *romantic comedy*.

186 Kaufmann: *Der Liebesfilm*, S. 44.

Ginge es darum, die *romantic comedy* zu retten, könnte darauf hingewiesen werden, dass sie ihre Rolle und Relevanz selbst bezeugt, dass ihr Bezug auf eine spezifische Zeit- als Problemstelle der Herstellung von Intimität expliziter als in ihrer eigenen Zeitform nicht sein könnte und dass jede Bemessung an einem anderen Problem der Liebe, etwa dem der Alltäglichkeit, sie zwangsläufig verfehlte. Doch muss sie nicht gerettet werden – auch die Vorwürfe, denen sie sich ausgesetzt sieht, sind nicht die Probleme der *romantic comedy*. Irgendwer meint immer, die eigentliche Wahrheit über die Liebe zu kennen – was sich leichter meinen lässt, wenn die eine Wahrheit gegen die andere ausgespielt, diese (etwa die Alltäglichkeit) gegenüber jener (etwa dem Anfang) verabsolutiert wird. Ironischerweise vollzieht sich darin (in umgekehrter Richtung) das, was der *romantic comedy* so gerne vorgeworfen wird. Ihr Problem ist dagegen einfach das Zustandekommen von Intimität; für andere Probleme gibt es andere Darstellungen, andere Zeitformen; und vielleicht wären eher diese vor den Vorwürfen gegen die *romantic comedy* zu retten, davor nämlich, wie in deren Verabsolutierungen in Vergessenheit zu geraten. Zum Anstoß könnte die *romantic comedy* dann noch werden, das Unterscheiden an der Liebe, etwa von Phasen oder Stilen, neu zu perspektivieren: Unterschiede selbst finden sich so nämlich verwiesen an die zeitlichen Formen der Herstellung und die Probleme, mit denen diese im Bezug zwischen Liebesformationen und Intimitätsaspekten umgehen.

Die spezifischen Formationen in der herstellenden Liebe: es sind dies die Figuren bei Barthes, Metaphern bei Kristeva, Symbole bei Luhmann. *Die Aspekte der spezifisch hergestellten Intimität*: was (und, mehr noch, wie es) in unausgesetztem Bezug zu jenen Formationen im Liebenden-Diskurs zur Sprache kommt, in der exzentrischen Innerlichkeit eingefaltet ist, in der zwischenmenschlichen Interpenetration als Persönliches bedeutsam wird. *Die Formen der Herstellung, aus denen heraus die Formationen und Aspekte sowie ihr Bezug zueinander erst in Gänze zu verstehen sind*: die Zeitformen der Liebe. Erst die spezifischen Relationalisierungen der Liebe erlauben es dabei, die ganze Komplexität ihrer Zeitformen in den Blick zu nehmen – und mit dieser Komplexität, als Teil von ihr, auch die Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen. Zur Diversität der Relationalisierungen, von denen eine jede ihre eigene Differenz der Liebe impliziert, wurde bereits einiges angemerkt; sie reicht hinein bis in die unterschiedlichen Anlagen der Theorien, in denen die jeweilige Relationalisierung mal mehr von der einen Seite (etwa von jener der Gesellschaft bei Luhmann), mal mehr von der anderen aus gedacht ist (etwa von der Seite des Ichs bei Barthes). Das lässt die Fallstudien zu den theoretischen Positionen recht unterschiedlich ausfallen: Jede der Positionen ist entlang ihrer eigenen Logiken zu begreifen, bevor sie alle auf irgendeinen gemeinsamen Begriff gebracht werden können (sodass die Übergänge der Fallstudien auch Brüche sind); oder, genauer gesagt, muss sich das Gemeinsame jederzeit am je Eigenen messen lassen

(sodass die Brüche auch Prüfsteine sind). Genau und nur so, anstatt im Abzielen auf die eine Theorie der Liebe, können hier Ausprägungen des poetologischen Denkens relationalisierter, differenzieller Liebe hervortreten.

2.3 Anstatt einer Theorie der Liebe: drei Positionen

Entschädigung Liebe (Luhmann I)

Die Konstellation (oder auch Klage) ist bekannt – und auch jenseits der systemtheoretischen Erwägungen Luhmanns umfassend reflektiert: Im Verhältnis immer individuellerer Individuen und einer modernen Gesellschaft, die das Individuum immer weniger als solches angeht, laste auf der Liebe das Gewicht, als Kompensation zu dienen; sie bezeichne die Option, dass „das jeweilige Ich dank seiner Relevanz in der Welt des anderen eine besondere Bedeutung gewinnen kann, die für seine öffentliche Bedeutungslosigkeit entschädigt“[187]. Das Überhandnehmen des *Unpersönlichen* findet seinen Ausgleich dann, so die Logik, in der Liebe als Ort des zutiefst *Persönlichen*; darin habe die Liebe ihren Platz in der Relation von Individuum und Gesellschaft.

Doch stellt die Lage sich bei genauerer Betrachtung als erheblich schwieriger heraus: Denn die Notwendigkeit solcher Kompensation geht nicht auf natürliche, vormals erfüllte Bedürfnisse eines schon gesetzten Individuums zurück. Stattdessen ist noch das Individuum mit seinen Ansprüchen, das heißt auch mit dem Anspruch, als Einzelperson zur Geltung zu kommen, Ergebnis einer umfassenderen Evolution – der „Co-evolution“[188] nämlich psychischer und sozialer Systeme. Es sei, so Luhmann, keineswegs davon auszugehen,

> daß der Bedarf für persönliche Individualität und die Möglichkeit, sich selbst und andere als einzigartig zu stilisieren, durch anthropologische Konstanten erklärt werden können; vielmehr korrespondieren dieser Bedarf und seine Möglichkeit, in kommunikativen Beziehungen Ausdruck und Anerkennung zu finden, mit sozialstrukturellen Bedingungen […].[189]

---

187 Niklas Luhmann: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: ders.: *Soziologische Aufklärung* 2. *Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden 1991, S. 170–192, hier: S. 178. Für einen allgemeinen Überblick vgl. Werber: *Liebe als Roman*, S. 11–19; sowie S. 14: „Einig scheint man sich seit zwei Jahrhunderten zu sein über die kompensatorische, dialektische oder therapeutische Funktion der Liebessemantik für die Modernisierung der Gesellschaft.“

188 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 367.

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

Eine zentrale dieser Bedingungen ist mit der ‚sozialen Ortlosigkeit' der Einzelperson, mit ihrer „sozialstrukturellen Außenstellung"[190] benannt: Angesichts funktionaler anstelle stratifikatorischer Differenzierung der Gesellschaft bleibt Einzelnen nur, „die eigene Differenz zur Umwelt [...] auf die eigene Person zurückzuinterpretieren"[191]; aus den Teilsystemen der Gesellschaft, zu denen keine Person in Gänze gehört und von denen keine in Gänze betroffen ist, lässt sich eine Differenz, die die Person als Person betrifft, nicht mehr gewinnen. Daraus folgt zwar nicht zwangsläufig, wohl aber als eine Möglichkeit das „Insistieren auf Individualität als Selbstbeschreibung"[192] – als schon spezifische Interpretation der ‚eigenen Differenz zur Umwelt'.

Das aber darf auch nicht verstanden werden als endlich erreichte Auflösung oder Überwindung der Relation von Individuum und Gesellschaft nach jahrhundertelanger Entwicklung auf diesen Punkt hin; als stünde nun die von allen sozialen Bindungen befreite Einzelperson auf der einen und eine voll und ganz auf sich gestellte Gesellschaft auf der anderen Seite; ohne gegenseitige Berücksichtigung. Auch wenn „soziale Systeme nicht aus Individuen bestehen"[193], sondern in spezifisch geregelter und ablaufender Kommunikation, so bliebe doch unverständlich, wie soziale Systeme auf die Beteiligung von Personen überhaupt, wie individualisiert auch immer, verzichten sollten: etwa wenn es darum geht, Kommunikation erst in Gang zu bringen, die sich zu systemspezifischer ausdifferenzieren kann.[194] Umgekehrt hängt noch die Realisierung der Möglichkeit Individualität – anstelle anderer denkbarer Szenarien in der Folge sozialer Ortlosigkeit – an der gesellschaftlichen „Legitimation (und das heißt: der Beseitigung aller kommunikativen Behinderungen) eines Anspruchs auf ‚Selbstverwirklichung'"[195]. Noch, ja, gerade das ist Moment der (Evolution der) Relation von Individuum und Gesellschaft, ein Moment, mit dem nicht zuletzt ein Wandel im Begriff des Individuums einhergeht. Nicht mehr ist es *in-dividuum*, also Unteilbares, als das konkreteste Glied am Ende einer Spezifikationsreihe, die vom Lebewesen zum Menschen zum Schichtangehörigen und so weiter verläuft, sondern als das Allgemeinste, definiert, und also restringiert nur, durch den Bezug zur Welt überhaupt, durch einzigartige Weltkonstitution.[196]

190 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 365.
191 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 17.
192 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 361.
193 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 347.
194 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 294, 346.
195 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 365.
196 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 16–17.

Stärker noch in die Sprache der Systemtheorie überführt, bedeutet die Relation von Individuum und Gesellschaft: psychische und soziale Systeme finden sich gegenseitig unausweichlich in ihrer jeweiligen Systemumwelt als so spezifische wie unerlässliche Irritationsquellen wieder. Sie sind einander also keineswegs indifferent. Zugleich sind sie dabei irreduzibel aufeinander. Gilt doch: dass sie „in der selbstreferentiellen Geschlossenheit ihrer Reproduktion [...] nicht aufeinander zurückgeführt werden können“[197], weil psychische Systeme im Medium des Bewusstseins, soziale aber in dem der Kommunikation sich reproduzieren. Reproduzieren heißt hier: je neu und aufs Neue konstituieren, nicht: identisch wiederholen; und mehr noch heißt es: die Selbstreferenz der Systeme muss sich erhalten, und darin: ihre Differenz zu ihrer Umwelt aufrechterhalten werden. Es ist dieses Verständnis von Reproduktion, das Luhmann im Begriff der Autopoiesis reflektiert und mit dem auch die Anschlussfähigkeit der Systemtheorie für Fragen der Herstellung begründet ist.[198]

Insgesamt wird demgegenüber, ob der Rede von geschlossenen Systemen, gern übersehen, oder zumindest unterschätzt, dass „Selbstreferenz nur als Modus des Umgangs mit einer nichtbeliebig strukturierten Umwelt vorkommt und anders nicht vorkommen kann“[199]. Woraus nicht zuletzt folgt, dass das „Konzept des selbstreferentiell-geschlossenen Systems [...] nicht im Widerspruch zur *Umweltoffenheit* der Systeme“[200] zu begreifen ist, sondern insbesondere die Frage meint, „wie selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit erzeugen könne“[201]. Mit der Systemtheorie ‚System‘ zu sagen, bedeutet immer, ‚Differenz‘, nämlich ‚System *und* Umwelt‘, und, erweitert, ‚Umwelt *und* Systeme in der Umwelt eines Systems‘ zu sagen; nach Systemgrenzen zu fragen, bedeutet immer, nach den Bedingungen von Grenzüberschreitung, nämlich, zumindest, nach den veränderten Bedingungen einer Fortsetzung nach der Überschreitung zu fragen.[202] Die ‚Co-evolution‘ psychischer und sozialer Systeme, die die komplexe Relation von Individuum und Gesellschaft bedingt, ist das beste Beispiel (und die Liebe einer der prägnantesten Testfälle). Wobei zu betonen bleibt, dass es dabei eben um Evolution geht. Weder ist

197 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 367.
198 Vgl. etwa Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 35, 60–62, 258.
199 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 31.
200 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 63.
201 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 25. Vgl. aber 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, hier: S. 48–49 – wo die „Netzwerkmetapher“ der „Systemmetapher“ vorgezogen wird, weil sie Geschlossenheit *und* Offenheit zu denken erlaube, anstatt „eineindeutige Systemgrenzen und Systemintegration“ zu privilegieren.
202 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 35–36.

der Übergang vom stratifikatorisch zum funktional differenzierten Gesellschaftssystem ein plötzlicher Umschlag, der den Unterschied von unpersönlichen und persönlichen Beziehungen mit einem Mal und in endgültiger Form in die Landkarte der Sozialität einzeichnet. Noch ist abgemacht, dass dieser Unterschied ein für alle Mal eingezeichnet ist oder überhaupt eine endgültige Form hat. Evolutionäre Transformation straft noch die vorsichtigsten Prognosen über Endzustände von Gesellschaftsstrukturen Lügen. Und natürlich gilt das nicht weniger für die Seite des Individuums. (Die Details solcher Evolution, wie auch die subtilen Analysen Luhmanns zur Entwicklung der Liebessemantik, bleiben hier also, wenn auf sie auch nicht eingegangen werden kann, notwendiger Interpretationshorizont.[203])

Die Frage nach dem Unpersönlichen und Persönlichen stellt sich nun jedenfalls neu. Ersteres lässt sich kaum noch, zumindest nicht ohne Weiteres mehr, als übermächtig charakterisieren, also nur beklagen. Unpersönliches taucht vielmehr nur noch, oder nunmehr, als die eine Seite einer zweifachen Steigerungslogik auf – die moderne Gesellschaft ist geprägt „durch mehr Möglichkeiten zu unpersönlichen und durch intensivere persönliche Beziehungen“[204]. Das gerade ist Ausdruck der spezifischen Komplementarität, die in der Relation von Individuum und Gesellschaft wirkt: Ausdruck also der sozialstrukturellen Außenstellung des Individuums angesichts funktionaler Differenzierung einerseits und des Anspruchs aller auf Individualität andererseits. So werden mit dieser Außenstellung zahllose, zumindest in immer größerer Zahl denkbare unpersönliche Beziehungen in Funktionssystemen wie Politik, Recht, Wirtschaft, Wissenschaft möglich. Das aber ist nur zu haben bei einer gleichzeitig zunehmenden Unübersichtlichkeit der Gesellschaft, in der sich das Individuum frei verwirklichen, aber keinen Halt mehr finden kann. Luhmann verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff der anonymen Fernwelt, die für alle, das heißt aber auch: nicht für die Person als einzelne Person, gilt.[205] Dem Anspruch auf Individualität hingegen ist nur in Beziehungen gerecht zu werden, die die Einzelperson betreffen und in denen somit auch Halt als Person zu finden ist. Damit geht es dann um eine Nahwelt persönlicher Geltung und des persönlich Geltenden, in der Verwirklichungsmöglichkeiten aber genau darauf beschränkt bleiben. (Luhmann macht hier eine Tendenz zum Widerspruch zwischen einer Individualisierung, zu der konstitutiv freie Selbstverwirklichung gehört, und dem Nahweltbedarf aus; es wäre dies als inhärenter Widerspruch einer modernen Gesellschaft zu verstehen, die der Individualisierung eben nicht

203 Vgl. zur romantischen Liebe aber Michael Ufer: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche{Till Gläßje, Cavell, Goehr, Luhmann}. In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47.

204 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 13.

205 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 17–18.

widerspricht, sondern zu der diese gehört.) Im Gegensatz zum Fall der unpersönlichen Beziehungen stellt nun – schon aus Kapazitätsgründen – nicht eine Vermehrung die Steigerungsform, sondern die immer eingehendere Berücksichtigung der Person in der einzelnen Beziehung: „Das personale Moment in sozialen Beziehungen kann nicht extensiviert, sondern nur intensiviert werden."[206] Freilich sollten diese unterschiedlichen Steigerungslogiken nicht darüber hinwegtäuschen, dass Persönliches und Unpersönliches koexistieren können, dass etwa in typischen Feldern unpersönlicher Beziehungen auch Persönliches auftauchen und eine Rolle spielen kann, gemäß seiner eigenen, also gegen die andere Logik (und vice versa). Die Differenz von Persönlichem und Unpersönlichem schließt ein solches Auftauchen nicht aus, sondern gerade ein, als ein Auftauchen als oder in Differenz; und was ist das anderes als eine für die moderne Gesellschaft typische Erfahrung?[207]

Vor diesem Hintergrund kann ‚Entschädigung' durch Liebe nur ein wesentliches Moment (in) der Relation von Individuum und Gesellschaft meinen, nichts noch Hinzutretendes nach einem vermeintlichen Verlust.[208] Genau in diesem Sinne taucht Liebe bei Luhmann auf, wenn er sie als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium fasst, „dem die spezifische Aufgabe zugewiesen wird, kommunikative Behandlung von Individualität zu ermöglichen, zu pflegen, zu fördern"; wenn er also durch Liebe einen „Systemtyp für Intimbeziehungen" kommunikativ geregelt sieht, „in dem es nicht erlaubt ist, Persönliches der Kommunikation zu entziehen"[209]. Das Kommunikationsmedium Liebe als ‚Rahmen' für persönliche Beziehungen kann überhaupt erst kompensieren, wenn aufseiten des Individu-

206 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 14.

207 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 431–432.

208 Anders Günter Dux, der die Liebe wahlweise als entschädigend angesichts einer generellen „Problematik der Lebensführung" (Dux: *Geschlecht und Gesellschaft*, S. 157) oder angesichts des „Wegfall[s] einer bedeutungsvollen Welt" (S. 466) in der Neuzeit versteht: Ersteres betrifft die „Lebbarkeit von Identität" (S. 157) unter Vorzeichen einer unvermeidlichen menschlichen „Gegenlage zur Welt", in der „die Welt auch als fremde erfahren wird" (S. 106). Liebe „sichert" hier „der Identität Resonanz und kommunikative Bestätigung" – was es „von allem Anfang an" (S. 157) gegeben hat (gemeint ist: der Anfang der Menschheit). Letzteres zielt dagegen auf die romantische (als eine bestimmte Erscheinungsweise des universellen Phänomens) Liebe, die „im anderen die verlorengegangene Welt wiederbringen" (S. 424) soll – eine bedeutungsvolle Welt nämlich, die das Subjekt, das es ebenfalls „zu allen Zeiten und in allen Gesellschaften" (S. 285) gegeben hat, vor der Romantik noch ‚hatte'. – Dass es alles immer schon gegeben haben soll, aber doch je ganz anders (vgl. S. 277), und dass abwechselnd mit beidem argumentiert wird, ist die überragende Unschärfe von Dux' gattungsgeschichtlicher Betrachtung. Diese Unschärfe aber ist für seine Betrachtung gerade die Voraussetzung, um von Verlust und Entschädigung als Konstanten oder in Bezug auf Konstanten sprechen und beides zudem in einer Quasi-Historisierung in eine ungebrochene Linie stellen zu können: um die Liebe selbst als Konstante auszuweisen.

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

ums, angesichts einer funktional differenzierten Gesellschaft, ein Individualitätsanspruch und ein Bedarf an idiosynkratischer Nahwelt angenommen werden können, denen allein in persönlichen Beziehungen zu begegnen ist.

Unwahrscheinlichkeit der Interpenetration (Luhmann II)

Mit Liebe als symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium und der Intimbeziehung als System zwischenmenschlicher Interpenetration sind die Seiten der Differenz der Liebe in ihrer Relationalisierung zwischen Gesellschaft und Individuum benannt. Mit ‚Ermöglichung', ‚Pflege' und ‚Förderung' der ‚kommunikativen Behandlung' ist die Herstellung als Einheit dieser Differenz umschrieben. Warum genau die Herstellung von Intimität durch Liebe aber überhaupt als Problem auftaucht und wie genau die zwei ungleichen Seiten der Differenz sowie ihr Zusammenhang in dieser Herstellung zu charakterisieren sind, ist so jedoch noch nicht beantwortet. Dass beide Fragen verknüpft sind, liegt in der Natur der Sache – der Differenz der Liebe.

Der mögliche Einwand, dass eine Intim- oder überhaupt persönliche Beziehung gar keiner herstellenden gesellschaftlichen Instanz bedürfte, zumal eines eigenen symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums, ist dabei nicht schon durch den Hinweis abzuweisen, dass der Bedarf an persönlichen Beziehungen erst aus und in einer spezifisch strukturierten Gesellschaft erwächst. Selbst, ja, gerade dann ließe sich fragen, ob es sich hier nicht um eine Selbstverständlichkeit handelt – was denn näherläge als das Aufnehmen persönlicher Beziehungen, die so offensichtlich auf ein Desiderat zielen; zumindest scheint doch niemand daran zu hindern – besonders nicht eine Gesellschaft, die sich für Persönliches nicht interessiert! (Noch Gesellschaften, die spezifische Formen persönlicher Beziehungen sanktionieren und andere exkludieren – also mehr oder weniger: alle bekannten Gesellschaften –, schließen das Aufnehmen persönlicher Beziehungen eben nicht prinzipiell aus; und das Aufnehmen bestimmter wohl gerade insofern, als sie darin – legitimer- oder illegitimerweise – nicht-persönliche, sondern in der Tat gesellschaftliche Fragen berührt sehen.) – Es ist der berühmte Ausspruch von der Liebe, die eine „ganz normale Unwahrscheinlichkeit"[210] sei, mit dem das allzu Naheliegende durch Luhmann auf Distanz gebracht ist. Präzise ist damit die Herstellungsbedürftigkeit von Intimität als zwischenmenschliche Interpenetration angesprochen.

210 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 10.

Genau insofern solche Intimität auf kommunikativer Behandlung von Individualität, das heißt kommunikativer Berücksichtigung der Person beruht, ist sie nämlich ganz grundsätzlich mit dem Problem konfrontiert, dass Kommunikation, und insbesondere erfolgreiche Kommunikation, notwendigerweise unwahrscheinlich ist – und zwar „obwohl wir sie jeden Tag erleben, praktizieren und ohne sie nicht leben würden", sie also eine gleichsam „unsichtbar gewordene Unwahrscheinlichkeit"[211] ist. Kommunikation darf dabei allerdings nicht nur nicht auf Sprachlichkeit verkürzt werden, sondern ebenso wenig auf ein zweistelliges ‚Sender-Empfänger-Modell', gemäß dem, im Sinne der Übertragungsmetaphorik „des Besitzens, Habens, Gebens und Erhaltens"[212], eine Information objektanalog von einer zu einer anderen Stelle wandert. Ihre Dignität in Luhmanns Theorie im Allgemeinen und für die Frage der Intimkommunikation im Besonderen erhält Kommunikation vielmehr als „dreistelliger Selektionsprozeß"[213]. Nämlich: als „Einheit aus Information, Mitteilung und Verstehen"[214], sofern jede dieser Stellen auf eine Selektion, also einen kontingenten, erst zu machenden Unterschied verweist (und nicht auf gegebene Identitäten, seien es vorrätige In- oder vorfindliche Sachverhalte, oder auch vorgängige subjektive Intentionalitäten).[215]

Bereits eine Information ist eine Auswahl, getroffen als Teil der Kommunikation, und nicht etwas immer schon Vorliegendes, das nur noch ausgewählt werden müsste; eine Information wird erst generiert durch das Unterscheiden von etwas, das heißt dem Ausgewählten, gegenüber anderem, dem Beiseitegelassenen.[216] Die Mitteilung ist, darauf aufbauend, die Wahl von Verhalten, um die Information mitzuteilen; als Selektion, also Ausschluss anderer Möglichkeiten, die – Möglichkeiten, die sie sind – ebenso möglich gewesen wären, ist sie nicht weniger kontingent als die Information. An dritter Stelle, und wiederum aufbauend auf den vorangehenden Selektionen, stützt sich das Verstehen auf die Differenz von Information und Mitteilung, besteht gerade darin, diese zu beobachten und als solche zu behandeln;[217] das heißt auch: dass sie den Mitteilenden selbst zugemutet wird, dass diese mit ihr als einer für und durch die Adressierten wirksamen Differenz schon rechnen müssen, ohne dass sie sich in ihrer Form zwingend aus den eigenen Absichten ergäbe.

---

211 Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: ders.: *Soziologische Aufklärung* 3. *Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen 1981, S. 25–34, hier: S. 26.

212 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 193.

213 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 194.

214 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 203.

215 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 194, 202, 209.

216 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 194–195.

217 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 196.

Erst und genau im Ineinandergreifen dieser Selektionen realisiert Kommunikation sich, sie ist in diesem Sinne ein „emergentes Geschehen“[218]. Als solches gründet sie nicht in (und bemisst sich auch nicht an) der vorgängigen Identität eines Mitgeteilten. Diese Identität konstituiert sich vielmehr erst in der Einheit des Kommunikationsprozesses[219] – und bedarf der Konsolidierung durch anschließende Kommunikation: die implizit oder explizit prüft, ob ‚richtig‘ verstanden wurde (und selbst wiederum konsolidiert werden will; et cetera). Ebenso wenig leitet Kommunikation sich aus vorgängigen Positionen eines ‚Senders‘ und ‚Empfängers‘ ab (Bezeichnungen, die in Abkehr von der ‚Übertragung‘ kaum haltbar bleiben). Stattdessen verteilt sie diese als Stellungen allein ausgehend von den und im Sinne der Selektionen – Mitteilende und Adressierte: je betroffen von jeder Selektion, bleibt keine Seite in der Emergenz von Kommunikation dieselbe (sondern emergiert gleichsam selbst). So hat Kommunikation „eine Zustandsänderung des Adressaten“[220] zur Folge, da hinter das Mitgeteilte nicht mehr zurückzufallen ist, ganz unabhängig davon, ob es, zum Beispiel, für wahr befunden wird; schon das Nicht-Glauben ist eine durch Kommunikation provozierte Möglichkeit.[221] Gerade das bezeichnet das Verstehen, das mit der Zumutung der Differenz von Information und Mitteilung seinerseits auf Mitteilende durchgreift; zum Beispiel als Provokation, zu kommunizieren, dass etwas anders, oder anderes, gemeint war.

Die prinzipiellen Hürden (eines Erfolgs) der Kommunikation sieht Luhmann entsprechend in der Unwahrscheinlichkeit des Verstehens des Gemeinten; in der Unwahrscheinlichkeit des Erreichens von Adressierten, besonders über Anwesende in einer konkreten Situation hinaus, aber freilich auch, in einer solchen Situation, genau und nur der gewünschten; sowie in der Unwahrscheinlichkeit der Übernahme des Kommunizierten durch die Adressierten, als Grundlage für weiteres Verhalten.[222] Letzteres ist dabei, genau genommen, kein Teil des einzelnen Kommunikationsgeschehens. Das aber ist, ob der Notwendigkeit der Konsolidierung der Konstituierung eines solchen, eine eher artifizielle, jedenfalls aber rein theoretische (nicht: unerhebliche) Eingrenzung. Es geht hier um die Frage seines Anschlusses, die Frage nämlich des Annehmens oder Ablehnens, die beide auf der Anschlussfähigkeit (fraglos: Kehrseite der Konsolidierungsnotwendigkeit) der Kommunikation beruhen, die sich aus ihrer emergenten, dreistelligen Einheit

218 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 196.
219 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 194.
220 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 203.
221 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 204.
222 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 217–218; sowie Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, S. 26–27.

ergibt.[223] Alle drei Hürden können jedenfalls als Schwellen der Entmutigung gelten, die schon das Aufnehmen von Kommunikation unwahrscheinlich machen …[224]

Warum aber kommt es dann überhaupt zu Kommunikation? (Was noch nicht fragt: Wie kommt es zu ihr als Normalfall?) Die Antwort liegt in dem erstaunlichen Umstand, dass in ihrer Unwahrscheinlichkeit nur das Problem wiederauftaucht, als dessen Lösung sie selbst notwendig wird und das zugleich die Bedingung ist, unter der nur sie eine Möglichkeit ist. Dieses Problem und diese Bedingung sind die der (Erfahrung der) doppelten Kontingenz. Zu lösen (oder aufzulösen) ist hier „der selbstreferentielle Zirkel" des „Ich tue, was Du willst, wenn Du tust, was ich will"[225], aus dem es zunächst keinen Ausweg zu geben scheint, da es für keine der Seiten einen Grund zu geben scheint, in dieser Situation einen Anfang zu machen: sind doch beide „füreinander undurchsichtig", können auf „keine basale Zustandsgewißheit und keine darauf aufbauenden Verhaltensvorhersagen"[226] setzen. Weder hier noch dort ist irgendein Verhalten notwendig und könnte nicht auch anders ausfallen, und hier wie dort ist das für jede der Seiten über jede der Seiten bekannt, sodass letztlich alle Beziehung, die eines ersten Schritts bedarf, unwahrscheinlich wird.[227] Doch gäbe es ohne jede „Unbestimmtheit" (von ‚Ich' und ‚Du'; der Situation) auch keine Möglichkeit der „Bestimmung"[228] (des je eigenen Verhaltens; der Beziehung), also keinerlei Raum für das Machen von Unterschieden, für Selektion, ohne Kontingenz also letztlich keine Emergenz, nur dieses oder jenes Notwendige und Unmögliche. Mehr noch, gerade die zweifach-wechselseitige „Verhaltensunsicherheit" erlaubt es nicht nur, „sich genau daran zu orientieren und im Hinblick darauf das eigene Verhalten zu bestimmen", es bekommt *alles* doch Bestimmte, Sichere einen „Informations- und Anschlußwert", es „wird jeder Zufall, jeder Anstoß, jeder Irrtum produktiv"[229]. Nur (auch missverstandene!) Kommunikation als Selektionsprozess löst das Problem, das Bedingung ihrer Möglichkeit ist – und zugleich taucht dieses Problem, diese Bedingung in jeder der Kommunikationshürden wieder auf: die gegenseitige ‚Undurchsichtigkeit' macht ob der Getrenntheit der psychischen Systeme das Verstehen zur offenen Frage; die ‚Zustandsungewißheit' betrifft über die jeweilige Fraglichkeit der Aufmerksam-

223 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 204.
224 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 218: „Wer eine Kommunikation für aussichtslos hält, unterläßt sie."
225 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 166.
226 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 156–157.
227 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 154, 165.
228 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 167. Vgl. auch S. 156 – „Indeterminiertheit und Determinierbarkeit" gehen miteinander einher.
229 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 165–166.

keit das Erreichen; die fehlende ‚Verhaltensvorhersagbarkeit' stellt die Über- oder Annahme infrage, die nicht nur überhaupt eines kommunikativen Anschlusses bedarf, sondern bestimmter. Gelöst wird das notwendigerweise wiederum durch und möglich wird dadurch wiederum: Kommunikation. Sie macht sich selbst fortlaufend möglich und zur Notwendigkeit.

Dass auch und erst recht das Aufnehmen und der Erfolg einer Kommunikation, in der ‚prinzipiell alle Eigenschaften einer individuellen Person bedeutsam werden' können, unwahrscheinlich sind (und dass insbesondere diese die Frage nicht nur nach dem Warum, sondern auch nach dem Wie aufwerfen), kann angesichts dessen kaum überraschen. Wie könnte es sich dabei noch, bei aller Allgegenwärtigkeit, um eine Selbstverständlichkeit handeln? Angenommen und sodann kommunikativ berücksichtigt sein will hier Individualität selbst, sie ist es, die zum Zentrum der Selektionen wird. Sodass eigentlich „jeder vernünftige Adressat die Flucht ergreifen" müsste: erschöpft Individualität sich doch nicht in diesen oder jenen, gewöhnlichen oder auch außergewöhnlichen Eigenschaften einer Person, denen von außerhalb mit Interesse oder Desinteresse begegnet werden kann, sondern hängt stattdessen wesentlich am „*Weltbezug des personalen Individuums*"[230], vor allem an seiner Nahwelt persönlicher Geltung(en), mit der andere als Adressierte in einer persönlichen Beziehung rechnen müssen, gerade weil sie selbst dann immer schon in dieser Welt und gemäß diesem Bezug auftauchen. Ein jeder Erfolg von Intimkommunikation beruhte also auf einem „Bestätigungsverhalten"[231], das auf den ganz eigenen Weltbezug des Individuums zielt; die Kommunikation muss in dieser Hinsicht zunächst und zumal sich behaupten.[232] – Übrigens: könnten auch ‚vernünftige Mitteilende' noch Anlass haben, ‚die Flucht zu ergreifen'. Bedeutet doch die dritte Selektion des Kommunikationsprozesses, die Zumutung einer spezifischen Differenz von Information und Mitteilung durch Adressierte, dass diese Individualität auch bestätigen können, ohne dass Mitteilende dies in der Selektion der Information und des Mitteilungsverhaltens beabsichtigt hätten (die Mitteilung des zu zahlenden Preises sollte doch nur freundlich sein, nicht Mittel der Bekundung eines eigenen, besondere Zuneigung vorsehenden Auftauchens des Gegenübers in der eigenen Welt). Es kann Kommunikation auf personale Bezüge hin verstanden werden, wo Unpersönliches mitgeteilt werden sollte – was in Anschlusskommunikation (wo keine Flucht möglich oder wünschenswert ist, weil sonst etwa eine Rechnung unbeglichen bliebe) wiederum

230 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 24–25.

231 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 25.

232 Gilt doch offensichtlich: „Je individueller, idiosynkratischer, absonderlicher der eigene Standpunkt und die eigene Weltsicht, desto unwahrscheinlicher wird der Konsens und das Interesse bei anderen." (Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 24.)

zu behandeln ist, im Sinne gemischter oder einfach falsch gedeuteter Signale und versehentlich geweckter oder gleich falscher Hoffnungen.

All ihre Unwahrscheinlichkeiten, ihre Probleme und Bedingungen, dürften unzweifelhaft machen, dass Intimität deutlich reicher an Implikationen ist, als Berlants und Giddens' Formeln der *zones of familiarity and comfort* und *transactional negotiation of personal ties by equals* es aufrufen – um von der alltagssprachlichen Rede von Nähe, sei es lokale oder emotionale, zu schweigen. Intimität ist als zwischenmenschliche Interpenetration zu fassen, die in der „Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt" besteht, in welcher „jeder die Welt des anderen mittragen kann (obwohl er selbst höchst individuell erlebt), weil ihm selber darin eine Sonderstellung zugewiesen ist"[233], und zwar: des in dieser Welt Geliebten. So aber ist Interpenetration „weder nach dem Modell der Beziehung zweier getrennter Dinge [...] noch nach dem Modell zweier sich teilweise überschneidender Kreise" zu verstehen, sondern allein darüber, „daß *die Grenzen des einen Systems in den Operationsbereich des anderen übernommen werden können*"[234]. Zwischenmenschliche Interpenetration als intensivierte persönliche Beziehung lässt sich denn auch nicht als „Reziprozität wechselseitig-befriedigender Handlungen auffassen oder als Bereitschaft, Wünsche zu erfüllen"[235]. Vielmehr werden die Grenzen, also Individualitäten der Beteiligten ineinander übernommen: Geliebte samt individuellem Weltbezug werden zum Welthorizont für Liebende, die als ihrerseits Geliebte selbst zu einem solchen Horizont werden. Einander ermöglichen sie sich so die Geltung ihrer Individualität (ihrer spezifisch auf sich selbst ‚zurückinterpretierten' Differenz zur eigenen Umwelt) – als Grundlage, und bestätigt in, jeder Kommunikation.

Gemeint ist damit gleichwohl keine „thematische Konzentration möglichst aller Kommunikationen auf den Partner oder auf das Liebesverhältnis"[236]. Kommuniziert werden kann in Intimbeziehungen gerade über alles Mögliche, auch solches jenseits der Beziehung selbst. Es kann nur nicht ohne Weiteres jenseits der Beziehung kommuniziert werden, das heißt jenseits der gemeinsamen Privatwelt, jenseits des Ineinanders der Welthorizonte: „Nicht Totalität, sondern Universalität des Bezuges wird erwartet im Sinne einer laufenden Mitbeachtung des Partners in allen Lebenslagen" – was letztlich „einer laufenden Mitanreicherung des Informationsgehalts aller Kommunikationen durch den ‚für ihn'-Aspekt"[237] gleichkommt. Eine wie immer vor-, letztlich aber vergebliche Annäherung an eine Totalität des

233 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 18.
234 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 295. Vgl. insgesamt dazu auch S. 286–345.
235 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 29.
236 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 25.
237 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 25.

Bezugs mag dann als anfängliche Strategie gangbar sein, um Universalität sicherzustellen: wenn sich quantitativ das meiste Kommunizieren um die Beziehung dreht, taucht der Zweifel an der qualitativ angemessenen Berücksichtigung der Person weniger leicht auf. Kaum zu vermeiden ist aber, dass irgendwann auch über anderes kommuniziert werden muss. Und hier kann der Streit der Liebenden ansetzen, so er denn ein solcher ist und nicht irgendein Streit außerhalb des Zugriffsbereichs der Intimbeziehung – womit allerdings etwas wohl schon nicht mehr wäre, wie es sein sollte, und so ein eigener Ansatzpunkt des Streits der Liebenden gegeben. – *Der Streit der Liebenden*: nicht ob dieses oder jenes richtig ist, sondern ob eine Beachtung stattgefunden hat oder nicht, ob über richtig oder nicht anhand der gemeinsamen Privatwelt befunden wurde, das heißt ob etwas dem Horizont dieser Privatwelt entzogen wurde, ob also ein eigener, anderer Welthorizont außerhalb der Privatwelt zum maßgebenden gemacht wurde.

Zugleich „verläßt sich" Intimkommunikation immer auch „auf Vorwegnahme und Schonverstandenhaben", spielt sich also in „weitgehend indirekter Kommunikation" ab – etwas, das durch die Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt begünstigt wird, und zwar so sehr, dass Fälle allzu expliziter Kommunikation zu Störfällen werden können, etwa wenn „zum Ausdruck kommt, daß etwas sich nicht von selbst versteht"[238]. Damit ist zum einen der unerlässliche, der unumgängliche Bezug auf die körperliche Dimension (und erweitert: Sexualität) angesprochen (auch wenn Luhmann diesen fast nur widerwillig konzediert: „Kein Kommunikationssystem kann ganz davon abstrahieren, daß Menschen leiblich beteiligt sind"[239]). Gerade die Kommunikation durch körperlichen Kontakt (im weitesten Sinne schon: der Blickkontakt der Augensprache) eröffnet nämlich „die Möglichkeit eines Unterlaufens und Ergänzens der Sprache", die Chance also, „Mißverständnisse ausgleichen und Entgleisungen durch einen Wechsel der Kommunikationsebene korrigieren"[240] zu können. (Freilich ist auch solche körperliche Konkretion aber nicht frei von Missverständlichem und Entgleisendem; und die Frage offen, wie frei die Kommunikationsebene schadlos gewechselt werden kann.) Was so, ob der Emergenz auch des körperlichen Kommunikationsgeschehens, gleichfalls denkbar wird, ist eine eigene, variable Bedeutsamkeit von Körperlichkeit, die nicht immer und überall durch wie immer charakterisierte, vorab gesetzte Bedeutungen des Körpers limitiert ist. Solche stünden der Intimbeziehung als unverrückbarer Widerstand wohl eher früher als später im Wege – oder wären doch zumindest etwas, womit sie sich eben arrangieren müsste. Das aber ist mit Blick auf das Ver-

238 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 29.
239 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.
240 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 33–34.

hältnis von Intimität und Körperlichkeit, jedenfalls als Ausschließlichkeit, ebenso implausibel wie der Gedanke, dass es bei all dem Aufwand und all den Strapazen am Ende doch nur um das Eine gehe, das ja selbst schon sehr vieles sein und bedeuten kann. Oder es ist das eine oder andere zur Realität gewordenen Implausibilität einer Pathologie geworden.

Zum anderen verweist die Störanfälligkeit bei expliziter Kommunikation auf tatsächliche Grenzen der Kommunizierbarkeit, auf eigentlich *Inkommunikables*. Insbesondere ist damit das Problem der „Unmöglichkeit der Aufrichtigkeit“[241] gemeint, ihre eigene Inkommunikabilität – keine äußere Beschränkung der Kommunikation durch ihr Fremdes, sondern eine ihr eigene, innere Grenze, Inbegriff der „Probleme und Schranken kommunikativen Verhaltens“, ein „allgemeines kommunikationstheoretisches Paradox“[242] (das gleichwohl, in der Geschichte der Liebessemantik, erst entdeckt werden wollte[243]). Die Differenz von Information und Mitteilung stellt vor dieses Problem, vor diese Schranke, und blockiert jeden Versuch, das Paradox vermittels Kommunikation (das heißt wiederum beruhend auf dieser Differenz) aufzulösen:

> Man braucht nicht zu meinen, was man sagt [...]. Man kann gleichwohl nicht sagen, daß man meint, was man sagt. Man kann es zwar sprachlich ausführen, aber die Beteuerung erweckt Zweifel, wirkt also gegen die Absicht. Außerdem müßte man dabei voraussetzen, daß man auch sagen könnte, daß man nicht meint, was man sagt. Wenn man aber dies sagt, kann der Partner nicht wissen, was man meint, wenn man sagt, daß man nicht meint, was man sagt.[244]

Gerade zwischenmenschliche Interpenetration, dass also Geliebte Liebenden Welthorizont sind, muss dann zwar in allen zu ihr gehörigen Kommunikationen mitgleiten – das ist die ‚Universalität des Bezugs‘ –, sich aber zugleich – als Horizont auch jeder Kommunikation – der Kommunikation selbst entziehen.[245] Zum Gegenstand von Mitteilungen gemacht, ist Interpenetration diesen als Grundlage schon genommen, da bezweifelbar geworden, ohne Aussicht auf neuerliche unzweifelhafte Absicherung. Interpenetration, als ausgezeichneter Fall der Lösung des Problems der doppelten Kontingenz, zeigt sich so nicht zuletzt als ausgezeichneter Fall ihrer Erfahrung, ihres Problems.

In diesem Implikationsreichtum bedarf zwischenmenschliche Interpenetration also der sozialen Beglaubigung, um unwahrscheinliche Normalität zu werden; nicht anders als jede andere Art unwahrscheinlicher Kommunikation, aber doch

241 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 154.
242 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 207.
243 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 153.
244 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 207–208.
245 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 160.

spezifisch gemäß den ihr eigenen Implikationen. Sie bedarf einer Beglaubigung, die je ihr Zustandekommen ermöglicht, dieses aus ihrer Unwahrscheinlichkeit selbst heraus wahrscheinlich macht, ebenso wie ihr Standhalten, gewährleistet doch nichts in oder an der Interpenetration, dass ihre Zumutungen, einmal hingenommen, auch ausdauernd ausgehalten werden, als „Reproduktion von Intimität“[246]. Diese Beglaubigung ist: Liebe als Kommunikationsmedium. Ihre Funktion ist es, den intimen, „an sich unwahrscheinlichen Kommunikationen trotzdem Erfolg zu verschaffen“[247], und zwar: indem sie diese codiert.

Codierung (Luhmann III)

Zu verstehen ist unter ‚Kommunikationsmedium‘ aber nicht etwa ein gegebenes Medium (etwa im Sinne eines Behältnisses), das einen von ihm unabhängigen Inhalt kommuniziert (demgegenüber es indifferent bleibt, solange er nur hineinpasst) – wogegen ja schon der Kommunikationsbegriff in seiner Abkehr von der Übertragungsmetaphorik steht (zu welcher eine solche Vorstellung von Medium gerade gehört).[248] Stattdessen sind Kommunikationsmedien dadurch charakterisiert, dass sie eine je spezifische Kommunikationsform wahrscheinlich machen und befördern; dass sie speziell für solche Kommunikation als Initiatoren und Katalysatoren dienen; dass sie bestimmte Kommunikationsprozesse, mit denen sie nicht identisch sind, erlauben und stabilisieren.[249] Liebe ist hier nur ein Medium, neben, zum Beispiel, Wahrheit, Geld und Macht, die sich ihrerseits auf die Kommunikationsformen des Lernens, des Tauschprozesses und der Handlungsdirektive

246 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 42. Denn: „Es geht, an Hand welcher Themen und welcher Beobachtungen immer, um die Reproduktion von Sinnüberschüssen, denen man entnehmen kann, daß die Liebe kontinuiert. Das In-der-Welt-des-anderen-Vorkommen-und-daraufhin-handeln-Können muß fortlaufend reaktualisiert werden.“ (Luhmann: *Liebe als Passion*, 43–44.)

247 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 21.

248 So aber Faulstich, der, um Luhmanns vermeintliche Reduktion auf Kommunikation zu kritisieren, von „*Kommunikations*medien wie Zeitung, Plakat, Erzählerin oder Brief“ (Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe‘, S. 23) spricht. Solche Medien allerdings haben bei Luhmann ihre eigene Bezeichnung, gerade gegenüber Kommunikationsmedien (fraglos mit eigenen theoretischen Folgeproblemen) – nämlich: ‚Verbreitungsmedien‘. Vgl. Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, S. 28–29; sowie Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 220–223.

249 Vgl. zu diesen Punkten und symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien im Allgemeinen Luhmann: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien.

richten. In ebendiesem Sinne ist Liebe bei Luhmann das spezifische Herstellende zum Hergestellten der zwischenmenschlichen Interpenetration.[250]

Als ein Kommunikationsmedium ist Liebe also zugleich etwas sehr und nichts weiter Besonderes. Sei sie dann als Komplex von „Kommunikationsanweisungen", als „Verhaltensmodell", „Orientierung" oder „Wissen"[251] beschrieben – oder auch als „ernsthafte, bewahrenswerte Semantik"[252] –, immer geht es darum, dass mit ihr ein „Kommunikationscode" zur Verfügung steht,

> nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.[253]

Und auch wenn nun einige der Wendungen Luhmanns anderes nahelegen, sollte der Kommunikationscode des Mediums doch nicht so gedacht werden, als handle es sich um Vorgaben oder Vorschriften dazu, wie oder auch worüber Liebende zu kommunizieren haben. Die Regeln, oder eher Regelungen, des Codes sind keine Etikette, keine Auskünfte über Angemessenheit. Der Code dient nicht als handlungsleitende Norm (oder Tugend im Sinne der *phronēsis*).[254] Er dient als herstellungsleitende *technē*. Es ist die Bezugsform der Kommunikation, die durch ihn geregelt ist, durch ihn erst zustande kommt: „nicht die *thematische* Ebene des Kommunikationsprozesses, sondern seine *Codierung*" – und Intimität ist eben so codiert, dass „alle Informationen dupliziert werden im Hinblick auf das, was sie in der allgemeinen, anonym konstituierten Welt, und das, was sie für Dich, für uns, für unsere Welt bedeuten"[255]. So verstanden kann Codierung schließlich als Herstellung, als *Codierung-als-Herstellung* verstanden werden, als Einheit der Differenz symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium Liebe|zwischenmenschliche Interpenetration und also als Prozess des Herstellens von Intimität durch Liebe.

---

250 Auch Niels Werber spricht im Anschluss an Luhmann von einer „Herstellung von Intimität", zielt damit aber vornehmlich auf die „Kontaktanbahnung" (Werber: *Liebe als Roman*, S. 19).

251 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 22–23.

252 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 57.

253 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23.

254 Vgl. zu dieser Ablösung im Zusammenhang mit der Theaterpoetik des achtzehnten Jahrhunderts Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 92–95. Die präskriptive oder repressive Logik, die Logik des Ge- und Verbots von Handlungen tritt zurück zugunsten „einer allgemeinen Regulierung und Moderation im sozialen Verkehr [...], deren Ziel in einer Feinabstimmung der einzelnen Akteure mit Rücksicht auf kontingente Folgen und Verknüpfungen besteht" (S. 92). Das schließt Normen nicht aus, weist ihnen allerdings keinen begründenden Rang mehr zu – die „Erzeugung von Normen" (S. 95) findet sich stattdessen an die begründende Kraft jener ‚Feinabstimmung' verwiesen.

255 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 25.

Weder ist hier also ‚bloß' oder ‚nur' Kommunikation berücksichtigt, als schlösse diese alles außer sich prinzipiell aus, nicht potenziell ein, und verschlösse sich, anstatt zu erschließen;[256] noch ist die (nicht zu leugnende) Prominenz der Kommunikation für sich bereits Ausdruck der Ideologie eines psychologisch-therapeutischen Modells, das in einer Objektivierung (oder Entsubjektivierung) der Möglichkeiten des Ausdrucks die Emotionen vom Handeln des Alltags trennt.[257] Freilich ist Codierung ausgehend von solchen Ein- als Unter- oder Überschätzungen schnell begriffen: sie erscheint dann als das, was „kommunikativ vorab regelt, was gemeint ist, wenn man über Liebe spricht"[258]; oder auch als das, was es erlaubt, „to manage emotions and to substitute for them adequate and standard speech patterns"[259]. Doch Luhmanns Betrachtungen der „Semantik von ‚Liebe'"[260] (und symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien allgemein als „semantische Einrichtungen"[261]) sind nicht einfach durch die Frage danach getragen, was mit ‚Liebe' (oder anderem) gemeint ist oder wurde – sei es nun im historischen Wandel, sei es durch konkrete Liebende. Und das wiederum liegt schon in der eigenen Konzeption von Semantik begründet. Diese baut gerade nicht auf einem Verständnis von Zeichen und Referenz auf, das ein einseitig dominierendes Verhältnis zwischen einem zeichenhaften Code und dem realen Erleben begründen könnte – was sofort das Problem der gegenseitigen Beeinflussung von Realität und Fiktion, Leben und Text aufwerfen würde.[262] Stattdessen meint Semantik hier „höherstufig generalisierten, relativ situationsunabhängig verfügbaren Sinn"[263]; sie ist das, was von den unzähligen „Verweisungen auf weitere Möglichkeiten" abstrahiert, die in einer jeden konkreten Situation konfrontieren und sich auf „die Welt im ganzen"[264] öffnen. Nicht alles, was gerade möglich ist, lässt sich ja auch gegenwärtig halten, geschweige denn im nächsten Schritt auch verwirklichen. Semantik dient angesichts dessen nicht als „notwendig normativer Sinngehalt", sondern als „Sinnfestlegung (Reduktion)"[265], die ordnet, orientiert, Maßstäbe installiert für den Anschluss, für das Weitere, auch für das Neue.[266]

256 Vgl. Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe', S. 23, 44.
257 Vgl. Illouz: *Cold Intimacies*, S. 36–39; sowie Fromm: *The Art of Loving*, 31–32.
258 Faulstich: Die Entstehung von ‚Liebe', S. 43.
259 Illouz: *Cold Intimacies*, S. 38.
260 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 9.
261 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 21.
262 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 169–170.
263 Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* 1. *Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1993, S. 19.
264 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 93.
265 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 224.
266 Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 267.

(Semantik ist für Luhmann in diesem Sinne ein Teil von: Kultur. Jener Teil nämlich, der „eigens für Kommunikationszwecke aufbewahrt wird“[267] und als solcher mit seiner Transformation rechnen muss. An einer solchen Transformation eben setzt *Liebe als Passion* an.[268] Im Übrigen bleibt bei allen Überschneidungen des Vokabulars die Annahme einer Inkongruenz, gar einer Inkompatibilität zwischen Luhmann, Kristeva und Barthes ratsam. Dass das Denken einer Relation von Individuum und Gesellschaft nicht ohne einen Begriff von Kultur auskommt, ist kaum überraschend; dieser Begriff hängt in all seiner Bestimmtheit aber an dieser Relation und ist schon insofern ein anderer als ein Begriff von Kultur, wie er gemäß der Relation von Ich und Welt auftauchen mag; von jenem Begriff, der auf das Element in der Relation Subjekt und Kultur zielt, ganz zu schweigen. Erst im Lichte solcher Vorsicht können tatsächliche Berührungspunkte überhaupt identifiziert werden.)

Die Universalität des intimen Bezugs ist durch die „Semantik des Mediums Liebe“ denn auch „nicht formuliert, aber symbolisiert“ – es findet sich „nicht vorgeschrieben, daß man als Liebender eine Privatwelt gegen die öffentliche Meinung zu beglaubigen habe“, sondern mit entsprechenden „Symbolen beschrieben, [...] daß dies geschieht“[269] (etwa: mit ‚Passion‘ als ‚durchschauter Metapher‘). Es sind also die Symbole der Liebe als Formen der Generalisierung, als sinnhafte Knoten, als Ideengut in seiner „Fähigkeit, Erfahrungen zu packen und neue Perspektiven zu eröffnen“[270], die das Lieben codieren: Sie stellen Schemata bereit, um Sensibilitäten spezifisch zu steuern.[271] Das ist nicht hinreichend beschrieben als Fixierung dessen, was mit ‚Liebe‘ eben gemeint ist (oder was darunter schon zu verstehen ist; oder was, in konventioneller Einigung, als ihre Bedeutung vorausgesetzt und vorgegeben ist). Es geht vielmehr darum, dass Kommunikation derart unterscheidbar wird, dass diejenige der Liebe als eigene Form, nämlich als intimes, interpenetratives Anschließen, Weitermachen und Neues-Sagen auftauchen kann.[272] Wodurch auch, insbesondere, die (sonst doch so geringen) „Erfolgserwartungen [...] verstärkt werden: Wer seine Liebe erklärt, nimmt fast schon das Recht in Anspruch, geliebt zu werden“[273].

Dann erst (aber auch: gerade dann) kann es um die Möglichkeit und Fähigkeit gehen, „zwischen wahrer und vorgetäuschter Liebe“ als feststellbare Sach-

267 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 224.
268 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 49–56.
269 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 30.
270 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 9.
271 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 107.
272 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 113–114.
273 Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 267.

verhalte zu unterscheiden. „Das Simulieren von (nicht empfundener) Liebe und das Dissimulieren von (empfundener) Liebe“[274] kann sodann, in einer weiteren „Verfeinerung“, an Bedeutung gewinnen. Und schließlich kann es so, an der historischen Schwelle zur romantischen Liebe, in der Folge der Entdeckung der Inkommunikabilität, dazu kommen, „daß die *Differenz* von *aufrichtiger* und *unaufrichtiger* Liebe kollabiert und damit die strukturelle Voraussetzung für Informationsverarbeitung [...] entfällt“[275], durch die Intimkommunikation zuvor geregelt, also unterschieden war – ein Kollabieren auf das Abgründige, auf das Ungründige menschlichen Miteinanders hin (durch das hindurch Intimität fortan nur zu haben ist): „Jeder Versuch, den anderen zu ‚durchschauen‘, führt ins Bodenlose, in jene Einheit von wahr und falsch, von aufrichtig und unaufrichtig, die sich allen Kriterien entzieht.“[276]

Ganz im Sinne seines Begriffs von Kommunikation entwickelt Luhmann das Problem der Symbolisierung also differenztheoretisch; entscheidend ist, dass etwas „über die pure Faktizität hinaus [...] als ‚so und nicht anders‘ erfahren“[277] wird. Er hebt damit, wohlgemerkt, nicht auf die Differenz der Liebe ab (die als Differenzverhältnis Kommunikationsmedium | Interpenetration zu rekonstruieren ist). Differenzierungen betreffen für ihn zunächst ‚nur‘ die Seite des Herstellenden, des Kommunikationsmediums, des Codes – allerdings immer bezogen auf

> [d]ie Vielzahl der Unterscheidungen, die in der Liebesbeziehung eine Rolle spielen, zum Beispiel die Unterscheidung der Geschlechter, die Unterscheidung von jung und alt, die Unterscheidung der jeweils geliebten gegen alle anderen Personen [...].[278]

Genauer sind es die Differenzierungen aufseiten des Mediums, die erst jene ‚Vielzahl an Unterscheidungen‘ einbeziehen, als solche, die in der Beziehung überhaupt eine Rolle spielen können. Einerseits also werden die Unterscheidungen erst in (ihrer Berücksichtigung in) den Symbolen als Formationen herstellender Liebe zu möglichen Aspekten hergestellter Intimität; andererseits aber sind die Differenzierungen des Kommunikationsmediums bestimmt allein, insofern sie schon auf (die Ermöglichung von) Unterscheidungssensibilitäten in der Beziehung gerichtet sind. Diese Zweiseitigkeit ist nichts anderes als der Kern der Differenz der Liebe und ihrer Einheit in der Codierung-als-Herstellung. Ihre Konsequenzen aber sind so weitreichend wie vielfältig.

274 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 114.
275 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 179.
276 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 223.
277 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 107.
278 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 109.

Soll etwa durch die Liebe unterschieden, die Liebe also als Differenz behandelt werden (zwischen Klassen, Geschlechtern, Kulturen), bedarf es zunächst der Differenzierung und der Sensibilität für eine entsprechende Differenzierung auf den beiden Seiten der Differenz der Liebe, das heißt in der Herstellung. Aber auch die eigene „*Temporalisierung* der Liebe“[279] zählt zu den Folgen; mit dieser gerade gilt fortan: „Jede Liebe hat ihre eigene Geschichte [...]. Sie hat einen Anfang und ein Ende und dazwischen einen Verlauf des Steigerns und Abklingens, in dem die Relevanz des Differenzschemas wechselt.“[280] Das Lieben erstreckt sich freilich auch vor solcher Temporalisierung schon zeitlich, nimmt immer schon Zeit in Anspruch.[281] Doch wird die Liebe erst dann im vollen Sinne zur Geschichte, wo „eine typische Verlaufsgeschichte des Liebens“ im Verhältnis zu einer zeitsensiblen Ausdifferenzierung des Kommunikationsmediums steht – durch die

> der Verlauf selbst die Bedingungen ändert, unter denen Informationen gewonnen und interpretiert werden müssen, und [...] es von der Phase des Verlaufs abhängt, welches Differenzschema für welche Informationen zu aktivieren ist.[282]

Erst wenn der Code derartige zeitliche Differenzen vorsieht, die insbesondere auch die Eigentümlichkeiten des Anfangs und des Endes der Liebe gegenüber Phasen ihres Andauerns betreffen, kann das Lieben „seine eigene Zeit“, das heißt „seine eigene temporale Selbstreferenz“ gewinnen: „Die Liebenden beginnen – und ihre Geschichte ist für sie durch den Code schon programmiert.“[283] – *Die Eigentümlichkeiten des Anfangs und des Endes der Liebe*: den einen wie das andere erst zu bemerken, wenn es schon zu spät ist, sodass sie also nur noch konstatiert werden können; oder aber sie spielerisch oder fatalistisch schon zu unterstellen, bevor es soweit ist, sodass auch ohne sachliche Grundlage lustvoll an ihnen gelitten werden kann; oder aber gezielt, da es sich doch um Einseitigkeit handeln könnte, zu verstecken, dass sie dem eigenen Wunsch entsprechen; die Spielarten also des Differenziellen und Differenzierenden ...[284]

Gerade in solchen Differenzierungen sieht die Codierung zwischenmenschlicher Interpenetration durch das Kommunikationsmedium Liebe auch Gefühle, Erleben und auch Handeln als Aspekte der codierten Intimität explizit vor[285] –

---

279 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 115.
280 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 116.
281 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 90.
282 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 117.
283 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 92.
284 „Dennoch sind anfangs die unterschiedlichsten Rituale zur Verschleierung dessen vorgesehen, dass einer des anderen Ziel sein könnte.“ (Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 76.)
285 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 26.

soweit nämlich die Symbole der codierenden Liebe dies, also die Unterscheidbarkeit (in) der Kommunikation entsprechend ermöglichen. Es wird zum Teil der ausdifferenzierten gemeinsamen Privatwelt, der realisierten und reproduzierten intimen Kommunikation, der hergestellten Universalität des Bezugs, dass (und wann und wo diese und jene) Gefühle ‚ausgedrückt', ‚unterstellt' und ‚geleugnet' werden und dass (dann und dort dieses und jenes) Handeln „nicht um seiner konkreten Effekte willen, sondern wegen seiner symbolisch-expressiven, Liebe ausdrückenden Bedeutung gewählt"[286] wird. So ist auch noch der Bezug auf die körperliche Dimension menschlichen Zusammenlebens, und vor allem Sexualität, sichergestellt, nämlich durch „Mitsymbolisierung dieses Körperbezugs"[287]. In präzise diesem Sinne – und nicht etwa im Sinne von Sexualität als vorausgesetzter, fundierender (sozio-)biologischer Konstante – spricht Luhmann denn auch von „sexuell basierter"[288] Intimität. Angesprochen ist damit in erster Linie eine Intimität, für die Sexualität zu einer bedeutenden „Ausdifferenzierungs- und Steigerungsbedingung"[289] zu avancieren vermag: kann Sexualität in ihrer ‚Mitsymbolisierung' doch als eigene, intime Form der Körperlichkeit gegenüber anderen, nicht-intimen Formen erscheinen (zum Beispiel: Wahrnehmung, Bedürfnisbefriedigung und physische Gewalt – die sich denn auch mit Wahrheit, Geld und Macht anderen Kommunikationsmedien zuordnen[290]). Sofern sie als solche Form zudem erwartet werden kann (was das Hinauszögern des Erwarteten so gut wie enttäuschte Erwartungen einschließt), wird Sexualität außerdem zum Faktor der Ausdifferenzierung in der Temporalisierung der Liebe.

Bei all dem bleibt das Kommunikationsmedium weiterhin streng zu unterscheiden (wenn auch nicht immer streng geschieden) von den Sachverhalten des Liebens: Es kann, je Fall, „relativ unabhängig davon gehandhabt werden [...], ob solche Sachverhalte vorliegen oder nicht"[291]. Doch ist es eben nicht unabhängig von diesen, die es doch codiert: Ganz prinzipiell gilt, dass „in der Anwendung der Medien" immer mit „Orientierungen auf Sachverhalte hin [...] operiert"[292] wird. Umgekehrt sind die Sachverhalte des Liebens, ist Intimität nicht unabhängig vom sie Codierenden, gar diesem gegenüber irgendwie eigentlicher, auch da nicht, wo die „Ebene der faktisch lokalisierten Qualitäten, Gefühle, Ursächlichkeiten"[293] angesprochen ist: Die „Funktionen und Effekte" der codierenden Liebe, letztlich also die

286 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 30.
287 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.
288 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 39.
289 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 32.
290 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 32.
291 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 22–23.
292 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 22.
293 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23.

Aspekte der codierten Intimität, „sind in sich selbst immer schon sozial vermittelt durch eine Verständigung über Möglichkeiten der Kommunikation“[294]. – Gemeint sind hier mal codierende Liebe und codierte Intimität als Differenziertes (das unabhängig von vorliegender Intimität gehandhabte Medium Liebe, die faktisch lokalisierte Intimität), mal die differenzielle Bezogenheit von Codierendem und Codiertem (die prinzipielle Orientierung des Mediums auf Intimität, die soziale Vermitteltheit von Intimität). Diese Konstellation in Gänze aber ist Ausdruck der wechselseitigen Bestimmung von Liebe und Intimität, ihres unausgesetzten Bezugs, ihres Zusammenhangs, wie er sich im Prozess des Herstellens, des Codierens realisiert.

Noch die Motivation, sich überhaupt auf Intimbeziehungen einzulassen, und nicht einfach nur das unpersönliche Glück, etwa in der Selbstverwirklichung am Arbeitsplatz, zu suchen, ist von dieser wechselseitigen Bestimmung betroffen. Jeder Rückgriff auf anthropologische Grundausstattungen, auch derjenige „auf Bedürfnisse nach sexueller Befriedigung“[295], ignorierte demgegenüber die Vorzeichen, die sich mit einer zwischen Individuum und Gesellschaft relationalisierten Liebe ergeben, verfehlte diese Liebe als differenzielle. Die Motivation zu lieben ist „ihrerseits Produkt der Evolution symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien“, ist „selbst ein Artefakt soziokultureller Evolution“ – also keineswegs „unabhängig von der Semantik, die ihre Möglichkeit, Verständlichkeit, Erfüllbarkeit beschreibt“[296]. Deshalb kann die Liebe auch nichts erst nach einem vermeintlichen Verlust entschädigend Hinzutretendes sein. Nun mag in Luhmanns Sprache allenthalben aufscheinen, dass er stärker von der Gesellschaft als vom Individuum aus schreibt; auch mag daran zu erkennen sein, dass *Liebe als Passion* (auch) ein wissenssoziologisches Projekt verfolgt. Die Möglichkeit aber, ebenso wie die Aussagekraft von beidem, geht zurück auf das Denken einer relationalisierten und differenziellen Liebe, das mit Gesellschaft und mit Individuum, mit Kommunikationsmedium Liebe und mit zwischenmenschlicher Interpenetration rechnet und rechnen muss, weil es ihre Einheit letztlich in der Codierung-als-Herstellung sieht.

Psychische Räume, Sprachräume (Kristeva I)

Nicht weniger als einen „Beitrag zu einer Geschichte der Subjektivität“[297] stellt Kristeva in ihren *Geschichten von der Liebe* in Aussicht. Ein Verzicht auf Bescheiden-

294 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23.
295 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 47.
296 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 47.
297 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 24.

heit, der für sie schon durch den Gegenstand selbst gefordert ist. In der „Geschichte der Liebeshaltungen und Liebesdiskurse“ nämlich erkennt sie „den erlesensten Niederschlag der abendländischen *Seele*“ (ihr *dépôt*, also die ‚Ablagerung‘ oder auch das ‚Guthaben‘) – und konstatiert weiter: „Tatsächlich, sobald *Psyche* existiert, spricht und entfaltet sie sich nur in der Liebe.“[298] Berücksichtigt sind damit aber bereits zwei zusammenhängende Richtungen: Die ‚Seele‘ oder ‚Psyche‘ lagert sich ab in den ‚Haltungen und Diskursen der Liebe‘, sie bleibt, ihre eigene Geschichte bleibt eingelagert in deren Geschichte; das allerdings nur in dem Maße, in dem Liebe auch der Raum, die Matrix der Artikulation einer bestimmten Innerlichkeit ist. In dieser doppelten Hinsicht ist die Seele—Psyche—Innerlichkeit, deren Spuren Kristeva folgt, gekoppelt an „große *Ideen* von der Liebe, die unsere Kultur begründet haben“, an „große *Mythen*, von denen sie fasziniert war“, sowie an „*Sageweisen*, die die Zaubermacht dieses notwendigen Wahns bis in die Zeichen der Sprache hineinstrahlen lassen“[299]. Derart ist die Liebe in die Relation von Subjekt und Kultur, eine spezifische Differenz in die Liebe eingetragen – und, vor allem, auf eine eigene Gestalt der Herstellung als Einheit dieser Differenz verwiesen.[300]

Anders als bei Luhmann ist das nicht ausgehend von einer Seite der Relation erschlossen. Die Relation selbst ist es, bei der Kristeva ansetzt: insofern diese sich in einem Prozess des Herstellens konkretisiert, in dem ein subjektives Hergestelltes und ein kulturelles Herstellendes aufeinander bezogen sind. Diesen Prozess betrachtet Kristeva das eine Mal vonseiten des Hergestellten, das andere Mal vonseiten des Herstellenden: und versteht beides, Hergestelltes und Herstellendes, genau und nur gemäß diesem Prozess. Dem muss die Auseinandersetzung Rechnung tragen. Insbesondere gilt es, die zwei Perspektivierungen zu berücksichtigen, die Kristeva ihren zweifachen Blick erlauben: die Psychoanalyse und die Literatur- als Texttheorie.[301] So wenig es nun in der Auseinandersetzung mit Luhmann um die Systemtheorie überhaupt ging, so wenig sollen diese Ansätze umfassender Prüfung unterzogen werden. Sie sind zu rekonstruieren als eigene Arten und Weisen, durch

298 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 61. Vgl. Julia Kristeva: *Histoires d’amour*. Paris 1983, S. 61.

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

300 Hermann Kappelhoff spricht auch von einer „Verschränkung von kultureller Phantasietätigkeit und individueller Erfahrungsstruktur“, die Kristeva herausarbeite – gemäß der die Liebe samt ihren Zuständen „auch und gerade die kulturellen Systeme“ betreffe, „die Möglichkeiten ihrer Bildung, ihrer Veränderung, die Möglichkeit der Affektion und Perzeption im Raum der Sprache“ (Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 286, 288).

301 Die Konfrontation dieser Perspektivierungen zeichnet Kristevas Schriften überhaupt aus. Vgl. (affirmativ) Inge Suchsland: *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg 1992, S. 53–70; sowie (kritisch) Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 35–40.

die auf ein Verständnis von Kultur und Subjekt und deren Verhältnis zu reflektieren ist; auf ein besonderes Junktim von Sprach- und psychischen Räumen; auf „Liebe als Baumeisterin von Sprachräumen“[302] und zugleich auf den „Raum einer vom Liebesraum untrennbaren *psychischen Innerlichkeit*“[303].

Wie immer das bisherige Schicksal der Psychoanalyse, etwa angesichts der diversen *turns* des zwanzigsten Jahrhunderts, zu beurteilen ist – und welches auch immer ihr aktuell, angesichts posthumanistischer Theorien oder auch psychologistischer und biologistischer Denkgewohnheiten, prognostiziert werden mag: Es lohnt immer noch und wieder zu fragen, was mit ihr verloren ginge, worin also der durch sie markierte Einschnitt bestand und worin er fortbestehen kann, welches Erbe mithin anzutreten und angetreten ist. Cavell hat diese Frage wiederholt gestellt; seine bemerkenswerte Antwort stellt die Psychoanalyse in eine Linie mit dem Skeptizismus, sprich der Philosophie:

> It is from a perspective of our culture as having entered on a path of radical skepticism [...] that I see, late in this history, the advent of psychoanalysis as the place, perhaps the last, in which the human psyche as such, the idea that there is a life of the mind, hence a death, receives its proof. It receives its proof of its existence in the only form in which that psyche can (any longer) believe it, namely, as essentially unknown to itself, say unconscious.[304]

(Aber auch Sigmund Freud selbst hat die Frage nach dem Unbewussten, nach seiner Existenz, nach den Möglichkeiten des Wissens um oder Schließens auf diese, schon in eine Reihe mit der Frage nach dem Bewusstsein anderer, also nach anderen, gestellt – und so in die einschlägigen Interpretationen des skeptischen Problems eingereiht.[305])

Es ist eine vielfache, eine vielfältige Unselbstverständlichkeit von Psyche, die hier angesprochen ist: dass die Existenz von Psyche überhaupt ihre Selbstverständlichkeit verloren hat; dass die Psyche das einzig noch verfügbare Äquivalent solcher Selbstverständlichkeit in dem Umstand findet, dass sie sich selbst nicht mehr vollumfänglich verständlich ist; aber auch, dass darin ein selbstverständliches Persistieren von Psyche schon aufgegeben ist. Wohlgemerkt sind damit nicht etwa Defekte benannt, sondern eigentliche Definitionen, dasjenige, worin Psyche nunmehr – und folgenreich – ihr eigenes Definitives hat, tritt sie doch als äußerst voraussetzungsreich entgegen, ohne selbst im Voraus schon zureichend gesetzt zu

302 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 368.

303 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 96.

304 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 94. Vgl. Stanley Cavell: The World as Things. Collecting Thoughts on Collecting. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 241–279, hier: S. 253.

305 Vgl. Sigmund Freud: Das Unbewußte. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 263–303, hier: S. 267–268.

sein. – Auf die Konsequenzen stößt auch die Lektüre von Freuds begriffsbildender Reflexion psychoanalytischer Praxis schnell genug. „Über Deckerinnerungen“ zu sprechen heißt dann, von der „Herstellung von reproduzierbaren Erinnerungsbildern“[306] zu sprechen. „Der Familienroman der Neurotiker“ wird geschrieben durch und ist nur zu beschreiben als eine „besondere Tätigkeit der Phantasie, die [...] sich des Themas der Familienbeziehungen bemächtigt“[307]. „Die Verdrängung“ wiederum meint an erster Stelle die permanenten „Veränderungen des psychischen Kräftespieles“, in denen sie kein „einmaliges Geschehen mit Dauererfolg“ ist, sondern sich als „im hohen Grade *mobil*“[308] erweist. Und ihrerseits kennen Freuds „Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens“ jene „unendliche Reihe von Ersatzobjekten“, die für das „ursprüngliche Objekt einer Wunschregung“[309] eintritt, allein ausgehend von der „*Bildung einer langen Reihe*“[310].

Stellen wie diese (und zahllose andere) zielen nicht lediglich auf produktive Prozesse anstelle von vorhandenen Zuständen, auf emergente Konstitutionen anstelle von fixen Positionen oder auf dynamische anstelle von statischen Beziehungen. Sie umkreisen vielmehr die Ersteren als ungesicherte Grundlagen oder Ausgangspunkte für die Letzteren, ohne diese im Gegenzug zu gesicherten Endpunkten zu erklären. In dem ‚Fehlen‘ einer gesicherten und sichernden Voraus-Setzung, welches die (sich-)nicht-selbstverständliche Psyche charakterisiert, ist für diese Psyche auch gar kein anderer Grund zu finden und von nichts anderem Ausgang zu nehmen – um zu leben und zu überleben. (Das legt keineswegs auf eine Bestimmung über den Umweg der Negativität fest: Produktivität, Emergenz und Dynamik sind, durch und durch, Positivbestimmungen.) Vor keinem anderen Hintergrund als einer solchen konstitutiven Prekarität legt Kristeva nahe, dass die Psychoanalyse „eine endlose Suche nach Wiedergeburten“ sei, und zwar besonders „vermittels der Liebeserfahrung“; diese diene dem Analysanden „als verheißungsvolle Voraussetzung für seine ständige Erneuerung, seinen Nicht-Tod“[311].

(Ist die Psychoanalyse [als Perspektivierung, Hinsicht, Vokabular] nun rechtfertigungsbedürftiger als die Systemtheorie? Kann nicht ohne Umwege über Kristevas Betrachtungen geschrieben werden? – Eine mögliche Antwort führt zurück

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

307 Sigmund Freud: Der Familienroman der Neurotiker. In: ders.: Gesa*mmelte Werke* 7. *Werke aus den Jahren 1906–1909*. Frankfurt am Main 1999, S. 225–231, hier: S. 229.

308 Sigmund Freud: Die Verdrängung. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 247–261, hier: S. 253.

309 Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. In: ders.: *Gesammelte Werke* 8. *Werke aus den Jahren 1909–1913*. Frankfurt am Main 1999, S. 65–91, hier: S. 90.

310 Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, S. 70.

311 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 9. Vgl. auch S. 24.

zur Prekarität der Psychoanalyse selbst, oder auch ihres Erbes, sprich zu ihrer Verwandtschaft mit der Philosophie.[312] Eine andere erinnert daran, dass nicht nur einiges der Kritik an der Psychoanalyse auf ihre Popularisierung zurückgeht, sondern dass auch die Möglichkeit, sie neuerlich produktiv zu machen, dadurch oft verstellt bleibt. Ebenso verhält es sich wohl auch damit, dass psychoanalytische Argumente in die verschiedensten Theorien eingegangen sind, ohne noch expliziert zu werden.[313])

Dass die menschliche Psyche hier als ‚psychischer Raum', als spezifische Innerlichkeit erscheint – auch: zuallererst in Erscheinung tritt –, meint insbesondere, dass sie sich konstituiert allein, indem sie konstruiert wird; sie ist, zumal in ihrer Kopplung an Liebe, eine quasi-architektonische Aufgabe. Es ist denn auch der Mythos von Narziss, den Kristeva hier noch einmal bemüht.[314] In dem sich in der Quelle spiegelnden und in sich selbst verliebenden Jüngling erkennt sie einen entscheidenden „Impuls für die Verinnerlichung des Abbilds und die Umwandlung der platonischen Idealität in eine spekulative Innerlichkeit"[315]. Von einer externen räumlichen Anordnung aus führt der Weg für Narziss über das Ver- und anschließende Erkennen (nicht einfach des eigenen Bildes, sondern) des Bildes als Bild und Abbild seiner selbst zu einem Selbstverhältnis, das ihn erst in „Subjekt *und* Objekt"[316], an ihm überhaupt erst Subjektives und Objektives als Aspekte scheidet. Wenn der selbst-verliebte Narziss also „erkennt, daß der andere in der Quelle nur er selbst ist, hat er einen psychischen Raum konstruiert: ist er zum Subjekt geworden"[317]. Der „*Innenraum*" lässt sich so „als Reflexion eines Alter ego, eines idealisierten Ichs"[318] begreifen. *Narzissmus* meinte dann zunächst ein verinnerlichendes Selbstverhältnis, eine durch einen komplexen Vorgang bedingte *Einfaltung*, die sodann unerlässliches Moment von Subjektivität wird. Nicht zwingend aber ein verlässliches: Von der Notwendigkeit ständiger Erneuerung ist dieses Moment gemäß einer solchen Herleitung nicht befreit, sondern wesentlich betroffen.

312 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 93, 95.

313 Vgl. dazu 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 von Psychoanalyse und Medientheorie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 17/2 (2017). *Psychische Apparate*, S. 102–118, hier: Gertrud Koch, S. 102–104.

314 Genauer: wie er sich bei Ovid dargestellt findet. Vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart 2010, S. 170–181, III/339–510.

315 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 113.

316 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 114.

317 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 114. Vgl. auch Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 137–170.

318 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 61.

Schon mit *Die Revolution der poetischen Sprache* hat Kristeva diesen Umstand, gemäß dem das „Subjekt als *produzierbar*“[319] anzunehmen ist, ja, immer und nur ein „*Subjekt-im-Prozeß*“[320] ist, auf „den *Prozeß*“ der „Erzeugung von Signifikanz, von Sinn“[321] bezogen (den Kristeva in Abgrenzung von seinem Produkt *signifiance* nennt; und dessen prädestinierten, oder paradigmatischen, keineswegs einzigen, Ort die moderne Literatur bilde[322]). Aus Sicht der Psychoanalyse, deren eigener praktischer Diskurs sich originär im Sprechen und Deuten, im „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“[323] in der und durch die *talking cure* abspielt, ist an einer solchen Verbindung sicherlich kaum Anstoß zu nehmen. Aus Sicht aber einer bestimmten Art Literaturwissenschaft mit eigenen Ansprüchen wird ihr nicht selten mit Misstrauen begegnet. Richtig ist, dass es mit Kristevas Ansatz keinen einfachen Weg zur Befragung (der Entwicklungen, Rollen oder Gesetzmäßigkeiten) verschiedener literarischer Gattungen gibt.[324] (Die bei Kristeva gleichwohl, unter veränderten Bedingungen, wiederkehrt: als Frage von Intertextualität.[325]) Es ist jedoch als eine Texttheorie mit (zunächst) ganz anderen Ansprüchen, als welche Literaturwissenschaft durch Kristeva ausgelegt wird: eine Theorie, deren Interesse eben „Sprachveränderungen“ gilt, insofern diese „gleichbedeutend sind mit Veränderungen der *Stellung des Subjekts* – seines Verhältnisses zum Körper, zu den anderen und zu den Gegenständen“[326].

Nicht von ungefähr führt Kristeva moderne Theorien der Metapher ins Feld, um Liebe in aller Konsequenz als ‚Baumeisterin von Sprachräumen‘ zu begreifen; steht doch mit diesen keineswegs nur die Aufwertung eines Stilmittels, das die Rede schmückt, zur Disposition, sondern die Konzeption von Sprache, das heißt

319 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978, S. 47.

320 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 49.

321 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 26.

322 Das gerade unter der Voraussetzung, dass diese Literatur „nicht in eine selbstgenügsame Ästhetisierung mündet, sondern [...] zum kritischen Austragungsort von Erfahrung wird“, dass also mit ihr der Blick frei wird auf eine „poetologische Dynamisierung von Erfahrung *in* der Sprache“ (Anne Eusterschulte: Schwindel, S. 259–260).

323 Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 125–136.

324 Vgl. Werbers Kritik: ein solcher Ansatz garniere „nur eine sozialpsychologische These mit literarischen Beispielen, statt Literaturwissenschaft zu betreiben“ (Werber: *Liebe als Roman*, S. 18; vgl. zur Frage der Gattungen S. 46).

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

326 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 29.

des Menschen, überhaupt.[327] Tatsächlich scheint sich in den einschlägigen Texten von, zum Beispiel, I. A. Richards und Max Black nichts Geringeres einzulösen als das Versprechen, als das sich Friedrich Nietzsches „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ noch immer lesen lässt. Das Versprechen einer radikalen Neubewertung, einer, im strengen Sinne Nietzsches, Umwertung[328] des menschlichen Wirklichkeitsbezugs, wie er sich in der (Stellung der) Sprache zeigt – und so auch eine Umwertung des menschlichen Bezugs auf sich selbst und andere (als besondere Teil-Wirklichkeiten):

> Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Uebersprungen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue. Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die Chladnischen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den Ton nennen, so geht es uns allen mit der Sprache.[329]

Beschworen ist damit eine Rhetorisierung menschlicher Bezüge, ihre Fassung als un-wesentlich, nämlich wesentlich *metaphorisch* – sowie die Bestimmung der Sprache als Ergebnis und Schauplatz (und Schauplatz nur, weil Ergebnis) dieser metaphorischen Bezüge. (Seine Elaboration hat dies unter anderem durch Hans Blumenberg erfahren, wie auch durch Richard Rorty.[330])

---

327 Vgl. Hartmut Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* 12/1 (1989), S. 21–40.

328 Also: „Eine *neue Weise Werte zu schätzen:* kein Wechsel von Werten, kein abstrakter Austausch und keine dialektische Umkehrung, sondern ein Wechsel und eine Umkehrung im Element, aus dem der Wert der Werte hervorgeht, eine ‚Umwertung der Werte‘.“ (Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976, S. 178.)

329 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / New York 1988, S. 873–890, hier: S. 879. Nietzsche steht damit freilich selbst in einer umfassenderen Tradition. Vgl. dazu Anne Eusterschulte: Ästhetik. In: Gert Ueding (Hg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Tübingen 2005, S. 138–144, hier besonders: S. 142.

330 Vgl. Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 406–431; Rorty: *Contingency, irony, and solidarity*. (Kein Zufall dürfte es sein, dass Freud für beide von erheblicher Bedeutung ist.) Vgl. zu Blumenberg in dieser Hinsicht weiter Anne Eusterschulte: *Actio per distans*: Blumenberg’s Metaphorology and Hitchcock’s Rear Window. In: Sarah Greifenstein / Dorothea Horst / Hermann Kappelhoff / Cornelia Müller / Thomas Scherer / Christina Schmitt (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 93–119, hier besonders: S. 94–98. Vgl. zum Komplex Nietzsche—Metapherntheorie—Blumenberg—Rorty

Deshalb meint „Wahrheit“ bei Nietzsche nur mehr ein „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen“[331]. Ihr Maß hat die Sprache damit nicht mehr im „adäquaten Ausdruck“, in der Entsprechung mit „den Dingen selbst“[332] – ein Maß, um immer nur das Verfehlen Letzterer zu messen. Vielmehr findet sie es in der Beweglichkeit des metaphorischen Ausdrucks, in dessen Potenzial, die ganze Vielfalt menschlicher Bezüge überhaupt erst zu knüpfen und also immer wieder und weiter zu verändern; kurz: in der metaphorischen Fähigkeit, Sinn zu erzeugen, zu ergeben.[333] (In diesem Sinne ließe sich beispielsweise auch „der ‚Trieb‘ als ein Grenzbegriff zwischen Seelischem und Somatischem“ nicht mehr nur „als psychischer Repräsentant der aus dem Körperinnern stammenden, in die Seele gelangenden Reize“[334] begreifen, nicht mehr also gemäß einer repräsentationalen Logik,[335] sondern als metaphorischer, metaphorisch geknüpfter Selbstbezug.) Zwar spannt sich der Vorgang, in dem sich die Beweglichkeit, das Potenzial der Metapher realisiert, zwangsläufig zwischen ‚Abstraktion‘ und ‚Intuition‘, ‚Konvention‘ und ‚Phantasie‘ auf.[336] Doch sind darunter nicht primäre Setzungen und die sekundären Abweichungen von diesen zu verstehen, als handelte es sich um ein neuerliches, lediglich verschobenes Entsprechungsregime. Eher handelt es sich um Aggregatzustände und deren Veränderungen, um Erstarrungen, Kristallisationen, aber auch Verflüssigungen und Auflösungen.[337] Der Name, den Nietzsche diesem Vorgang gibt – dem, was sich in diesem Vorgang selbst aufspannt –, ist: Kultur.[338] Im Sinne einer so, das heißt nicht vorrangig als Bestand, sondern als Vorgang verstandenen Kultur, zu deren

Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, besonders S. 177–184.

331 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 880.

332 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 879.

333 Vgl. auch Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200, hier: S. 197: „Bedeutungen *sind* nicht, sie *machen* sich, und die poetische Sprache bietet ihre Unendlichkeit auf, um den Verschleiß der Sprache durch neue Verkettungen zu ersetzen – durch graphische Krämpfe, die den Menschen, sein Weltbild und seinen Platz in dieser Welt infrage stellen.“

334 Freud: Triebe und Triebschicksale, S. 214.

335 Vgl. auch Freud: Triebe und Triebschicksale, S. 215.

336 Vgl. Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 881, 883, 888–889.

337 Vgl. Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 883. Vgl. auch Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System, S. 30.

338 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 889. Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis*, S. 242–253. Insbesondere: „Um zu verstehen, welche Bahn die Bewegung kultureller Praxis beschreibt, bietet es sich also an, die Bewegung der Metapher zu rekonstruieren. [...] Alles Feste, Identische und Objektive in der Sprache beruht auf einem Vergessen und Verdrängen der welterzeugenden Kraft des Metaphorischen.“ (S. 243.)

Effekten die Ablagerung, aber auch der Abbau von Beständen gehört, sind dann noch die Haltungen und Diskurse der Liebe als Niederschlag und Artikulationsmatrix zu verstehen. In keinem anderen Sinne ist bei Kristeva Texttheorie zu verstehen. Keine Setzung eines Sprachsystems, das nur noch in all seinen Entsprechungen wiederzufinden ist, sondern ein Einschnitt in den Vorgang Kultur von seinem Aspekt Sprache aus.

Wenn Kristeva die Verbindung von ‚Sprachveränderungen' und ‚Veränderungen der Stellung des Subjekts', das Junktim von Sprach- und psychischen Räumen untersucht, dann immer orientiert an der Relation von Kultur und Subjekt und mit Ansprüchen, die sich an den Fragen dieser Relation orientieren.[339] Was sie so aber in den Blick nimmt, ist der „heterogene Prozeß"[340] selbst, den sie zwar wiederholt einen „Prozeß der Praxis" nennt, der ihr allerdings gerade dann als ein Prozess des Herstellens, „einer Produktion"[341] vor Augen steht, nicht des Handelns. Diese Produktion betrifft Kultur *und* Subjekt, etwa in Liebe als Metaphern produzierender kultureller Maschine *und* in einer produzierten Intimität als einer exzentrischen Innerlichkeit des Subjekts. In diesem Zusammenhang ist ‚Produktion' auch nicht einfach ein Synonym für ‚Herstellung' (so wenig wie ‚Codierung' und ‚Induktion'), sondern meint die eigene Gestalt der Herstellung von Intimität durch Liebe in der Relation von Subjekt und Kultur. In dem Maße, wie er ökonomische Prozesse der Erzeugung, aber auch der Be- und Verarbeitung anklingen lässt, und dabei außerdem noch auf das räumliche Hervor-Führen verweist (*pro-ducere*), können mit dem Ausdruck gleichermaßen die Eigentümlichkeiten des psychischen Haushalts des Subjekts (seine ‚endlose Suche nach Wiedergeburten' zwischen Prozessen und Zuständen) und des Sinnhaushalts der Kultur (seine Aggregatzustände und deren Veränderung) gefasst werden: die Einfaltung einer Innerlichkeit und das Ablagern und Abbauen von Metaphern. Als heterogener ist der Prozess der Produktion bald von der einen, bald von der anderen Seite zu betrachten. Wenn also vonseiten des Produzierenden eine Liebesmetaphorizität, vonseiten des Produzierten eine in Alterität gründende Identifizierung in den Blick gerät (und das Produzierende und Produzierte gemäß diesen), dann nicht im Sinne einer Strukturanalogie zweier prinzipiell separater oder auch im Sinne zweier aneinander anschließender beziehungsweise ineinander übergehender Prozesse (ein sprachlicher, ein psychischer). Wohl aber im Sinne differenzieller Zweiseitigkeit, im Sinne *eines* heterogenen Prozesses als Einheit einer Differenz, die erlaubt, ihn von zwei Seiten in den Blick zu nehmen (sodass eine jede augenfällige Ähnlichkeit der Charakterisierung von

339 Vgl. auch Suchsland: *Julia Kristeva zur Einführung*, S. 56–57.
340 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 31.
341 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 180.

Psyche und Sprache lediglich noch als Funktion dessen erscheint). (In Kristevas Ausführungen findet sich diesbezüglich ein wichtiges Schwanken: Begründungszusammenhänge werden angedeutet, es bleibt aber unklar, ob nun die Metaphorizität oder die Identifizierung Vorrang haben soll.[342] Leicht ließe sich das zum Ausdruck mangelnder Stringenz erklären. Oder es wird als Versuch ernst genommen, eine Differenz in einem Prozess, der ihre Einheit ist, zu denken. Um diese Logik zweiseitiger Prozesse als Einheiten von Differenzen hat sich im Übrigen und nicht zufällig schon Marx, wie immer schwankend, bemüht.[343])

Identifizierung (Kristeva II)

Über die Identifizierung, mit der Kristeva den Produktionsprozess vonseiten des Produzierten, vonseiten der exzentrischen Innerlichkeit beschreibt, lässt sich bei Freud nachlesen, dass es sich zunächst um ein Streben handelt: so zu werden und so zu sein wie ..., an die Stelle zu treten von ..., das eigene Ich zu gestalten nach ... – womit das ‚...' zum Ideal oder Vorbild genommen ist.[344] Ohne Weiteres ließe sich das nun als die ontogenetische Erklärung disqualifizieren, als die es bei Freud auch auftaucht (unter anderem verortet er die Identifizierung „in der Vorgeschichte des Ödipuskomplexes"[345] zwischen Sohn und Vater). Die Identifizierung lässt sich aber auch im Lichte des Freud'schen Fragens nach den Mechanismen überhaupt der Strukturierung und Organisation von Subjektivität verstehen, ein Fragen, dessen eigene Logik keineswegs schon ein empirisch noch – oder auch niemals – zu belegendes Postulat über Gesetzmäßigkeiten oder gesetzte Ziele der Entwicklung von Psyche vorschreibt. Tatsächlich dürfte es schwerfallen, diese Art von Ambivalenz in Freuds Schriften restlos aufzulösen. Besonders handgreiflich schlägt sie sich in seinen unterschiedlichen Verwendungen von ‚Herstellung' nieder: im schon angeführten Sinne einer auf Dynamik gründenden Statik – und im Sinne der Wiederherstellung einer gesunden, vermeintlich normalen psychischen Ordnung, im

342 Vgl. Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 41, 93, 257, 262–264.

343 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 129–130, 133–134 – wenn auch mit Blick auf den Austausch-, nicht den Produktionsprozess.

344 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 115–116. Die Gestaltungsmacht (und nicht etwa nur die Negativität des Verkennens in) der Identifizierung betont noch Jacques Lacan in seinen Ausführungen zum Spiegelstadium – vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: ders.: *Schriften* I. Berlin / Weinheim 1991, S. 61–70, hier: S. 64.

345 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 115.

Sinne der „Herstellung der Kranken“[346]. Was ist anerkannt, was schon geteilt, wenn diese Ambivalenz als Teil der (Genese der) Psychoanalyse anerkannt ist? Was heißt es, ihr Erbe anzutreten? – Die Identifizierung, verstanden als Mechanismus, ermöglicht es Kristeva jedenfalls, die „Prozessualisierung des Subjekts in der Liebeserfahrung“[347] zu beschreiben.

Verbunden mit der Annahme der Identifizierung ist eine erste, zentrale Unterscheidung, nämlich zwischen jener und der Objektwahl. „Im ersten Falle“, dem der Identifizierung, ist das Objekt „das, was man *sein*, im zweiten das, was man *haben* möchte“ – sodass „der Unterschied“ zwischen Identifizierung und Objektwahl letztlich darin besteht, „ob die Bindung am Subjekt oder am Objekt des Ichs angreift“[348]. Das erlaubt zum einen, zwischen Lieben und Begehren zu unterscheiden und so nach den möglichen Übergängen zwischen ihnen zu fragen: Könnte etwa das Habenwollen so radikal werden, dass seine einzige Erfüllung für das Selbst darin zu suchen wäre, das Objekt in sich selbst zu haben[349] und dafür einen Teil des eigenen Selbst nach dem Objekt zu gestalten, sich also zu identifizieren, um den Schranken der Autonomie des Objekts durch die Bindung an die eigene Subjektivität zu entgehen?; was bräuchte es dann, dass die Ernüchterung sich einstellt, die den fortbestehenden Eigensinn des Objekts noch durch die Struktur der Identifizierung hindurch erkennt und sich im Doch-nur-sich-selbst-Haben wähnt?; folgte nicht daraus die Ab- oder Rücklenkung des Blicks und der Bindung auf das Objekt und so die diskontinuierliche Erneuerung des Haben-Wollens, des Begehrens, die allemal geläufiger scheint als die Kontinuität der Unstillbarkeit?[350] Zum anderen aber wird das Verhältnis zu anderen oder anderem als ein ausschlaggebendes Moment der Gestaltung von Subjektivität erkennbar.[351]

---

346 Sigmund Freud: Bemerkungen über die Übertragungsliebe. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 305–321, hier: S. 309.

347 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 263.

348 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 116.

349 Vgl. zu diesem kannibalistischen Moment auch Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 116.

350 Vgl. Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 34–35. Vgl. aber auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 196–197 – zum „Liebessehnen“ (ebenfalls unter Rückgang auf Freud), in dem das Begehren-als-Habenwollen schon zu etwas anderem werde. Anders – Lieben als (konventionellste) Begehrensform fassend – Berlant: *Desire/Love*, S. 6, 13; sowie – Liebe als (sinn- und ordnungsstiftende) Form für das Begehren ausmachend – 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. 115.

351 Vgl. auch Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 73: „Im Seelenleben des Einzelnen kommt ganz regelmäßig der Andere als Vorbild, als Objekt, als Helfer und als Gegner in Betracht und die Individualpsychologie ist daher von Anfang an auch gleichzeitig Sozialpsychologie.“

Die Idealbildung der Identifizierung, diese Idealisierung kann für das Subjekt also einen gravierenden Eingriff bedeuten: wenn sie tatsächlich jene „kritische Instanz im Ich" betrifft, die Freud als „Ichideal"[352] bezeichnet und der er etwa die Funktionen der Selbstbeobachtung, des moralischen Gewissens und der Traumzensur zuschreibt. Dann greift die Idealisierung auf nicht weniger durch als auf das subjektive Selbstverhältnis – auf den Narzissmus, den Freud eben im Verhältnis zwischen dem je aktuellen und dem idealen Ich verortet, in dieser Teilung oder Spaltung des Ichs, in der es sich selbst „gleichsam zum Objekt nimmt"[353]. Dieses prinzipiell prekäre Selbstverhältnis gerät in der „destabilisierenden-stabilisierenden Identifizierung"[354] nun in Bewegung – anderes ersetzt das Ichideal, befreit von dessen Kritik, nicht ohne aber selbst als neue kritische Instanz aufzutreten. Insbesondere Hypnose und Verliebtheit sind für Freud dadurch gekennzeichnet. (Die Variation der Melancholie: ein verlorenes Objekt wird an die Stelle des Ichs gesetzt und dieses in der Folge anstelle des Objekts einer Kritik durch das Ichideal ausgesetzt.[355]) Angesichts dessen kommt Kristeva zu einem so erstaunlichen wie bedeutenden Schluss: „Der Liebende ist ein Narziß, der ein *Objekt* hat" (wenn auch, wie noch zu zeigen ist, ein eigentümliches Objekt, kein Objekt im engeren Sinne); für ‚den Liebenden' nämlich „gibt es einen idealisierbaren anderen, der ihm sein eigenes, ideales Bild (das ist das narzißtische Moment) zurückspiegelt, der aber dennoch ein anderer ist"[356]. Wenn es stimmt, „daß ‚ich' in der Liebe ein *anderer* war"[357], das ‚ich' sich aber doch auch (oder: deswegen) auf dem ‚Gipfel der Subjektivität' wiederfand, dann im Sinne dieser Verbindung von Narzissmus und Idealisierung in einer Identifizierung, die in ihrem eigenen Bezug auf ‚einen anderen' mit vollem Recht Liebesidentifizierung heißen kann.

Zweierlei gilt es, zu betonen. Zum einen: dass sich noch das Setzen des idealisierten Objekts an die Stelle des Ichideals innerhalb der Psyche abspielt, dass dieses Setzen, genauer, nichts anderes als eine bestimmte Art der Konstruktion des psychischen Raums meint, eine bestimmte Art der Einfaltung; betroffen ist das subjektive Selbstverhältnis, wie verändert und in Bewegung versetzt auch immer. Insofern dies es ist, auf was Intimität bei Kristeva zurückgeht, bewegt sie sich also ganz auf der etymologischen Linie des lateinischen *intimus* – ‚der innerste ...' Zum

352 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 120–121.

353 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 427–446, hier: S. 433. Vgl. auch Freud: Zur Einführung des Narzißmus, S. 161; sowie Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 121, 146–147.

354 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 263.

355 Vgl. Freud: Trauer und Melancholie, S. 435.

356 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 37.

357 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 12.

anderen aber: ist das doch eine eigentümliche Innerlichkeit, die auf (ihr) Äußerliches angewiesen ist. Zu begreifen ist auf diesem Weg die Paradoxie, mit der für Simmel „der reine Begriff der Liebe" konfrontiert – „die Streckung des einen Subjekts zum andern, die [...] als schlechthin individuelles Gefühl ganz innerhalb des Subjekts verbleibt"[358]. Zu begreifen ist so aber auch und mehr noch, wie ein solcher Begriff nicht auf einen platten Solipsismus hinausläuft – offenbart doch die Liebesidentifizierung bei genauerem Hinsehen eine eigene Zweideutigkeit, die fordert, sie in der Komplexität einer (für das liebende Subjekt) wesentlichen Alterität zu verorten. Das „*Wie*-das-Eine-Werden"[359], nach dem die Identifizierung strebt, ist allemal ein *Eins*-Werden, das Sich-*mit*-...-Identifizieren auch ein *Sich*-Identifizieren. Sodass das Objekt der Identifizierung, das geliebte Objekt als ein „identitätsbildender Identifizierungspol" wirkt, als das „einigende Bild Einer Instanz" und somit als „Nullpunkt der Subjektivität"[360]. Als dasjenige, was in der Identifizierung an die Stelle des Ichideals, an die Stelle der kritischen Instanz gesetzt wird, ist das Objekt für das Subjekt der „Ort, von dem aus es gesehen und gehört wird"[361]. Es wird zu jener Instanz, in Abhängigkeit von der (von deren Fähigkeit zu identifizieren, also zu unterscheiden – zu kritisieren) das Subjekt als liebendes erst in Erscheinung tritt. Wenn hier von Intimität als Innerlichkeit die Rede sein kann, dann allein im Sinne einer eigentlich exzentrischen Innerlichkeit; die sich allein dadurch konstruiert, dass sie die äußere Instanz als kritische verinnerlicht; die sich allein dadurch einfaltet, dass sie dem äußerlichen Objekt eine konstitutive Stelle im subjektiven Selbstverhältnis zuweist.[362] (Mit nichts könnte dies weniger zu tun haben als mit einem einfachen, bloß relativen Innen/Außen-Schema!)

Die liebende Innerlichkeit meint keinen platten Solipsismus – und sie meint als exzentrische keine banale Intersubjektivität. Mit dem (innerpsychischen) Verhältnis des liebenden Subjekts zum geliebten Objekt ist nicht auf eine Mehrzahl gegebener Subjekte abgehoben, die in ein Verhältnis träten. Vielmehr wird *ein* Subjekt als liebendes, das heißt in seiner exzentrischen Innerlichkeit, im Prozess der Identifizierung, erst produziert. Die Identifizierung setzt nicht nur, als Streben, faktische Ungleichheit mit dem Objekt voraus, sondern setzt diese Ungleichheit im Streben (als Teil des psychischen Haushalts der Liebenden, nie der Geliebten) außerdem als strukturelle. Zu denken gegeben ist so eine radikale Asymmetrie, als zentrales Moment der Liebe, die sich mit Kristeva auf den Mechanismus der Identifizierung, sprich: auf die Bedingungen der Herstellung von Intimität zurückfüh-

358 Simmel: Über die Liebe, S. 140.
359 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 30.
360 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 34.
361 Kristeva: *Geschichte von der Liebe*, S. 41.
362 Vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 287–288.

ren lässt. (Nur aber vonseiten der Identifizierung kann diese Asymmetrie wie die Vernachlässigung der Geliebten erscheinen, vonseiten der Metaphorizität wird sie zur Frage gerade nach deren Berücksichtigung.[363]) – *Die Asymmetrie von Liebenden und Geliebten*: die auch dort nicht verschwindet, sondern lediglich sich verdoppelt, gar potenziert, wo beide beides sind; und die sich in besonderem Maße eignet, zur gegenseitigen Verstärkung oder Störung in einen Verbund mit anderen, anders bedingten Asymmetrien zu treten; zu denken ist an die Asymmetrien historischer Frauen- und Männerrollen so gut wie an jene, die die Verwendung bestimmter Kommunikationsmittel mit sich bringt – ist doch das Subjekt als aktiv schreibendes bald schon ein passiv auf Antwort wartendes, das Objekt als bloß lesendes schon ein wartenlassendes, und das schon ein Zusammenspiel von Asymmetrie und Asynchronie.[364]

Wie aber ist das geliebte Objekt beschaffen, um als Identifizierungspol dienen zu können? Die Antwort verbirgt sich im „Zustand der Verliebtheit als objektlosem Zustand“[365] – nicht im Widerspruch zum, sondern als Präzisierung des ‚Liebenden als Narziss, der ein Objekt hat‘. Denn: beim Objekt der Liebesidentifizierung handelt es sich nicht nur um kein subjekthaftes, sondern um gar kein Objekt im engeren Sinne. In Betracht kommt das geliebte Objekt allein „als jene Möglichkeit von Urteilsfähigkeit, Unterscheidung und Differenzierung [...], die Wahrnehmung ermöglicht“[366], das heißt hier: das Wahrgenommenwerden des liebenden Subjekts. Diese Möglichkeit aber ist für Kristeva nichts anderes als die Sprache, insofern sie metaphorisch verfasst ist; insofern sie, genauer, Ausdruck einer Metaphorizität ist,

363 Vgl. Simmel: Über die Liebe, S. 172 – wo sich nur scheinbar ganz auf die eine Seite gestellt wird: „Der ‚Geliebte‘ ist ein ganz besonderes Problem, das streng genommen mit der Liebe gar nichts zu tun hat. Die Liebe ist eben nur im Liebenden, der seelische Zustand des Geliebten aber ist in *seiner* Seele, in der sich nach der Voraussetzung nichts von Liebe findet.“ Das nämlich wird sogleich zur Frage danach, was diese Liebe des Liebenden mit dem Geliebten macht, mit einer verblüffenden Antwort: „Sobald die erfahrene Liebe in ihm selbst Liebe hervorruft, ist er nun ein Liebender, und das Problem fällt insoweit fort.“

364 Vgl. dagegen Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der* Amour fou *in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Basel / Tübingen 2004, S. 35: „In der Liebe werden die Liebenden durch Geschlechterrollen asymmetrisiert (auch in homosexuellen Beziehungen), damit die Liebenden nicht als paralleles oder synonymes, sondern als komplementäres Paar zusammenkommen.“ Das ist zweifelsohne eine in der Geschichte der Liebe beobachtbare Dynamik – die aber nicht zu überspringen erlaubt, was an Asymmetrie durch Intimität bedingt ist. Durch andere Asymmetrien einer Parallelität auszuweichen oder auf Komplementarität abzuzielen (und umgekehrt), wäre eher als Umgang mit der Bedingung der (potenzierten) Asymmetrie zu denken; in der Perspektive der Zeitformen taucht dies heute als Problem der Synchronisierung auf.

365 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 30.

366 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 41.

in der „sich der Sinn konstituiert und zerstört, sich dem Blick entzieht, wo man denkt, er erneuere sich“[367].

Für den Mechanismus der Identifizierung, der die Produktion liebender, exzentrischer Innerlichkeit vonseiten dieser Innerlichkeit aus zu betrachten erlaubt, ist damit der äußerste Punkt erreicht – der äußerste Punkt nicht des Produktionsprozesses, sondern des Verständnisses von ihm. Die Identifizierung ist eben kein Teil-Prozess, sondern der Prozess aus Sicht des Produzierten; als ganzer, das heißt als Einheit ist dieser Prozess aber nur in seiner Zweiseitigkeit zu verstehen; sodass die Metaphorizität, der Prozess aus Sicht des Produzierenden, in den Blick rückt. Das ist der Charakter des heterogenen Prozesses, der Psyche und Sprache verknüpft, der ihr Junktim realisiert.[368] Diese Heterogenität ist Ausdruck der zweifachen Bewegung von Auseinandertreten : Aufeinanderfolgen von Produzierendem und Produziertem: Insofern jene Bewegung diese beiden im Aufeinanderfolgen als Differenzierte bestehen lässt, ist der Prozess von einem jeden aus zu betrachten – als Produzieren und Produziertwerden, als Metaphorizität und als Identifizierung. Insofern dies aber noch bedingt ist durch das Auseinandertreten des Differenziellen, ist der Prozess nur mit beiden Seiten ganz.

Metaphorizität (Kristeva III)

Das geliebte ist Nicht-Objekt, ist Sprache zunächst, insofern es „der sprechende andere ist, der andere als Sprechender“[369]. Das lässt sich durchaus noch aus Freud ableiten; ist für ihn doch die Ichidealbildung eng mit dem Sprechen der Eltern und folgender Autoritäten, mit der so empfangenen Kritik verbunden.[370] Soll dieses Nicht-Objekt aber tatsächlich „als Raum des metaphorischen Sogs schlechthin“[371] verständlich werden, ist eine weitere, weitergehende Einsicht in die Theorien der Metapher, auf die Kristeva sich beruft, unerlässlich. Der ‚metaphorische Sog‘ nämlich verweist schon auf das, was sich im Anschluss an diese Theorien als die metaphorische (nicht unbedingt Ur-, wohl aber Minimal-)Szene bezeichnen lässt.

367 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 268.

368 Vgl. dagegen Lacans tendenzielle Verabsolutierung der Sprache, die ihn Begehren mit Metonymie und Symptom mit Metapher identifizieren lässt – Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: ders.: *Schriften* II. Berlin / Weinheim 1991, S. 15–59, hier besonders: S. 19, 36, 55.

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

370 Freud: Zur Einführung des Narzißmus, S. 163.

371 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 42.

In deren Logik gerade, und also aufgrund der eigenen Mechanismen der Metapher, erscheint „a metaphorical statement (even a weak one)“ immer schon als „a verbal action essentially demanding *uptake*, a creative response“[372].

Als „a borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts“[373] ist der Metaphernmechanismus etwa mit Richards zu verstehen. Black greift dies auf, wo er den „*interaction view* of metaphor“[374] zwei anderen Auslegungen (des Funktionierens) der Metapher entgegenstellt: dass metaphorisch gebrauchte Ausdrücke lediglich – prinzipiell verfügbare – wörtlich zu gebrauchende ersetzen („*substitution view*“[375]) oder dass Metaphern nicht mehr seien als unvollständige, verdichtete, implizite – zu explizierende, entzerrende, vervollständigende – Vergleiche („*comparison view*“[376]). Mit dem *interaction view* ist also allen voran die Irreduzibilität des metaphorischen Geschehens betont. Die Interaktion ergibt Sinn, der auf anderem Wege nicht zugänglich wäre, der nicht vor ihr schon verfügbar ist, sodass Metaphorizität auch nicht in erster Linie vor Entzifferungsarbeit stellt.[377] Das aber ist gerade der Grundgedanke der Umwertung, zu der die Rhetorisierung menschlicher Bezüge gehört; mit Blumenberg gesprochen:

> Die Antithese von Wahrheit und Wirkung ist oberflächlich, denn die rhetorische Wirkung ist nicht die wählbare Alternative zu einer Einsicht, die man *auch* haben könnte, sondern zu der Evidenz, die man *nicht* oder noch nicht, jedenfalls hier und jetzt nicht, haben kann.[378]

Aufgegeben ist so auch für Kristeva ein Verständnis der Metapher, das „in ihr ein bloßes Gleiten zwischen dem *Eigentlichen* und dem *Bildlichen*, dem *Ursprünglichen* und dem *Abgeleiteten*, dem *Beseelten* und dem *Unbeseelten* usw. sieht“[379] – weil es dann nämlich eine unproblematische, eben auf Evidenz gründende wörtliche

372 Max Black: More about metaphor. In: Andrew Ortony (Hg.): *Metaphor and Thought. Second Edition*. Cambridge / Melbourne / New York 1993, S. 19–41, hier: S. 28. Vgl. zu den Subtilitäten und subtilen Distinktionen moderner Metapherntheorien Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, besonders S. 71–128; sowie Christina Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin / Boston 2020, besonders S. 19–53, 67–88.

373 I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1965, S. 94.

374 Max Black: Metaphor. In: ders.: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy.* Ithaca (New York) 1962, S. 25–47, hier: S. 38.

375 Black: Metaphor, S. 31.

376 Black: Metaphor, S. 35.

377 Vgl. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, S. 100; Black: Metaphor, S. 46; Black: More about metaphor, S. 33.

378 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 412.

379 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 261.

Verwendung von Sprache, auf deren Folie die metaphorische immer nur als Abweichung erscheinen kann, nicht mehr gibt.[380]

Das metaphorische Geschehen findet gleichwohl nicht in einer Leere statt, als richtete es sich auf nichts und ginge von nichts aus. Um ein Beispiel Kristevas aufzugreifen:

> But soft! What light through yonder window breaks?
> It is the East, and Juliet is the sun![381]

– ruft Romeo aus, wenn er, von dieser unbemerkt, Julia auf ihrem Balkon erblickt, und richtet sich dabei fraglos auf die Geliebte und ihren Auftritt, geht angesichts dessen fraglos aus von der Sonne und ihrem Aufgang. (Das Beispiel ist natürlich unvollständig und nur mit Vorsicht zu genießen, allein schon, weil es so tut, als könne der Genuss eines Publikums, das der Aufführung einer Inszenierung beiwohnt, und mit ihm jede Dimension dieser Inszenierung, die mit dem ‚Auftritt der Geliebten' nicht schon selbstverständlich angesprochen ist, aus der metaphorischen Interaktion ausgeklammert werden.) Doch haben nicht nur Geliebte und Auftritt, sondern auch Sonne und Aufgang (beziehungsweise die schon geknüpften Bezüge, in denen diese auftauchen) einen allenfalls provisorischen Charakter, spielen eine Rolle genau und nur insofern, als sie in die metaphorische Interaktion eintreten, das heißt insofern nicht nur die Geliebte und ihr Auftritt durch die Sonne und ihren Aufgang neu (überhaupt erst?) erscheinen, sondern auch diese in einem durchaus anderen (als welches?) Licht erscheinen lassen. Black spricht diesbezüglich von einem Filtern, einem Organisieren, einem Projizieren, das, anstatt einer hierarchischen Unidirektionalität zu folgen, zwischen den zwei Bereichen reziprok verfährt.[382] (Diese Sphärenzweiheit findet sich schon bei Nietzsche angelegt: ‚Ueberspringen der Sphäre'.)

Metaphorizität impliziert mithin, „daß die Instanz des Sinns nicht mehr in einer strengen referentiellen Eindeutigkeit fixiert ist"[383], sondern, „im Umherschweifen der metaphorischen Konnotation"[384], im Aufeinandertreffen zweier Bereiche erzeugt wird. Diese Bereiche finden in der Metapher nicht zusammen,

---

380 Vgl. auch Black: More about metaphor, S. 22; sowie Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System, S. 26.

381 William Shakespeare: *Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 1979, S. 60, II/2/2–3.

382 Vgl. Black: Metaphor, S. 39–44; Black: More about metaphor, S. 28.

383 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 22.

384 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 10. Auch Hartmut Winkler zieht aus den modernen Metapherntheorien die Konsequenz, dass für die Sprache von der „Vorstellung einer einzelnen Bedeutung, einer Denotation im Singular" abzurücken ist zugunsten eines Modells einer „irreduzibel pluralistischen Bedeutung" – das „die Unterscheidung zwischen denotierenden Merkmalen und

weil der Auftritt von Julia so ist, wie er ist, nur *so* sich darauf beziehen lässt und der Sonnenaufgang (selbst nur so, wie er ist ...) deswegen immer schon dazu passt – sie interagieren als in sich bewegliche Komplexe, zwischen denen Ähnlichkeit, aber auch ganz andere Bezüge erst entstehen durch das Aufeinandereinwirken, durch das gegenseitige Auswählen, Betonen und Unterdrücken von Aspekten.[385] Etwa Julias Schönheit hier/das Blendende der Sonne dort/und die paradoxe, zweifache Unmöglichkeit, die eine wie die andere in ihrem plötzlichen Auftauchen direkt anzuschauen oder davon zu lassen, in der Interaktion; oder auch das Sehen Romeos und Gesehenwerden Julias hier/die Sonne als Auge, das nur gesehen werden, nicht aber selbst sehen kann, dort/und eine fundamentale Asymmetrie der Wahrnehmung in der Interaktion ... (Und findet sich das nicht noch eingeschlossen in ein umfassenderes metaphorisches Gewebe? Dadurch, dass Benvolio zuvor anmerkt, dass die Liebesblindheit Romeos zur noch herrschenden Nacht passe; dass Bruder Laurence in der darauffolgenden Szene das brennende Auge der vorrückenden Sonne beschwört; dass Julia ihr Warten auf Nachricht Romeos und die gemeinsame Hochzeitsnacht am Sonnenstand bemisst; dass nach der Hochzeitsnacht nicht nur die Klänge der Lerche, die es eben doch war, sondern auch die Sonnenstrahlen zum Trennenden werden ...[386])

Die Konsequenz eines unhintergehbaren Perspektivismus – des einzigen, der nach Nietzsche den Namen noch verdient: ein Perspektivismus der prinzipiell unabgeschlossenen Herstellung von Perspektiven – zieht Black selbst:

> [S]ome metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor's production helps to constitute. But this is no longer surprising if one believes that the world is necessarily a world *under a certain description* – or a world seen from a certain perspective. Some metaphors can create such a perspective.[387]

Bei Nietzsche ist das als die Unmöglichkeit „der *richtigen Perception*" gefasst, die Adäquatheit voraussetzte, wo es nicht mehr und nicht weniger gebe als „ein *ästhetisches* Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache"[388]. Verwiesen ist damit auch auf die unvorhersehbare Verknüpfung – also auch: auf die Vielfalt – der Arten menschlicher Bezüge in der und durch die Produktivität der Metapher. Ohne festen Boden,

---

den Konnotationen überhaupt" (Winkler: Metapher, Kontext, Diskurs, System, S. 24–25) fallen lässt und allein (zentralere und weniger zentrale) Konnotationen kennt.

385 Vgl. Black: Metaphor, S. 37; Black: More about metaphor, S. 28, 35.

386 Shakespeare: *Romeo and Juliet*, S. 58, II/1/31–32; S. 72, II/3/1; S. 92, II/5/9–11 sowie S. 112, III/2/1–4; S. 136, III/5/7–10. Vgl. zum Blendenden in dieser Metapher auch Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 41, 205–208, 258.

387 Black: More about metaphor, S. 38.

388 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 884.

der einen konsequenten Maßstab des Richtigen bereithält, sind weder dieser oder jener Bezug (etwa die Wahrnehmung) noch die Verhältnisse dieser und jener Bezugsarten zueinander etwas Gesichertes. Und so kennt auch die Sprache nur provisorische, immer wieder verflüssigte und aufgelöste Erstarrungen und Kristallisationen; sie ist Teil der bodenlosen Erzeugung von Sinn, die Perspektiven schafft und verändert, ist Ausdruck der so verstandenen Metaphorizität. Abgelagerte Konnotationen verweisen dann immer zurück auf weitere metaphorische Komplexe – und voraus auf ihre Abtragung. (Eine Folge ist, dass die Untersuchung von Metaphern je und jäh auf weitere stößt.[389]) Metaphorizität selbst ist, umgekehrt, nicht mehr auf ‚bloß' Sprachliches zu beschränken (ohne dass Sprache deswegen schon verzichtbar würde); es sind eben menschliche Bezüge überhaupt, die hier betroffen sind.[390] Zugleich ist all das aber auch die Voraussetzung eines jeden überhaupt zu gewinnenden (wie immer provisorischen) geteilten Bodens: läuft doch ein unhintergehbarer Perspektivismus „letztlich darauf hinaus, dass die gemeinsame Wirklichkeit genauso weit verfügbar ist, wie es Metaphern gibt, die diese Wirklichkeit beschreiben können"[391].

Diesseits (oder jenseits) „des rhetorischen Unendlichen – der metaphorischen Wucherung"[392] mag Realität also nicht zugänglich sein. Das ‚rhetorische Unendliche', die Metaphorizität selbst hat allerdings keine Realität unabhängig vom Sprechen und Zuhören, Schreiben und Lesen, oder auch vom Sehen und Gesehenwerden, Hören und Gehörtwerden. Nirgends anders findet die Interaktion der Metapher statt, wird Sinn erzeugt und werden Perspektiven geschaffen und verändert als zwischen und mit sprechenden und zuhörenden, sehenden und gesehenen Menschen. Das ist mit der metaphorischen Minimalszene gemeint: dass die metaphorische Aktivität anderer „eigene metaphorische Fähigkeiten stimuliert"[393] und nur so metaphorisch ist. Der metaphorische Sog ist der Anstoß zur Interaktion aus Sicht derjenigen, deren Aufgabe es wird, diesen aufzunehmen. Wobei der Einsatz – was eingesetzt wird, aber auch, was auf dem Spiel steht – eben ein szenischer ist; umfasst er doch potenziell alle Bezüge und Bezugsarten, psychische wie physische, affektive wie kognitive, perzeptive wie sprachliche. Der metaphorische Sog

389 Vgl. Black: Metaphor, S. 42–43.

390 Tatsächlich schlägt bereits Richards vor, metaphorisch all jene Prozesse zu nennen, „in which we perceive or think of or feel about one thing in terms of another"– und besteht zugleich auf der Rolle von Sprache für diese Prozesse (Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, S. 116, 130–131).

391 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 90. ‚Gemeinsame Wirklichkeit' ist also immer nur vorläufig, nie überzeitlich, ist wesentlich veränderlich. Vgl. dazu auch Eusterschulte: *Actio per distans*, S. 97.

392 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 100–101.

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

für Romeo wäre dann Julias Auftritt auf dem Balkon als selbst metaphorischer, als metaphorischer Anstoß (was sich nur als Frage einer Inszenierung behandeln lässt).

In anderen Worten: geht der Vorgang Kultur nicht jenseits menschlicher Aktivität vor sich – Kultur ist in ihrer Relation zum Subjekt immer eine *realisierte*. Das heißt nun weder, dass hier Subjekte in all ihren Aspekten immer schon gesetzt wären, noch, dass solche Subjekte und ihre Aktivitäten mit den Prozessen der Metaphorizität oder Kultur deckungsgleich würden. Gerade das sprechende Subjekt ist bei Kristeva als ‚produzierbares Subjekt-im-Prozess' konzipiert, seine fortwährende Produktion in der Veränderung seiner Verhältnisse ‚zum Körper, zu den anderen und zu den Gegenständen' findet gerade im Rahmen realisierter Metaphorizität statt: im Rahmen einer Szene, in der es durch die metaphorische Interaktion erst als spezifisches in Erscheinung tritt – es ließe sich sagen, dass das Subjekt in seiner Relation zur Kultur immer ein *inszeniertes* ist.

Von Liebesmetaphorizität, deren andere Seite die -identifizierung ist, kann entsprechend die Rede sein, wann immer die Inszenierung der Metaphorizität das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst und zum anderen betrifft, wenn sie, genauer, das subjektive Selbstverhältnis *durch* und *als* das Verhältnis zum anderen betrifft. Dass das geliebte Nicht-Objekt „eine Metapher des Subjekts: seine konstituierende Metapher"[394] sei und Liebende also ‚Subjekte der Metapher', zielt auf nichts anderes als diese besondere Art metaphorischer Szene. Sie bleibt in dem in ihr erzeugten Sinn und der durch sie geschaffenen Perspektive ganz zwischen zuhörendem (und sprechendem) Subjekt und sprechendem (und zuhörenden) Nicht-Objekt. Die Realität dieser Metaphorizität ist das spezifische In-Erscheinung-Treten und Wahrgenommenwerden des liebenden Subjekts: die – aus Sicht des Mechanismus der Identifizierung – Einfaltung seiner exzentrischen Innerlichkeit.

Diese „Hinbewegung zum Unterscheidbaren, Reise ins Sichtbare"[395] findet für das liebende Subjekt allein in Bezug (nicht auf das andere Subjekt, nicht auf das andere Objekt, sondern) auf den metaphorischen Stoß-Sog statt. Sodass es für Liebende, die sich auf Geliebte beziehen,

> kein unserer Liebe, unserem Diskurs äußerliches Absolutes gibt. Weder deine wirkliche Geschichte noch irgend jemand sonst besitzt die Referenz der Bedeutung unseres Diskurses. In der Verliebtheit tritt Sinn auf, fesselnd, leidenschaftlich und einmalig, aber nur hier und jetzt, der sich in einer anderen Konjunktion als absurd erweisen kann.[396]

394 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 34.
395 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 34.
396 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 265.

Darin und damit nun kann das verliebte Sprechen und Zuhören „eine Geschichte haben“, eine eigene, mit eigener Immanenz, die nicht an einer Transzendenz hängt – die „anstelle des *Absoluten* die *Dauer*“[397] hat. Eine spezifische Dauer aber, mit eigener, an (prinzipiell) zufälliger Begegnung sich entzündender, (da nur) in provisorischen Bedeutungen sich vollziehender Logik, die zugleich die eigene Logik der Gemeinschaft der Liebenden ist. – *Die Gemeinschaft der Liebenden*: die nur Augen füreinander haben und deren Gemeinsames, deren gemeinsame Wirklichkeit dabei und dafür gerade eines (wie die Geschichte der Sprache der Liebe lehrt: emphatischen) Ausschaltens und Ausschließens anderen Sinns und anderer Perspektiven bedarf – und somit alles andere als sich eignet, erster Baustein weiterer, umfassenderer Gemeinschaften zu werden (was nicht heißt: dass nicht mit Emphase eine Gemeinschaft zu fordern ist, die jener der Liebenden Raum bietet).[398]

Das Nicht-Objekt ist, selbst Teil der metaphorischen Szene, nicht das Produzierende zum Produzierten der exzentrischen Innerlichkeit. Vom Produzierenden ist es vielmehr selbst noch erfasst, sofern es qua Alterität wesentlich zum Produzierten gehört. Zu suchen ist jenes Produzierende, aus dessen Sicht der Produktionsprozess als Metaphorizität erscheint, in den metaphorischen Komplexen der Liebe, in den ineinandergreifenden Metaphern, in denen Geliebte, gerade weil sie ihre Interaktion anstoßen, zur Bedingung von Liebenden werden, wenn diese den Anstoß aufnehmen, also zu Liebenden werden. In den Ideen, Mythen und Sageweisen der Liebe verbergen sich solche Metaphern der Liebe – nicht als Umschreibungen des schwer greifbaren Phänomens oder Konzepts Liebe, sondern als der Raum oder die Matrix der Artikulation exzentrischer Innerlichkeit: sofern sie

397 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 265.

398 Vgl. auch Maurice Blanchot: Die Gemeinschaft der Liebenden. In: ders.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007, S. 51–98, hier: S. 84: „Die Gemeinschaft der Liebenden, ob sie es wollen oder nicht, ob sie es genießen oder nicht, ob sie verbunden sind durch Zufall, durch ‚Amour fou‘ oder durch Todesleidenschaft (Kleist), hat zu ihrem wesentlichen Ziel die Zerstörung der Gesellschaft. Dort, wo sich eine vorübergehende Gemeinschaft zwischen zwei Wesen bildet, die füreinander geschaffen oder nicht geschaffen sind, baut sich eine Kriegsmaschine auf, oder besser gesagt, die Möglichkeit eines Desasters, das, wenn auch nur in infinitesimaler Dosis, die Drohung einer universellen Vernichtung in sich trägt.“

Grundsätzlicher noch verweist das Ausschalten und -schließen anderen Sinns aber wiederum auf das Provisorische allen Sinns, auf sein Bodenloses, Ungründiges. Gerade auch insofern kann das Verlieben als exquisiter Schwindel erscheinen: „Der Schwindel lässt die Endlichkeit, Begrenztheit der menschlichen Existenz durch Leib und Gemüt fahren, aber er wird zugleich zu einer Erfahrung der Entgrenzung, sofern er die Vorläufigkeit und Konjekturalität aller menschlichen Setzungen gewahr werden lässt, diese als Erstarrungsformen einer Selbstvergewisserung offenlegt und auf eine kosmologische Dimension der Versprengtheit überführt.“ (Eusterschulte: Schwindel, S. 251.)

nämlich den notwendigen Sog und in der Interaktion einen entsprechenden Sinn erzeugen, die metaphorische Szene überhaupt kreieren und den Bezug von Subjekt und Nicht-Objekt inszenieren (wozu dann, aber allein in diesem Sinne, Metaphern gehören mögen, die auf das zielen, was mit ‚Liebe' gemeint ist).

Sofern – und solang: nichts verhindert, prinzipiell oder konstitutionell, dass Metaphern der Liebe sich erschöpfen und absinken zur Unwirksamkeit (Erstarrung, Kristallisation). Umgekehrt und deswegen produziert Liebe, wenn ihre Metaphorizität realisiert wird, immer neue Metaphern und konstituiert so geeigneten Sinn (gelegentlich auch auf Kosten von nicht mehr geeignetem). Liebe „setzt Metaphern frei"[399], sie ist – die Geschichte der Liebeshaltungen und Liebesdiskurse zeugt davon – eine Metaphernmaschine, die Innerlichkeit produziert. Was aber als Metapher der Liebe gelten kann, ist dann nicht mehr vor der Produktion dieser subjektiven Innerlichkeit Intimität durch die kulturelle Metaphernmaschine Liebe (das heißt vor der Differenz beider) zu bestimmen.

Das Liebesgefühl in der Enzyklopädie der affektiven Kultur (Barthes II)

Wenn die Herstellung von Intimität durch Liebe nicht mehr meinte als die Induktion eines Liebenden-Diskurses, als die Ansteckung durch eine schon vorhandene Topik der Liebe: welch anderes Urteil wäre dann noch denkbar als Barthes' „keine Liebe ist originell"[400]? Und wenn diese Topik und ihre Figuren als geschichtenförmiges Programm mit Kausalität und Finalität nur durchlaufen werden müssten, als präformierte also das Lieben immer prä-figurierten: könnte das liebende Ich dann überhaupt anderes sein als „ein einfaches symptombehaftetes Subjekt"[401], selbst normiertes Symptom, flüchtiger Oberflächeneffekt einer starren Tiefenstruktur, eines normierenden Systems? Was die *Fragmente einer Sprache der Liebe* letztlich auf Abstand zu den kulturpessimistischen Entfremdungs- und Verlustszenarien bringt, deren Widerhall in solchen, durch Barthes durchaus nahegelegten Fragen zu vernehmen ist, ist aber nicht etwa die Annahme einer ‚authentischen' Intimität vor dem Liebenden-Diskurs, die sich irgend in Opposition zum Zugriff auf die (also der) Topik hielte. Wenn Barthes sowohl die Möglichkeiten einer „Originalität der Beziehung"[402] untersucht, als auch das liebende Ich daraufhin betrachtet, „was in seiner Stimme an Unzeitgemäßem, das heißt sich der Behandlung Entziehendem,

399 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 9.
400 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 149.
401 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15.
402 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 46.

mitschwingt“[403], dann nur unter den Vorzeichen, dass weder das eine noch das andere von der Induktion, also der Topik zu lösen ist, dass also beides allein und gerade durch diese (hindurch) zu erreichen ist.[404] (Wovon dies insgesamt zeugt, ist eine spezifische Unmöglichkeit, auf die Barthes schon in *Die Lust am Text* zu sprechen kommt, nämlich „die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – sei dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehbildschirm: Das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben“[405]. Barthes verknüpft diesen Umstand mit dem, was er Inter-Text nennt; womit er einen entscheidenden Beitrag zu einem reichen Begriff von Intertextualität leistet.[406])

Luhmann denkt die relationalisierte, differenzielle Liebe eher von der Seite der Gesellschaft aus – und vermag so insbesondere die Voraussetzungen des Auftauchens, die Weisen des Funktionierens und die Transformationen in der Evolution eines Kommunikationsmediums zur Behandlung von Individualität zu klären. Ausgehend von der Relation selbst, nämlich derjenigen von Subjekt und Kultur, denkt Kristeva die Liebe – was es ihr erlaubt, den Prozess der Produktion ins Zentrum zu stellen und seine Mechanismen aus den zwei Richtungen zu betrachten, die durch die Relation impliziert sind. Barthes aber denkt von einem Ich aus, dass in Relation zur Welt steht – wie sich gerade in seinem Fragen nach der Eigensinnigkeit des Liebenden-Diskurses bekundet, im Fragen nach dem eigensinnigen Verhältnis zur Topik der Welt (nicht als radikaler Bruch mit ihr, sondern) als Teil dieser hergestellten Intimität.[407] Diese unterschiedlichen Akzentuierungen geben nicht schon definitive Auskunft darüber, über welche Seite der jeweiligen Relation und Differenz mehr zu erfahren ist. Sie bedeuten lediglich, dass alles, was in Erfahrung zu bringen ist, durch den jeweiligen Ausgangspunkt des Denkens perspektiviert ist; sie bezeugen die jeweilige Idiosynkrasie. Schon deswegen ergänzen Luhmann, Kristeva und Barthes sich nicht einfach. Und schon deswegen kann es nicht darum gehen, die Leerstellen des einen oder anderen Denkens aus dem Vergleich mit einem der anderen heraus zu identifizieren und dann gemäß dem anderen zu füllen. Das eine wie das andere Denken ist einfach so weit zu treiben, wie es trägt.

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

404 Vgl. auch Angela Oster: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg 2006, S. 27–28, 94–95.

405 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010, S. 48–49.

406 Vgl. Barthes: *Die Lust am Text*, S. 48–49.

407 Vgl. für „obstinément“ und „obstination“ Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, S. 30, 65, 75 – in der deutschen Übersetzung allerdings nur einmal als ‚eigensinnig‘ übersetzt, sonst – nicht unpassend – als ‚hartnäckig‘ (vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 56; sowie S. 93, 235).

Die „entscheidende Hauptfigur“ der Liebe ist für Barthes also „das *Ich*“, die *Fragmente einer Sprache der Liebe* geben sich zu verstehen als „ein Porträt“ des liebenden Ichs,

> aber kein psychologisches, sondern ein strukturales: es gibt einen sprachlichen Ort zur Lektüre auf: den Ort jemandes, der für sich, als Liebender, spricht, der angesichts des Anderen (des Liebesobjekts) spricht, der seinerseits schweigt.[408]

Präziser ist dann freilich mit dem französischen Titel von Fragmenten *d’un discours amoureux* zu sprechen – weil damit schon auf den Liebenden-Diskurs verwiesen ist und so sich der Aufbau des Buches und der Stellenwert seiner Bausteine bereits angesprochen finden. Diese Aspekte, Aufbau und Bausteine, werden gar, wie so oft beim späteren Barthes, explizit eingeführt als wesentlich für die Denkbewegungen des Buches (was nicht heißt, dass sie es sonst nicht wären; die Art und Weise, in der dies zur Geltung kommt, macht die Besonderheit aus; was fraglos noch zur Art und Weise des Wesentlichwerdens gehört[409]). Es sind nämlich die Fragmente des Diskurses, die alphabetisch aufeinanderfolgenden Figuren von ‚Abhängigkeit‘ über ‚Hingerissenheit‘ bis ‚Zugrundegehen‘, die in einem topischen, fast topologischen, gar kartographischen Sinne das liebende Ich als sprechendes um- oder beschreiben – als den Ort eben, von dem aus ‚Ich‘ gesagt wird: „‚Ich gehe zugrunde, ich erliege‘“[410]. (So beginnt der Eintrag zu der Figur, die in der französischen Ausgabe an erster und in der deutschen an letzter Stelle steht: ‚S’abîmer‘ – ‚Zugrundegehen‘.[411] Dass im Französischen genau genommen das S von *se* den ersten Buchstabe abgibt und nicht das A von *abîmer*, kann als subtiler Hinweis gelesen werden, dass Barthes seiner eigenen Erklärung, die alphabetische Ordnung der Figuren solle eine „*absolut bedeutungslose* Gliederung“[412] sicherstellen, misstraut wissen möchte [was insbesondere gilt, da dies der einzige derartige Fall in der französischen Ausgabe ist]. Damit wird die Entscheidung der deutschen Ausgabe, die Figuren nach der alphabetischen Folge ihrer übersetzten Bezeichnungen anzuordnen, zumindest fragwürdig.[413] Eine eingehendere Betrachtung [als

408 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15 – Anlage der Asymmetrie zwischen Liebenden und Geliebten!

409 Vgl. auch Oster: *Ästhetik der Atopie*, S. 66–96.

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

411 Vgl. Barthes: *Fragments d’un discours amoureux*, S. 15–17 / *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 268–271.

412 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 21.

413 Vgl. dagegen die Vorbemerkung des Übersetzers in Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 11. Die erweiterte deutsche Neuausgabe von 2015 (Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe. Unveröffentlichte Figuren*. Frankfurt am Main 2015) lässt die Erstausgabe unangetastet (hinsichtlich der Anordnung wie auch anderer irreführender Übersetzungsentscheidungen) und stellt

sie hier möglich ist] könnte gar auf eine gesteigerte Bedeutung der ‚französischen' Anordnung der Figuren [wie etwa die englische Ausgabe sie beibehält] stoßen, vor allem hinsichtlich der im Weiteren zu erörternden Frage des Liebenden-Diskurses zwischen Ordnung und Abdrift.)

Kurz, das Ich (der Relation Ich und Welt) wird liebendes gerade in seiner Verortung zwischen den Figuren, von denen jede „ein Ort (*topos*)"[414] in der Topik der Liebe ist. Die Verortung zwischen den Figuren: nichts anderes meint das aber als die Bewegung zwischen ihnen, eine Verortung in dieser Bewegung. In diesem Sinne spricht Barthes von Diskurs:

> *Dis-cursus* – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind „Schritte", „Verwicklungen". Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren.[415]

‚In seinem Kopf' bewegt das Ich sich, genau, im Sinne der sprachlichen Bewegung, das heißt im Sinne nicht nur des nicht-psychologischen Ansatzes, sondern auch der Ausrichtung am Performativen, am ‚Für-sich-angesichts-des-Anderen-Sprechen'. Sodass die (Stellungen der) Figuren oder Topoi der Liebe „nicht im rhetorischen Sinne [...], sondern eher im gymnastischen oder choreographischen" zu verstehen sind: „Die Figur – das ist der Liebende in Aktion."[416]

Um zum liebenden zu werden, um in Aktion zu treten, bleibt das Ich damit aber doch angewiesen auf das Vorhandensein der Figuren, bleibt begrenzt durch ihre Begrenztheit. Allein „aus dem Vorrat (dem Thesaurus?) der Figuren" – Barthes legt nahe, ihn als „Enzyklopädie der affektiven Kultur"[417] aufzufassen – kann das Ich schöpfen, was es für sein Sprechen benötigt. (‚Thesaurus', auch das antike Schatzhaus, übersetzt hier *trésor*, also den ‚Schatz';[418] in einer glücklichen, da produktiven Fügung treffen sie sich im deutschen ‚Wortschatz'.) Und mag auch das

---

die durch Barthes in die französische Ausgabe nicht aufgenommenen Figuren in einer Erstübersetzung hintenan (samt den knappen einordnenden Bemerkungen der französischen Veröffentlichung, ohne aber eine eigene Einordnung zum Verhältnis der beiden Übersetzungen – außer jener, dass auch die jüngere die ‚deutsche' Anordnung der Figuren wählt). Insofern erfüllt diese Ausgabe kaum höhere philologische Ansprüche, so gut sie sich auch vermarkten lässt: „Erstmals das ganze Alphabet", liest der Schutzumschlag der gebundenen Ausgabe (das wiederum stimmt nicht nur nicht, sondern ist auch gänzlich irrelevant für die Rolle, die das Alphabet bei Barthes spielt; keine Kriterien freilich, wo verkauft werden muss).

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

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

416 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 16.

417 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 19–20.

418 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 10.

Sprechen ohne Ordnung sein, „lediglich ein Schwarm von Figuren [...], die sich in unvorhersehbarer Reihenfolge, nach Art der Zickzackflüge einer Fliege im Zimmer jagen“[419], so ist doch deswegen die Topik nicht weniger der Ordnungsliebe der Welt verpflichtet: ihr entstammend und zurück zu ihr strebend. So wird die Deutung, oder Umgrenzung, des ungeordneten Diskurses ‚im Sinne einer Kausalität oder einer Finalität‘ – also als „*Liebesgeschichte*, wie sie dem großen narrativen Anderen, der öffentlichen Meinung unterworfen ist“ – zum regelrechten „Zoll, den der Liebende der Welt zu entrichten hat, um sich wieder mit ihr zu versöhnen“[420]. (Bevor und nachdem der Schatz Fund geworden ist, ist er: Besitz.)

Die Welt als Element der Relation, in die sich die Liebe eingetragen findet, taucht damit auf als Sphäre eines unausweichlichen, verbindlichen Ordnens, und zwar nach dem Maß definitiver Alternativen und so konsistenter wie kohärenter Verläufe.[421] (Wenn Barthes gelegentlich auch von Gesellschaft oder Kultur spricht, dann gerade als notwendige ordnende Prinzipien oder Prinzipien des Ordnens.[422]) Diese Welt ist die Welt des ‚wie alle Welt‘ oder des ‚jedermann‘ (des *tout le monde*),[423] in der, und zwar in dem Maße, wie sich das Ordnen in Beschreibungen, Definitionen, Klassifikationen und Qualifizierungen äußert, jeder und alles „seinen Platz hat“[424] – der zugleich ein für alles und jeden einsehbarer Platz ist: „Die Welt ist voller indiskreter Nachbarn“, sie ist „ein *Zwang zum Teilen*“, zum Auf- und Unterteilen so gut wie zum Teilen mit ..., was noch einschließt, dass das Ich „den Anderen teilen muß“[425] (die

419 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 50. Vgl. auch S. 19–20.

420 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20.

421 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 55 („Erfolg oder Mißlingen“, „Sieg oder Niederlage“); sowie S. 50 („geregeltes Werden und Entstehen“). Vgl. auch Barthes: *Die Lust am Text*, S. 28, 39 – wo im Begriff der *doxa* die Ordnung mit der Meinung verknüpft wird.

422 Vgl. u. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20, 45, 184, 240.

423 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 28, 46, 134, 168; sowie Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 20, 165.

424 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 75. Vgl. auch S. 45.

425 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 160. Vgl. auch S. 73. Das Bedeutungsprofil des mit ‚Teilen‘ übersetzten *partage* (vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 127, 172) zwischen Teilen und Aufteilung, Unterteilung und Verteilen nutzt bekanntermaßen auch Jacques Rancière, wenn er von der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, der *partage du sensible* spricht – „jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden“ (Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006, S. 25). Zwar deutet nichts darauf hin, dass Rancière dabei Barthes vor Augen hat; doch dürfte es lohnen, eine Linie von Barthes' Welt zu Rancières Aufteilung des Sinnlichen zu ziehen, zumal hinsichtlich der Fragen nach der Eigensinnigkeit des Liebenden-Diskurses im Verhältnis zur Topik der Liebe bei Barthes und der dissensuellen „Demonstration eines Abstands des Sinnlichen

Welt findet ihre Zuspitzung im Stereotyp und Klatsch[426]). Das bildet die Grundlage der (Unumgänglichkeit der) Eifersucht. – *Die Eifersucht der Liebenden*: nicht die positionelle Rivalität oder Konkurrenz (also: Symmetrie) mit denen, die ebenfalls diesen ‚Anderen' lieben; vielmehr das Leiden daran, nur ein Ich (und also kein privilegiertes) unter oder neben anderen zu sein, die Anspruch auf das Objekt haben oder erheben und denen es sich in der Folge, schlimmstenfalls, zuwendet.[427]

Die Topik der Welt ist dann tatsächlich weltlich, wenn das den ganzen Facettenreichtum des Allerweltlichen, Gewöhnlichen, Gewohnten meint – zwischen Vulgärem (lateinisch *vulgaris*: allen gemein, alltäglich, allbekannt; das Allgemeine, das die Allgemeinheit betrifft), Banalem (französisch *banal*: gemeinnützig, allen gehörig; geht zurück auf den Gerichtsbezirk) und Ordinärem (lateinisch *ordinarius*: ordnungsgemäß, ordentlich; die Ordnungsliebe der Welt klingt hier am offensichtlichsten an).[428] (Im Übrigen steht, wo im Deutschen regelmäßig mit ‚gesellschaftlich' übersetzt wird, in den *Fragments d'un discours amoureux* nicht zufällig: *mondain*.[429]) Mithin gilt für die Figuren der Liebe als Orte der weltlichen Topik: Sie

> heben sich nach Maßgabe dessen ab, was sich, im Zuge des Diskurses, daran als Gelesenes, Gehörtes, Erlebtes wiedererkennen läßt. Die Figur ist eingekreist (wie ein Zeichen) und erinnerbar (wie ein Bild oder eine Geschichte). Eine Figur ist dann zustande gekommen, wenn wenigstens einer sagen kann: *„Wie wahr das ist! Diese Sprachszene kenne ich doch.“*[430]

So aber hängt die Verfügbarkeit der Figuren für das Ich nicht mehr allein von ihrem Vorhandensein ab, sondern auch von einer Befähigung des Ichs. Dieses hat für sich „die Figuren zu konstituieren“ – und sein „Führer“ in dieser Angelegenheit ist, so Barthes, ein eigenes „Liebesgefühl“[431]: nicht die Liebe als Gefühl, sondern ein dem Sprachgefühl vergleichbares Gespür des Ichs, das erst ihm das Wiedererkennen der Figuren der Liebe und also auch die eigene Verortung in der ‚Enzyklopädie der affektiven Kultur' erlaubt. Wie auch das Sprachgefühl hat das Liebesgefühl allerdings keine andere Grundlage, auf der es sich entwickeln könnte, als die Eindrücke der Sprache selbst; es entwickelt sich in dem Maße, in dem das Ich

---

zu sich selbst“ (Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Berlin / Zürich 2008, S. 35), in der für Rancière (eine emphatisch so zu bezeichnende) Politik besteht.

426 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 44–46, 153–155. Vgl. zum Stereotyp auch Barthes: *Die Lust am Text*, S. 56–57.

427 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 72, 78.

428 Vgl. auch Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 33, 34, 179.

429 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureu,* S. 128, 165–166, 177 / *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 161, 168–169, 139.

430 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 16.

431 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 16.

sich an der Topik der Liebe ansteckt. Das Liebesgefühl ist Ausdruck der weltlichen Eindrücke im Ich. Wenn die Liebe tatsächlich (überhaupt erst) zu erlernen ist,[432] dann auf diesem Wege.

Das Liebesgefühl wird entsprechend auch als Auskunft darüber gelten können, wie die Konkretisierung und das Wirksamwerden einer einmal ausgemachten Relation mit Blick auf die Elemente dieser Relation zu beschreiben sind – was es für die Elemente der Relation bedeutet, dass ihre Relation in der Einheit einer spezifischen Differenz wirksam wird und sich konkretisiert: Die Relation von Ich und Welt (als Relation von Ungleichartigem) konkretisiert sich nicht und wird nicht wirksam, ohne dass die Welt dabei aufseiten des Ichs (in der Induktion des Liebenden-Diskurses durch die Topik der Liebe) Eindrücke hinterlässt, die sich in seinem Liebesgefühl ausdrücken. Auf diese Weise betrifft die ganze Relation das Ich als eines ihrer Elemente. Sie findet sich im Ich wieder, wenngleich gemäß dessen eigener Verfasstheit; im Liebesgefühl wiederholt das Ich die Welt, zu der es in Relation steht, das heißt seine Relation zur Welt, in sich selbst. (Für die Welt ließe sich die umgekehrte Wiederholung rekonstruieren. [In einer anderen Relation ist das: die Individualitätslegitimation durch die, also aufseiten der, Gesellschaft.]) Durchaus kann das als innere Diskrepanz, als Spannung oder Spaltung empfunden werden: „die Welt und ich interessieren uns nicht für dasselbe; und zu meinem Unglück bin diese gespaltene Sache *ich selbst*“[433]; auch aber setzt die Wiederholung eines jeden Elements-in-Relation im jeweils anderen an die Stelle der Frage nach der Priorität von Element oder Relation die Vorstellung von deren Verschachtelung durch den Eindruck und Ausdruck: sofern die Relation nur wirksam wird, sich konkretisiert.[434]

432 Vgl. Fromm: *The Art of Loving*, S. 1–6.

433 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 126.

434 Vgl. auch Deleuzes Korrektur der Monadologie von Gottfried Wilhelm Leibniz – Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 371–372. Mit Leibniz' berühmter Stadtanalogie – „wie eine und dieselbe Stadt von verschiedenen Seiten betrachtet ganz anders und gleichsam *perspektivisch* vervielfacht erscheint, so [...]“ (Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie. Französisch/Deutsch*. Stuttgart 2012, S. 41, 43) –, mit dieser Analogie also ist für jede Relation von einer „*prästabilierten Harmonie* zwischen allen Substanzen“ auszugehen, auf dem Boden „eines und desselben Universums“ (S. 55, 57). Zwar hat auch hier „jede einfache Substanz Beziehungen [...], die alle anderen ausdrücken“, doch bleibt dieselbe Substanz bei Leibniz damit bloßer „Spiegel des Universums“ (S. 41), des einzigen, vorausgesetzten, grundlegenden Universums, Spiegel ‚ein und derselben Stadt'. Mit Deleuze ist zu betonen, dass die einzige Grundlage die Wiederholung der Relation der Elemente in jedem der Elemente der Relation ist.

Die Abdrift des Liebenden-Diskurses: Atopie und Koinzidenz (Barthes III)

Tatsächlich taucht die Art der Spannung oder Spaltung, die er ausgehend von der Konstellation ‚Liebesgefühl in der Enzyklopädie der affektiven Kultur' für das liebende Ich ausmacht, bei Barthes immer wieder, in immer neuen Gestalten und anhand immer neuer Konstellationen auf: etwa für das lesende Ich (*Die Lust am Text*), oder auch, mit der berühmten Unterscheidung von *studium* und *punctum*, für das Ich, das Fotografien betrachtet (*Die helle Kammer*).[435] Je aber geht es darum, die Spannung und Spaltung nicht nur auszuhalten oder zu akzeptieren, sondern sie in einem starken Sinne zu affirmieren.[436] Das Ich hat sich nicht gegen die Vorgaben, gegen die vor-gegebene Ordnung der Welt, die es in sich wiederholt, zu behaupten, es muss, sie wiederholend, durch sie hindurchgehen und damit in Bewegung versetzen:

> Zwei Seiten werden abgegrenzt: eine brave, konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie von der Schule, dem guten Gebrauch, der Literatur, der Kultur fixiert wurde), und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihres Effekts: dort, wo der Tod der Sprache absehbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, sind notwendig. Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; dies wird erst die Spalte zwischen der einen und der anderen.[437]

Es geht für das Ich also je darum, sich in die eigene Spalte der Spaltung hineinzubegeben, das Gespannte der Spannung losschnellen zu lassen; wenn etwa das *punctum* das *studium* „durchbricht (oder skandiert)", das wie zufällig Bestechende einer Fotografie ihren durchschnittlich affizierenden, verständlichen Bereich „aus dem Gleichgewicht bringt"[438], nicht aber – nie – loswird:

> Ich mußte mich folglich von nun an damit abfinden, daß ich zwei Tonlagen vermengte: die der Banalität (das sagen, was jedermann sieht und weiß) und die der Einzigartigkeit (diese Banalität mit dem ganzen Elan einer Emotion beflügeln, die ausschließlich mir gehörte).[439]

---

435 Aber zum Beispiel auch für das ins Kino gehende Ich – vgl. Roland Barthes: Beim Verlassen des Kinos. In: ders: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main 2006, S. 376–380, hier besonders: S. 378–380; und allgemein für die Sprechenden einer Sprache – vgl. Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main 2005, S. 87.

436 Vgl. zur „affirmation" – einmal übersetzt als ‚Bejahung', einmal als ‚Behauptung' – Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 29–31 / *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 55–58; sowie Barthes: *Die Lust am Text*, S. 11.

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

438 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 2014, S. 35–36.

439 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 86. Es ist dieses spannungsreiche Verhältnis von *punctum* und *studium*, das von einer irreduziblen (aber noch nicht weiter determinierenden) Koexistenz bei-

Das Gleiche gilt für die Differenz des vom Ich geführten Liebenden-Diskurses und der weltlichen Topik der Liebe. Dass sich mit dieser Differenz die Relation von Ich und Welt im Ich wiederholt, bedeutet ja gerade nicht, dass sich die *technē*, das Herstellende, der weltliche Anteil der Liebe in Gestalt des Liebesgefühls endlos ausbreitet, von allem Besitz ergreift. Zum Tragen kommt im Ich notwendig auch die andere, seine eigene Seite – sodass der „Diskurs, durch seine eigene Kraft, [...] in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird“[440]. (Die Betroffenheit des Ichs durch die ganze Relation kann durchaus als eine Bedingung der Effektivität der herstellenden Topik der Liebe gelten: Jedes Herstellungswissen muss, wenngleich es einer anderen Sphäre zugehört, in derjenigen seinen Eindruck hinterlassen und Ausdruck finden, der das hergestellte Etwas zugehört, ohne diese Sphäre dabei als eigene zu annullieren ...)

Was aber macht den induzierten Liebenden-Diskurs zu einer hergestellten Intimität? Was aber tatsächlich nur eine andere Fassung der Frage ist: Was bedeutet die (Möglichkeit zur) ‚Abdrift‘? Die Abdrift ist zunächst nichts anderes als eine nicht-oppositionelle, doch eigensinnige Bewegung, das also, was den Liebenden-Diskurs in seinem Verhältnis zur Topik der Welt auszeichnet: Der Seemannssprache entnommen zielt ‚Abdrift‘ oder *dérive*[441] bei Barthes, wie Angela Oster anmerkt, auf die eigentümliche, „unendliche Bewegung des Abgleitens“, deren „Haltepunkt (der ‚Hafen‘)“ selbst noch von ihr erfasst wird – „die ‚dérive‘ meint nicht die abtreibende Bewegung *vom* sicheren Hafen aus, sondern *des* tragfähigen Ufers an sich“[442]. Unendlich ist diese Bewegung, weil sie ihren Ausgangspunkt (der, einbezogen in die Bewegung, zu mehr als einem bloßen Ausgangspunkt wird) nicht als Totalität nimmt, aus der sich für sie eine Begrenzung ergeben könnte.[443] Insbesondere schließt das auch die Begrenzung durch eine Rückkehr (zu welchem Ausgangspunkt?) aus. Die Abdrift ist keine zwischenzeitliche Abweichung von einer ansonsten – oder gerade in der Abweichung immer schon – anerkannten Norm. Es sind zwei miteinander verknüpfte Aspekte, die sie stattdessen kennzeichnen; Aspekte, die stärker noch konturieren, inwiefern der Liebenden-Diskurs als Intimität zu verstehen ist: *Atopie* und *Koinzidenz*.

---

der ausgeht (vgl. Barthes: *Die helle Kammer,* S. 52), das gern übersehen wird – etwa von Rancière, wenn er in *punctum* und *studium* eine so einfache wie illegitime Kontrastierung erkennt, die der Komplexität der (Geschichte der) Fotografie nicht gerecht werde (Jacques Rancière: The Future of the Image. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31, hier: S. 10–11, 15). Tatsächlich aber wäre auch hinsichtlich der Fotografie noch einmal nach den Verbindungslinien zwischen beiden Autoren zu fragen.

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

441 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 5.

442 Oster: *Ästhetik der Atopie*, S. 54–55.

443 Vgl. Barthes: *Die Lust am Text*, S. 28–29.

Die Atopie ist für Barthes vor allem das auszeichnende Charakteristikum des Liebesobjekts, gemäß dem es unqualifizierbar ist, unklassifizierbar, nicht zu definieren, unbeschreiblich ... kurz: gemäß dem es sich allein durch seine eigene Originalität auszeichnet.[444] Atopie: das ist dann nicht der Nicht-Ort der Utopie, aber auch nicht der ganz andere Ort der Heterotopie – nicht ein Ort also, der in einem suspendierenden, neutralisierenden oder umkehrenden Verhältnis zu allen anderen Orten steht.[445] Stattdessen: das sich der Logik des Orts und der Verortung in Gänze entziehende, das nur „als *Ganzes*, als dieses *Ganze*“[446] Geltung hat. In diesem Sinne spricht Barthes vom Anderen auch als einem „Bild, eines und verwachsend“[447], das ein Lieben „um dieser oder jener Eigenschaft willen“[448] undenkbar macht. Die Koinzidenz wiederum ist eine besondere Art der Übereinstimmung zwischen liebendem Ich und Liebesobjekt – wobei Barthes an die musikalische Stimmung, an das Stimmen denken lässt: die Koinzidenz ist „Genauigkeit, Angemessenheit, Musik“[449], sie ist „*Klangreinheit*“[450]. Mag die Liebesbeziehung ihren Ausgang auch im „Übermaß“ nehmen (von dem wohl die meisten Liebenden so gut wie ihr Umfeld zu berichten wissen, wenn auch mit ungleichem Enthusiasmus), führt dieses Übermaß letztlich doch „zum Maß“[451], nämlich dem gemeinsamen Maß, dem Gemeinsamen als Maß, das jedes äußere ausschaltet (worin das Übermaß also nicht zugunsten des praktischeren und sozial verträglicheren Maßvollen abgelegt wird, sondern wofür es als Zugang dient). Im Gegensatz zum Exzess, der immer eines solchen äußeren, irgend gesetzten Maßes bedarf, demgegenüber er ein „*zu sehr*“ ist – das sich dann nicht prinzipiell vom „*nicht genug*“ unterscheidet –, ist die Koinzidenz der „Platz [...], *von dem aus die Quantitäten nicht mehr wahrnehmbar sind* und wo die Buchführung verpönt ist“[452].

Besonderes in ihrer Verknüpfung mit der Atopie steht die Koinzidenz so auch allen Vorstellungen notwendiger oder hinreichender, erwartbarer oder erstre-

444 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 45, 201, 218–219.

445 Vgl. Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1998, S. 34–46, hier: S. 38–39.

446 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 38.

447 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 106. Vgl. auch S. 132 – „ein Vorhang zerreißt: was noch nie zuvor gesehen worden ist, wird als Ganzes entdeckt und deshalb mit den Augen verschlungen“, „wir lieben zunächst *ein Bild*“ (*„un tableau“* – Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 227). Es ist dies auch: Bedingung der Liebe auf den ersten Blick.

448 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 38.

449 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 94.

450 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 205.

451 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 94.

452 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 249.

benswerter Kompatibilität entgegen: Intimität ist nicht, nach den Maßgaben der Ähnlichkeit, also Unähnlichkeit, kalkulierbar, sie lässt sich weder zurückführen auf, noch herbeiführen durch ein Zusammenkommen möglichst vieler passender Eigenschaften, vorgängig und inventarisierbar. Der Volksmund weiß darum, wo er auf beidem, also auf keinem von beiden, beharrt, dass Gleich und Gleich sich gern geselle und dass Gegensätze sich anziehen; ebenso wie schon Nietzsche darum wusste: „Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken.“[453] Das heißt natürlich nicht, dass Intimität immer und ganz ohne Kalkül auskommen muss, dass die Übereinstimmung wie auch Nicht-Übereinstimmung von Eigenschaften (oder Interessen; oder Abneigungen) nicht auch herstellungsfördernden oder -hemmenden Charakter annehmen kann; im Ob und Wie etwa ihrer Thematisierung; in der Berufung auf die eine oder andere Einsicht des Volksmundes oder in der Betonung der Kluft oder des Scheins, vielleicht „um irgendeine Befriedigung zu erhalten“ oder „um eine Kränkung zu vermeiden“[454]. Doch aber heißt es, dass eine Kritik ohnmächtig bleiben muss, die hinter dem ‚Ideal‘ Intimität schon und nur einen ökonomisch-rationalen Kompatibilitätsgedanken vermutet, der allein eines übriglasse – „to shop in the supermarket of relationships for the partner most likely to satisfy personal preferences“[455]. (Gut daran und an der Entfernung zu Barthes ist zu erkennen: Intimität als Ideal in einer Ideologie zu verorten, ersetzt noch nicht, einen Begriff von ihr zu haben, zu dem Herstellungsweisen ins Verhältnis gesetzt werden können.) Die Verknüpfung von Atopie und Koinzidenz ist es dabei auch, die erst eine ‚Originalität der Beziehung‘ möglich macht: Ohne jede Koinzidenz bliebe dem liebenden Ich wenig anderes, als sich angesichts der Atopie des Anderen als bloß gewöhnlich (also ähnlich) zu empfinden (als gut einzuordnendes Bündel aus Eigenschaften und Interessen und Abneigungen);[456] umgekehrt fände jede Koinzidenz sich ohne die Atopie an die weltliche Ordnung delegiert (und zur Kompatibilität degradiert), wäre doch der Andere nur noch ein anderer, einer unter (mehr oder weniger ähnlichen) anderen in der Welt, und so auch das liebende Ich und also auch die Beziehung sich vulgarisiert, banalisiert, ordinarisiert.[457]

Weder Atopie noch Koinzidenz dürfen aber als ein garantiertes oder garantierendes Refugium der Authentizität außerhalb des Liebenden-Diskurses verstanden

453 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 4. *Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988, S. 272.

454 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 224.

455 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 219. Vgl. weiter auch S. 218, 234–235, 239; aber auch Badiou: *Lob der Liebe*, S. 16.

456 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 45.

457 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 83.

werden (der selbst nie weniger als die Bewegung von Liebenden in Aktion ist; oder kein eigensinniger mehr). Beide sind Kennzeichen seiner Abdrift und hängen als solche an ihm als Diskurs. So droht dem Liebesobjekt tatsächlich immer wieder die Qualifizierung, die Klassifizierung, die Überantwortung an die „Seichtheit der sozialen Welt“[458]. Das ist Folge eines Klatsches, der unaufhörlich attribuiert, der als „schmutzige Adjektivfabrik“[459] auf das Liebesobjekt mit dem „Pronomen der dritten Person“[460] referiert. Dem ist nach Barthes allein die „*Bestimmtheit der Anrede*“[461] entgegenzusetzen, in der sich das Für-sich-angesichts-des-Anderen-Sprechen als Sprechen zum, gar als Sprechen für den, nicht aber als Sprechen über den oder vom Anderen abspielt.[462] Es ist ein solches Sprechen, das „Zugang zu einer Sprache ohne Adjektive“[463] zu verschaffen vermag (wohlgemerkt: nicht zum okkasionellen Verzicht auf Adjektive, sondern zu einer Sprache ohne die Logik der Attribution!), das heißt zu einer Sprache, durch die das Liebesobjekt atopisch, in seiner Originalität, nicht als Referenz auftauchen kann.[464] So hängt schließlich auch die Übereinstimmung von liebendem Ich und Liebesobjekt am Diskurs. Diese ‚Sprache ohne Adjektive‘ nämlich ist dem Ich die regelrechte Kontaktzone mit dem Liebesobjekt: „Die Sprache ist eine Haut: ich reibe meine Sprache [am Anderen]. So als hätte ich Worte anstelle von Fingern oder Finger an den Enden meiner Worte.“[465] Sprechen also ist Koinzidieren, wenn es sich wie „eine glatte Hülle [...] dem Bild anhaftet“, sich wie ein „sehr weicher Handschuh [...] dem geliebten Wesen anschmiegt“[466] – in einem Kontakt jenseits von Attribution und Referenz, als Einsetzung des gemeinsamen Maßes bei gleichzeitiger Ausschaltung äußerer Kriterien (etwa: weltlicher Eigenschaften), die über ein Zuviel oder Zuwenig Auskunft geben könnten.

Abdrift, nicht Abweichung. Oder: Atopie, nicht Utopie oder Heterotopie, Koinzidenz, nicht Exzess oder Kompatibilität. Worin der Liebenden-Diskurs nicht an erster Stelle seine Ideale hat, sondern seine Grenzen. Das heißt: seine eigenen Grenzwerte und zugleich seine Begrenzungen der weltlichen Topik. Wie (und weil) Intimität durch das Differenzverhältnis Liebe|Intimität zwar als distinkte Einkerbung erscheinen mag, sich aber doch unterschiedlich stark ausgeprägt finden kann.

458 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 81.
459 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 202.
460 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 155.
461 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 163.
462 Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 45.
463 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 202.
464 Vgl. auch Barthes: *Das Neutrum*, S. 111–112.
465 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 162 – dort aber: „meine Sprache an einer anderen.“ Vgl. Barthes: *Fragments d’un discours amoureux*, S. 87.
466 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 83.

Und das: immer nur in differenzieller Relation zu, nie in Reduktion auf Liebe.[467] Nun führt der Liebenden-Diskurs gerade dann zu seinen Grenzen, wenn er zur „äußersten Grenze der Sprache" führt, dahin, „wo die Sprache selbst (und wer sonst täte das an ihrer Stelle?) erkennt, daß sie ohne Garantie ist, ohne Netz arbeitet"[468]. Prägnanteste Form dieser Grenze, in der exemplarisch die eigensinnige Bewegung sich als Affirmation vollzieht, ist „die Tautologie": Sie ist

> anzuerkennen – und zu praktizieren. *Anbetungswürdig ist, was anbetungswürdig ist*. Anders ausgedrückt: ich bete dich an, weil du anbetungswürdig bist, ich liebe dich, weil ich dich liebe. Was die Sprache der Liebe auf diese Weise zum Abschluß bringt, ist eben das, was sie initiiert hat: die Faszination. [...] Wenn ich das Ende der Sprache erreicht habe, da wo sie, nach Art einer leerlaufenden Schallplatte, nur immer *ihr letztes Wort* wiederholen kann, berausche ich mich an ihrer Bejahung [...].[469]

In solcher Affirmation akzeptiert, mit seinem Liebenden-Diskurs, das Ich nicht lediglich, dass es sich an der weltlichen Topik der Liebe ansteckt; es hält nicht lediglich aus, dass es auf nichts anderes als die Sammlung der Figuren zugreift. Das hieße noch, die Topik als Totalität, als Ausgangspunkt zu respektieren und zu belassen (und dann bestünde zwischen dem Diskurs und der Topik tatsächlich nur ein Verhältnis der Ableitung des Ersteren aus der Letzteren, gar der Anwendung Letzterer im Ersteren: Symptom und Oberflächeneffekt gegenüber Tiefenstruktur und System). Stattdessen *verausgabt* das Ich in seinem Sprechen die Sprache selbst, bis ihre ganze Kontingenz aufscheint; stattdessen bewegt das Ich sich mit seinem Diskurs *ohne Ziel* durch die Topik der Liebe, bis auch diese nicht mehr als ‚Garantie' oder ‚Netz' dient. Die ‚Verausgabung ohne Ziel': das ist einmal *sans terme* – das heißt ohne Ende, dessen Eintreten eine Totalität bestätigte; und das ist einmal *sans but* – das heißt ohne Absicht, deren Erfüllung sich an äußeren Kriterien bemäße.[470] Verausgabung also, um wiederum weiterzusprechen, eigensinnig sich weiterzubewegen. Allein immer weiter das letzte Wort wiederholen zu können (oder vielmehr: es wiederkehren zu lassen), heißt fraglos auch (nicht das letzte Wort zu behalten, doch aber gegenüber dem begrenzenden und begrenzten Vorrat der Wörter) das letzte Wort zu haben – „weil nichts die Sprache verbürgt, werde ich die Sprache als einzige und letzte Sicherheit gelten lassen"[471].

---

467 Vgl. auch Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 14–15 – zur kontinuierlichen Steigerbarkeit zwischenmenschlicher Interpenetration und ihrer diskontinuierlichen Fixierung in der kommunikativen Behandlung.

468 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 145.

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

470 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 162, 224 / *Fragments d'un discours amoureux*, S. 87, 100.

471 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 259.

Im Immer-Weiter der Verausgabung ist die Affirmation aber auch die Möglichkeit des Neuen, des Originellen, bei allem Vorhandensein der und aller Ansteckung an den Figuren, durch die „alle ‚gescheiterten' Lieben Ähnlichkeiten miteinander"[472] haben (sie gerade gehören zur, oder der, Welt). Dennoch gilt nämlich (für das Ich, dem nichts gehört):

> [W]as ich ein erstes Mal bejaht habe, kann ich von neuem bejahen, ohne es zu wiederholen, denn was ich dann bejahe, ist die Bejahung, nicht ihre Zufälligkeit: ich bejahe die erste Begegnung in ihrer Differenz, ich will ihre Wiederkehr, nicht ihre Wiederholung. Ich sage zum (alten oder neuen) Anderen: *Beginnen wir von neuem*.[473]

Letztlich ist das auch das Movens der berühmten, scheinbar sinnlosen, sicher aber ziellosen Gesprächigkeit der Liebenden.[474] – *Die Gesprächigkeit der Liebenden*: keine ideologische Privilegierung der Sprache in Liebesdingen, keine distinguierende Betonung des Verbalen, kein Logozentrismus der Mittelschicht,[475] sondern die immer neue Kontaktaufnahme durch eine Sprache, deren Topoi nicht einfach ignoriert werden können, hinter die nicht einfach zurückgetreten werden kann, durch die stattdessen hindurch gegangen werden muss – um nichts mehr, und damit alles, zu sagen, um das bloße Sagen zu affirmieren und im bloßen Sagen zu affirmieren.

Wenn die Induktion des Liebenden-Diskurses durch die Topik der Liebe für diesen Diskurs auch ein Schöpfen aus ihren Topoi ist, dann besteht seine Eigensinnigkeit also im Ausschöpfen, gar im Erschöpfen. Die Verortung des liebenden Ichs in der Bewegung zwischen den Topoi der Liebe meint dann nur auf den ersten Blick, nur in einem ersten Schritt, dass es sich auf den Wegen zwischen den Figuren wiederfindet: sich dort abmüht und selbst erschöpft, verausgabt.[476] Wo die durch die Figuren in Gang gebrachte Bewegung sich in das Immer-Weiter und so in die Abdrift begibt, findet das Ich sich jenseits (nicht der Topik, sondern) der Logik der Topik wieder, verortet „ohne Ort"[477], „ohne festen Platz"[478], ganz gemäß der Logik der Atopie und Koinzidenz: wenn das Ich sich der Figuren bemächtigt, sie sich zunutze macht und wiederkehren lässt, sie verausgabt.[479] Als gäbe es einen Übergang von einer Bewegung des Ichs („wenn *ich nicht das Ganze respektiere*") zu einer

472 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 195.
473 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 57.
474 Auf die auch Luhmann verweist (unter Rückgriff auf Robert Musil) – vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 29.
475 Vgl. Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, 232–240.
476 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 16, 96.
477 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 46.
478 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 233.
479 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 17, 224.

Bewegung seines Diskurses („wenn ich, einem Korken auf einer Welle gleich, im Sog der Illusionen, Verführungen und Einschüchterungen der Sprache scheinbar hin- und hertreibend, selbst unbeweglich bleibe"), ein Übergang, durch den alles andere in Bewegung gerät („wenn die soziale Sprache, der Soziolekt, *mir schwindet*"[480]): als Bewegung der, in die Liebe, nicht *falling in*, sondern *drifting into love*. Und mag auch die Welt zurück zur Ordnung und nach der Liebesgeschichte rufen – so wie die Originalität allein durch die Topik der Liebe hindurch zu erreichen ist, so ist die Ordnung der Geschichte immer nur durch die Abdrift des Liebenden-Diskurses zu erreichen, immer nur durch ihre Affirmation, ihr Neues (fraglos eine Rückkopplung des Hergestellten ...).

2.4 Krise und Historizität der (Zeitformen der) Liebe

Barthes, Luhmann und Kristeva – alle schreiben sie ihre Bücher, 1977, 1982 beziehungsweise 1983, im ausgesprochenen Bewusstsein einer Krise der Liebe.[481] Mit dem Befund, „daß der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist", hebt Barthes an; und macht als Grund aus, dass sich dieser Diskurs „von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen", sich bestenfalls „ignoriert", schlimmstenfalls „entwertet oder gar verspottet" sehe, „abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten)"[482]. Luhmann bilanziert unterdessen eine Trivialisierung der Liebessemantik, die zwar (evolutionär durchaus nachvollziehbar) eine „universelle Zugänglichkeit des Mediums"[483] ermögliche, zugleich aber zu deutlich weniger überzeugenden und Erfolg versprechenden Generalisierungen führe; Generalisierungen, die jedenfalls hinter die Fähigkeiten der anspruchsvollen Symbole früherer Jahrhunderte zurückfallen, sodass letztlich zu befürchten stehe, „daß eine Erleichterung der Anforderungen [...] die Unwahrscheinlichkeit ihrer Erfüllung steigert"[484]. Das regelrechte „Ende der

480 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 28–29. Vgl. auch Barthes: *Das Neutrum*, S. 52 – zur Ermüdung beziehungsweise Erschöpfung und zum Übergang davon, sich „frei flottierend in einem Raum bewegen" zu können, zum „Schweben" (als: „einen Raum bewohnen, ohne sich an einen Platz fest zu binden = erholsamste Körperhaltung: Bad, Schiff").

481 Kristeva macht „Die Krise" gar zum Kern ihres letzten Kapitels – vgl. Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 358–369.

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

483 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 36.

484 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 212.

Codes“[485] und die letztliche *„Abschaffung des psychischen Raumes“*[486] liebender Innerlichkeit sind die Symptome, anhand derer Kristeva die Lage der Liebe beschreibt; wobei ihre Lage darauf zurückzuführen sei, dass die Liebe sich inzwischen „ins Uneingestehbare abgedrängt“ finde und es allein mit der „Couch des Analytikers“ noch einen „Ort“ gebe, „an dem der Gesellschaftsvertrag ausdrücklich eine – freilich private – Suche nach Liebe gestattet“[487].

Die Einsamkeit des Liebenden-Diskurses, die Trivialisierung der Liebessemantik und das Abdrängen der Liebe (im Übrigen aber auch schon Cavells und Le Mépris' Pornografisierung—Publizierung—Externalisierung aus dem Jahr 1971 beziehungsweise 1963) – sie alle werfen die Frage nach dem „Was nun?“[488] in Sachen Liebe auf. Das ist eine der Hinsichten, in denen hier mit gutem Recht von Krise und Krisenbewusstsein gesprochen werden kann; geht es doch mit jeder Krise immer auch um Zuspitzung und Entscheidung.[489] Die gemeinsame Reaktion aber auf dieses ‚Was nun?', noch vor jeder konkreten Antwort – die Reaktion, die als zunächst einzige Gemeinsamkeit für Barthes, Luhmann und Kristeva (sowie, in Andeutungen, für Cavell) den Ausgangspunkt ihrer idiosynkratischen Positionen bildet –, ist eben der Versuch, die Liebe selbst relationalisiert, als differenzielle zu denken: um die eigene Gegenwart der Liebe zu verstehen, als (wie immer neuen) Ausdruck ihrer Relationen sowie der entsprechenden Differenzen der Liebe.

Die Herausforderung nämlich ist es, auch die krisenhafte Lage der Liebe, diese Gegenwart der (Krise der) Liebe noch als Teil der Liebe und ihrer Geschichte verständlich zu machen – und nicht etwa: als Ende—Ende der Geschichte—Ende der Geschichte der Liebe. In keiner Krise geht es nur um Wandel oder Bruch; immer auch um Kontinuitäten.[490] Schön ist das an (ungleichen) Überlegungen zu Stellung und Wert der therapeutischen Praxis der Psychoanalyse abzulesen: Während Kristeva diese als herausragenden Ort der Liebesmetaphorizität nach dem Ende der Codes ausmacht,[491] konzediert Luhmann zwar ihren „Einfluß auf die Liebessemantik“ und „die Art und Weise, wie wir heute über Liebe denken“[492], bescheinigt der vermeintlichen Beschränkung auf den Appell zu mehr Aufrichtigkeit aber Flachheit im Vergleich zur Tradition.[493] So oder so ist jedoch nicht mehr (und nicht

485 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 368.
486 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 359.
487 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 13–14.
488 So der Titel des entsprechenden Kapitels bei Luhmann – Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 197.
489 Vgl. Michael Wedel: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22, hier: S. 14.
490 Vgl. Wedel: Einleitung, S. 16.
491 Vgl. auch Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 265.
492 Luhmann: Darum Liebe, S. 63.
493 Vgl. Luhmann: Darum Liebe, 64; sowie Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 211.

weniger) angesprochen als eine neue Lage der Differenz der Liebe – Psychoanalyse als neuer Ort der Metaphorizität oder Ort neuer symbolischer Generalisierungen.

Doch betrifft, was im vollen Sinne Krise genannt werden kann, schließlich und grundsätzlich die Heterogenität verschiedener Lebensbereiche; Krisen sind immer mehr-, nie eindimensional.[494] Das wirft die Frage auf, ob die Krise der Liebe, von der Barthes, Luhmann und Kristeva aus- und die sie angehen, nicht vielmehr als Teil, oder als nur eine Dimension, einer umfassenderen Krise zu begreifen ist. Kein Zufall ist es in diesem Zusammenhang (und mehr als nur von anekdotischem Wert), dass Luhmanns Überlegungen zu *Liebe als Passion* auf eine erste Niederschrift unter gleichem Titel aus dem Jahr 1968 oder 1969 zurückgehen.[495] Noch vor der Frage nach Erfolg oder Scheitern dessen, was an die Chiffre '68 sich knüpft, ist in den Ereignissen dieser Zeit mit guten Gründen ein krisenhaftes Geschehen zu erkennen, in dem heterogene Phänomene und Entwicklungen sich kreuzten, kulminierten. So spricht Hermann Kappelhoff von einer „Kombination von Elementen, die im Zusammentreffen eine Transformationskraft entfalten, die je für sich genommen keines auch nur ansatzweise hätte hervorbringen können"[496]. Vor allem ist dieses krisenhafte Geschehen aber nicht zu lösen von dem, was Kappelhoff als „Internationale der Popkultur"[497] bezeichnet: War es doch die „neu dimensionierte Unterhaltungsindustrie"[498], angesichts derer „religiöse, patriarchale oder nationale Wertebegründungen" ihren verbindlichen Charakter endgültig verloren; und eine Pop- und/als Konsumkultur, in deren Licht (und Schatten) sich die Ablösung „institutionalisierter Formen gesellschaftlicher Werte"[499] durch das

494 Vgl. Wedel: Einleitung, S. 15, 17.

495 2008 herausgegeben von André Kieserling als *Liebe. Eine Übung*. Die editorische Notiz vermerkt, dass der Text für ein Seminar in Bielefeld, wohl im Sommersemester 1969, entstanden sei (vgl. Niklas Luhmann: *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt am Main 2016, S. 93–95). Unter Umständen entstand er aber schon für die Vertretung Adornos in Frankfurt am Main im Wintersemester 1968 / 1969 – vgl. Thomas Anz: Niklas Luhmanns rätselhaftes Gastspiel im Zentrum Kritischer Theorie. *Literaturkritik* (Juni 2009). Online unter: http://literaturkritik.de/id/13166 (letzter Zugriff: 01. Juni 2024), besonders die dazugehörige Leserbriefsektion. Vgl. dazu auch Michael Ufer: Zeitgenossenschaft der Aufklärung. Heterogenes zu und um Oswalt Kolles Das Wunder der Liebe – Sexualität in der Ehe. In: Daniel Illger / Hermann Kappelhoff / Christine Lötscher (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 221–253, hier: S. 230–231.

496 Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur. In: Illger / Kappelhoff / Lötscher (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 1–42, hier: S. 4–5.

497 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 5.

498 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 8.

499 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 3–4.

„Geschmacksurteil“ vollzog, das zur neuen maßgebenden Instanz transnationaler, wie immer partikularer „kultureller Gemeinschaftsbildung“[500] wurde.

Auch – nicht nur, aber auch – die Liebe wurde davon erfasst. Der popkulturelle wie finanzielle Erfolg von Love Story (Arthur Hiller, US 1970) mag dafür einstehen. Jedenfalls gehört dieser Film als Darstellung der Zeit einer und der Liebe, als Emblem Liebesgeschichte selbst in die Reihe der „kaufbaren Ikonen, Gesten und Songs“[501], die einer neuen Jugendkultur nunmehr als primäre Bezugspunkte in Fragen der Gemeinschaft, der Abgrenzung und Zugehörigkeit dienten.[502] Dann sind Kristevas, Luhmanns und Barthes’ Positionen in einem keineswegs trivialen Sinne diesem Film zuzuordnen. Die theoretischen Inblicknahmen der Liebe als Geschichte zeugen davon; ebenso aber die verschiedenen Verweise auf die Rolle massenmedialer Darstellungen der Liebe.[503] In diesen gerade soll die krisenhafte Lage der Liebe an Kontur gewinnen: In ihrer massenmedialen Gestalt und ihrem massenmedialen Erfolg werden Liebesdarstellungen zum Inbegriff einer Lage, in der sich die tradierte Autorität der (tradierten Orte der) ‚Macht‘, ‚Semantik‘ und ‚Codes‘ abgelöst findet. Am skeptischsten, bei gleichzeitig deutlichster Betonung der neuen Autoritäten, ist hier sicherlich Luhmann, der im Ergebnis „eine Art Kleine-Leute-Romantik“ entstehen sieht, die sich dadurch auszeichne, dass sie „auch schon durch Konsum von Buch und Film befriedigt werden kann“ – eben weil sie diesen entstamme und in ihrer Komplexität über diese nicht hinausgehe: „Sie ist leicht zu verstehen, traumhaft realisierbar, intellektuell anspruchslos und steril. Nur wenige zwar können danach leben, aber alle können davon träumen.“[504]

---

500 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 6. Auch über Erfolg oder Scheitern – oder: Folgenreichtum oder -losigkeit – von ’68 wird also als Frage der Perspektive, einer gezogenen und weiter zu ziehenden „Wahrnehmungslehre“ zu befinden sein: „einer gängigen Erklärungslogik“ nach in der „Revolte von 1968 nur eine kurzlebige Störung des ‚normalen‘ historischen Entwicklungsgangs“ zu erkennen, setzt voraus, eine jede von ihr „her neu zu denkende Verkettung“ schon übersehen, gleichsam immer schon von der vermeintlichen Normalität aus geblickt zu haben (Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 71–73).

501 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 8.

502 Vgl. dagegen die restaurative Tendenzen unterstellende Ideologiekritik, die den besonderen Erfolg des Films nur noch durch eine besonders große Autoritätssehnsucht erklären kann, bei Ricarda Strobel: Die Gegenbewegung – vom Protest zurück zur Unterwerfung: Love Story (1970). In: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961–1976*. Frankfurt am Main 1992, S. 185–202.

503 Vgl. dazu Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 149; Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 204; Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 368–369.

504 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 190–191. Vgl. auch die nicht gesunkene, aber auch nicht weiter differenzierte Skepsis fünfzehn Jahre später: „Am Ende stehen industriell erzeugte Illusionen, die in mehr oder weniger deutliche Diskrepanz zur Lebenserfahrung geraten.“ (Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 346.)

Was der Versuch entwickelt, die Liebe ob ihrer krisenhaften Gegenwart neu, oder erneut, zu denken, ist also nicht weniger als eine Form von Zeitgenossenschaft, verstanden im stärksten denkbaren Sinne von Kon-temporarität: als das Aufnehmen einer Beziehung zur Gegenwart – zu *einer* mehr als zu *der* (oder dieses nur durch jenes) –, die kein Aufgehen in ihr bedeutet; etwas, das auch nicht zu reduzieren ist auf die Gleichzeitigkeit mit oder Berücksichtigung von anderem, etwa als Kontext; ein In-Beziehung-Setzen vielmehr, in dem sich die, *eine*, Gegenwart erst als Teil dieser Beziehung als spezifische öffnet und eröffnet, anstatt immer schon als selbst-identischer Rahmen oder unproblematisch gegebener Zeit- und Bezugspunkt zur Verfügung zu stehen. (Zeitgenössisch, nicht zeitgemäß: das, was bei Nietzsche [deswegen] das Unzeitgemäße heißt [und was bei Barthes nicht zufällig den abdriftenden Liebenden-Diskurs kennzeichnet] – jene Beziehung, die „gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit“[505] wirkt.)

Die zeitgenössische Beziehung ist hier eine theoretische, überdenkende – die sich selbst noch auf den Versuch eines neuen Denkens, auf einen Versuch, neu zu denken, berufen konnte, der zu ’68 gehörte wie die Studierendenproteste und die Rolling Stones und unter dem Schlagwort des Poststrukturalismus in die Theorie- und Philosophiegeschichte eingegangen ist.[506] (Es wird noch zu zeigen sein, wie sich Liebesdarstellungen in keinem anderen Sinne, wenngleich auf eigene Art und Weise, durch Kontemporarität auszeichnen – mit ihren eigenen Bezugspunkten.) Die krisenhafte Gegenwart im Lichte einer relationalisierten, differenziellen Liebe als Teil der Geschichte der Liebe zu denken, lässt dabei in der und durch die Krise eine spezifische Historizität der Liebe selbst aufscheinen, und also auch die Frage nach ihrem je Zeitgenössischen. Die weit gespannten historischen Bögen – explizit bei Luhmann, vom siebzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, und bei Kristeva, von Platon bis E.T., impliziter bei Barthes, wo ebenfalls Platon, *Die Leiden des jungen Werther*, die Psychoanalyse und vieles andere überblendet wird –, diese Bögen also können dann durchaus als Korrelate des Krisenbewusstseins verstanden werden, wie immer sonst sie zu bewerten sind. (Abhängig sind Ansprüche und Reichweiten der historischen Bögen freilich auch von den jeweiligen Relationalisierungen; der Blick auf die moderne Gesellschaft und ihre Individuen ist eben ein anderer als auf die abendländische Seele.)

505 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. Vgl. zu einem solchen Begriff von Zeitgenossenschaft auch Ufer: Zeitgenossenschaft der Aufklärung, S. 246–249.

506 Vgl. Hermann Kappelhoff: Medientheorie oder ästhetische Theorie? In: *montage AV* 5/2 (1996), S. 67–88.

Um das theoriegeschichtliche Argument und seine Haltbarkeit soll es an dieser Stelle aber weniger gehen als um die zeitgenössisch erschlossene Historizität der Liebe überhaupt, die wesentlich zu ihrem poetologischen Überdenken gehört. Ist doch die Liebe als relationalisierte, differenzielle eine problembezogene: bezogen zunächst auf das Problem der Herstellung von Intimität durch Liebe. Zwangsläufig ist dieses Problem mit konkreten Bedingungen konfrontiert: den historisch spezifischen Bedingungen der Herstellung. Es sind dies die Bedingungen, unter die der Prozess des Herstellens je gestellt ist und die diesen so zu ihrer Behandlung auf- und herausfordern, zu ihrer Behandlung als eigene Probleme der Herstellung. So aber verzweigt sich das Problem der Herstellung entlang dieser Bedingungen in immer weitere, immer neue Probleme. Dieses oder jenes Problem ist für die Liebe also nicht einfach gegeben – als behinderte es diese, gelegentlich oder ständig, in der Art eines externen Widerstands; es gibt vielmehr Bedingungen der, das heißt aus Sicht der, Herstellung – die allein und erst so zu Problemen der Liebe werden können. Nicht hier weltliche, gesellschaftliche, kulturelle Probleme – die dort zur Liebe hinzu- oder in die Liebe hineinaddiert werden müssen; Verwerfungen aber in der Welt, Gesellschaft und Kultur – die für die Herstellung von Intimität durch Liebe zu Bedingungen werden, die zu behandeln sind.[507] Mit Blick auf solche Verwerfungen durch die Liebe zu unterscheiden, die Liebe als Differenz in Anschlag zu bringen, setzt also voraus, dass sie zu Problemen der Herstellung von Intimität, zu Problemen der Liebe geworden sind. Die Probleme der Liebe sind allein das: Probleme allein der Liebe. Die jeweilige historische Lage der Liebe ist dann nichts anderes als ihre Problemlage. Eine eigene Historizität der Liebe zu denken, führt in diesem Sinne darüber hinaus, in den Blick zu nehmen, was je mit ‚Liebe' gemeint war und darunter verstanden wurde, oder auch zu beschreiben, wie die Liebe unter dem Druck eines mehr oder weniger beliebig gewählten historischen Prozesses deformiert wurde und wird. Beides sind einfach willkommene Anlässe, alles Mögliche problematisch zu finden. Die Historizität der Liebe meint in poetologischer Perspektive dagegen: *die eigene Möglichkeit, die Geschichte ihrer Probleme zu schreiben*.

Im Anschluss kann noch die Ablösung institutionalisierter Verbindlichkeit und Autorität als Problem der Liebe (das heißt: als Teil ihrer Geschichte, als neue Prob-

507 Vgl. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 52 – zur „*Einarbeitung neuer Probleme*" in die (anstelle einer Vorgängigkeit von Problemen gegenüber der) Semantik: „Es sind Probleme, die im Zuge der Ausdifferenzierung eines Sonderbereichs für Intimbeziehungen dem Code zugeordnet und durch ihn behandelt werden müssen." Impliziert ist damit aber schon, dass die Probleme nicht allein solche der Semantik, sondern der gesamten Differenz der Liebe sind, denn „letztlich hat es die Ausarbeitung einer ernsthaften, bewahrenswerten Semantik mit den gleichen Problemen zu tun wie das tägliche Leben, sonst könnte sie nicht überzeugen" (Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 426).

lemlage) erscheinen. Offensichtlich reicht es dann nicht mehr, auf die sogenannte sexuelle Befreiung abzustellen, auf deren offensichtliche Indienstnahme durch die Konsumsphäre und auf die vermeintliche Konsequenz „einer allgegenwärtigen Ungewissheit in zwischenmenschlichen Beziehungen, in denen sexuelle Freiheit und Lust [...] gegen psychische Gewissheit eingetauscht worden sind“[508]; so wenig es reicht, von einer Relativierung im Sinne einer dünner gewordenen Normativität und Moral auszugehen, die dieses oder jenes Handeln der Liebenden nicht mehr „als gut oder schlecht, unmoralisch oder moralisch, rein oder unrein, schändlich oder lobenswert, tugendhaft oder gemein ausweisen“[509]. Das Problem ist vielmehr das einer infrage gestellten Allgemeingültigkeit und Verlässlichkeit der Formationen der herstellenden Instanz Liebe, und zwar zugunsten ihrer Neubegründung durch ‚Unterhaltungsindustrie‘ und ‚Geschmacksurteil‘.

Darin mag noch das Problem von Le Mépris ausgemacht werden, das Problem, das sich in der Visualität des Pin-up-Bildes als Pornografisierung der Liebe behandelt findet: Sichtbar machte der Film in der Liebesbefragung insofern die Wahrheit der popkulturellen Relationalisierung der Liebe, samt aller Prekarität von Intimität, die daran sich knüpft – und gegen die alle Tiefe der europäischen Kulturgeschichte nicht mehr hilft (etwa die wiederkehrend zwischengeschnittenen, ungerührt bleibenden antiken Statuen), so wenig wie der Versuch ihrer Hebung (etwa durch die *Odyssee*-Verfilmung, die Le Mépris Fritz Lang in der Rolle des Fritz Lang drehen lässt). Sein Prozess, seine Zeitform der Liebe richtete sich also auf den Prozess des Herstellens von Intimität als Frage des Zusammenhangs von Herstellendem und Hergestelltem, gestellt durch die Erfahrung ihres Auseinanderfallens – ist Le Mépris doch auch ein Film vom Ende einer Liebe, von welchem aus gerade ungewiss erscheint, worauf sie sich je richtete und woran sie sich je festmachte, wie sie zu etwas anderem werden konnte und wann sie es wurde, ungewiss also ihr Unterschied zur Verachtung (in etwa so ungewiss wie der Unterschied, den eine gefilmte Filmkamera macht).

Aber auch die hartnäckig wiederkehrende Frage, was Liebe denn eigentlich sei – „I Want to Know What Love Is“[510], „What’s Love Got to Do with It“[511] –, kann, und zwar samt den jeweiligen Bedingungen, unter denen sie sich stellt, als (sich erneuerndes) Problem der Liebe begriffen werden. Wie sehr und schnell sich ausgehend von gegebenen, im Zweifel doch immer unbefriedigenden Antworten Motivationsprobleme und also auch Herstellungssperren verzweigen können, ist recht

508 Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 150. Vgl. auch S. 78–91.
509 Illouz: *Warum Liebe endet*, S. 97.
510 Vgl. *Agent Provocateur* (Foreigner, US 1984).
511 Vgl. *Private Dancer* (Tina Turner, US 1984).

einfach zu erkennen. Ist *es* (wenn das Liebe ist) *das* (die Anstrengung, die Enttäuschung, den Schmerz) wirklich wert?

Es sei zudem noch einmal an Prospero erinnert, in dessen Hindernisparcours eine eigene Form gewinnt, dass die Probleme der Liebe für ihren Prozess notwendig sind; sie gehören zu ihm, *lest too light winning make the prize light*. Auch ließe sich freilich an Lysanders frühe, belesene Bemerkung gegenüber der geliebten Hermia denken:

> Ay me! for aught that I could ever read,
> Could ever hear by tale or history,
> The course of true love never did run smooth

– eine Bemerkung, die spätestens mit Hermias Resümee nach dem anschließenden Austausch über geläufige Liebeshindernisse den Charakter eines regelrechten Kriteriums für ‚wahre Liebe' gewinnt:

> If then true lovers have been ever cross'd,
> It stands as an edict in destiny.
> Then let us teach our trial patience,
> Because it is a customary cross,
> As due to love as thoughts and dreams and sighs,
> Wishes and tears, poor Fancy's followers.[512]

Mehr noch, die Probleme, die zur Liebe gehören, sind auch hier schon bezogen auf ihre Prozessualität – wenn auch Geduld letztlich nicht genügen mag und es der Form der Verwandlung des Wachens in ein Träumen und also der Ermöglichung eines Erwachens bedarf: als bedürfte es, wo nicht Zeit genug und Zeit nicht genug ist, eines anderen Verhältnisses zur Zeit ...

Gemäß dem unausgesetzten Bezug der zwei Seiten der Differenz gehen das Problem und die Probleme der Herstellung in der Problemgeschichte der Liebe immer sowohl die Formationen herstellender Liebe als auch die Aspekte hergestellter Intimität an. Anders werden in einer anderen Problemlage mit anderen Bedingungen immer beide. Neue Figuren, Symbole oder Metaphern der Liebe dienen nicht einfach der Herstellung der immergleichen Intimität unter veränderten Bedingungen. Intimität, hergestellt von anderer Liebe, hat sich schon verändert. Das dürfte auch dem flüchtigsten Blick auffallen,[513] insbesondere wenn er die Bedingungen historisch sich ergänzender oder ersetzender Kommunikations-

512 William Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream. Ein Sommernachtstraum. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 2012, S. 20, I/1/132–134, 150–155.

513 So sehr seiner Teleologie misstraut werden mag, so wenig kann doch Giddens' Beobachtung einer grundsätzlichen *Transformation of Intimacy* von der Hand gewiesen werden.

technologien berücksichtigt. Alles andere wäre nur zu haben durch die artifizielle Isolierung und Immobilisierung eines Moments eines Prozesses, das ohne diesen gar nicht zu haben ist. Intimität, als eine Seite einer relationalisierten, differenziellen Liebe, tritt nicht als (wie immer starker oder schwacher) Ersatz an die Stelle des Unverfälschten, Echten, die andernorts durch das Ideal der nicht entfremdeten Liebe eingenommen wird. Die Historizität der Liebe betrifft ihr Herstellendes wie Hergestelltes.

Insofern es aber die Zeitformen der Liebe sind, in denen der Prozess des Herstellens allein Form annimmt – mit denen sich also die wechselseitige Bestimmung von herstellender Liebe und hergestellter Intimität nur realisiert –, sind es die Zeitformen auch, durch die hindurch erst die Herstellung die Bedingungen behandelt, mit denen sie sich konfrontiert sieht. Zeitformen der Liebe sind konkrete Formen des Umgangs mit den Problemen der Liebe (wie die Liebe auf den ersten Blick ein Umgang mit dem Problem des Zustandekommens von Intimität ist …) und behandeln darin die Bedingungen der Herstellung schon als ihre Probleme. Dasjenige, worauf die Historizität der Liebe beruht, ihr Problembezug, betrifft also auch ihre Zeitformen. Die Historizität der Liebe ist immer mit der Historizität ihrer Zeitformen verbunden. – Kann es angesichts dessen überraschen, dass die Zeitformen der Liebe sich reflektiert finden in der herstellenden Liebe und ihren Formationen (in Zeitfiguren, -symbolen, -metaphern der Liebe) und projiziert finden in die hergestellte Intimität und ihre Aspekte (etwa in die Geduld oder Ungeduld der Liebenden)? Sodann können jedenfalls genuine Zeitprobleme der Liebe auftauchen,[514] in denen auch Zeitregime und -ökonomien, die für sich nicht schon der Liebe zugehören, eine Problematisierung als Bedingungen erfahren, also Berücksichtigung und Umgang finden mögen. Die Frage nach deren Einfluss muss also, wie immer, die Liebe selbst beantworten.

Die Historizität der Zeitformen der Liebe lässt sich allerdings nicht aus ihrer Verbindung mit jener der Liebe allein beschreiben: sind die Zeitformen der Liebe doch der Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen, das, worin diese sich verschränkt finden. Ohne einen Einblick in die Historizität von Liebesdarstellungen – und im Weiteren auch: in jene ihrer medialen Spezifik – bleiben die Formen dieser Verschränkung, bleibt die Historizität der Zeitformen der Liebe unvollständig begriffen. Das aber ist anders die Frage nach der Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen.

514 Vgl. zu diversen Zeitproblemen, mit denen die Liebe konfrontieren kann, Aubert: A Note on Love, S. 228–232.

3 Repräsentationen und Modelle, Darstellungen und Zeitformen der Liebe

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

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

– Dire Straits, *Romeo and Juliet*

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

– Kettcar, *Balu*

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

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

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

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-003

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

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

—Der ‚Filmsong' etwa, den die Julia der Dire Straits[4] laut deren Romeo kenne – und den dieser selbst, Sänger und Songwriter Mark Knopfler legt es ihm so in den Mund, gelegentlich vergesse: „And I forget, I forget the movie song" –, dieser Filmsong also ist fraglos „Somewhere" aus der ersten (und zugleich letzten) gemeinsamen Liebesnacht Tonys und Marias aus West Side Story (Jerome Robbins / Robert Wise, US 1961)[5]:

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

Die wenig später in „Somewhere" folgende Zeile „There's a time for us" wurde wiederum titelgebend für eine (insbesondere textliche) Umarbeitung des Songs „What Is A Youth?" aus Franco Zeffirellis Romeo and Juliet (UK / IT 1968)[6]. Ebendiese Umarbeitung, „There's a time for us", sollte in der Folge nicht nur selbst unzählige Male gecovert werden, sondern findet sich heute auch auf YouTube[7] in Form eines Fan-produzierten Musikvideos, in dem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gleichwohl geht es hier nicht um die Rekonstruktion von Referenzen, die sich durch einen Quelltext autorisiert finden. Nicht nur nämlich ist in diesem Feld der Bezüge und Bezugnahmen keineswegs eindeutig, welche Texte als Quellen welcher Art und welchen Grades anzusehen sind: Sicher ist William Shakespeares Stück eine der ausgezeichneten, vielleicht einfach die primäre Quelle; doch wie verhält es sich zu den anderen Fassungen, die selbst zu Ausgangspunkten neuer Verzweigungen wurden und werden, in denen es also primär nachlebt, weiterlebt?; oder auch zu seinem eigenen wahrscheinlichen Quelltext[13]? Auch ist keineswegs ausgemacht, dass der Begriff der Quelle ein schon einheitliches Verhältnis anspricht oder überhaupt abdeckt, was an Verhältnissen alles angesprochen ist, ist auch nur einmal „Romeo und Julia" gesagt. Wohl nicht zufällig mit Blick auf Shakespeare hat Stanley Cavell denn auch eine weitere Metapher oder Kategorie vorgeschlagen (und so: die Möglichkeit weiterer impliziert), „not a source but a sea, from which various items – treasures, corpses, shells, weeds, more or less at will – were lifted and heaped on the shore of big entertainment"[14]. In all dem deutet sich bereits eine (Reflexivität als) ursprüngliche Pluralität und unumgängliche Relationalität von Darstellungen an, deren Effekte eher solche der Unvorhersehbarkeit der Bearbeitung sind, nicht der hinreichenden Begründung des Späteren durch das Frühere, die jenes einfach auf diesem ‚basieren' lässt.[15] Darauf ist zurückzukommen. Zumindest sei aber festgehalten, dass davon noch die Gründe einer jeden Auswahl von Analysegegenständen betroffen sind – nicht zuletzt, weil davon betroffen ist, welcher Art solche Gründe nur sein können. Auch und besonders die Berufung auf prägnante oder exemplarische Fälle wirft schon die Frage nach der Pluralität und Relationalität von Darstellungen auf.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

17 Vgl. auch Robert J. Sternberg: *Love Is a Story. A New Theory of Relationships*. Oxford / New York 1998, S. 5: „Stories about love have existed throughout the ages, and the basic themes and plots of these stories have changed little. What has changed, however, is how these stories play out in day-to-day living, as well as the popularity of some stories compared with others." Was aber ist ein Thema – welche Erklärungskraft knüpft sich an ein solches – vor allen Vollzügen, aller Popularität?
18 Georg Simmel: Über die Liebe (Fragment). In: ders.: *Gesamtausgabe* 20. *Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes. Schulpädagogik*. Frankfurt am Main 2004, S. 116–175, hier: S. 134.
19 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 247.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In diesem Kapitel sei zu Beginn, da all dies letztlich doch Fragen konkreter – an konkrete – Darstellungen sein müssen, den Balkonszenen aus West Side Story, Romeo and Juliet und William Shakespeare's Romeo + Juliet eine filmanalytische Betrachtung gewidmet. So soll auch der Fluchtpunkt, die Ablösung der Logik der Repräsentation von Modellen durch die Logik der Darstellung von Zeitformen, schon Kontur gewinnen, bevor im Anschluss das repräsentationale Denken und seine Beschränkung(en) in dem Maße kritisch befragt werden, wie sie den Stand der Forschung zum Thema bestimmen. Jene andere Logik ist sodann aus dieser Kritik zu erschließen – wenn auch nur in Ansätzen. Denn nicht nur ist ein Verständnis der Darstellungen der Liebe in bloßer Begriffsarbeit kaum zu erreichen. Auch erweist sich die Frage der Bedeutung medialer Differenz, die nicht zuletzt durch die Medienindifferenz der Logik der Repräsentation aufgeworfen ist, als eigener Problemkomplex (dem mit der Frage nach den Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes denn auch ein eigener Teil zu widmen ist). Was hier aber an Ansätzen zu entwickeln ist, soll schließlich in einer Filmanalyse zum Tragen kommen und dabei weiterentwickelt werden. An La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2) (Abdellatif Kechiche, FR / BE / ES 2013) und, in einem Seitenblick, an Blue Valentine (Derek Cianfrance, US 2010) wird eine Form der Divergenz der Zeit (oder auch: Zeiten) zu

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

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

3.1 Drei Balkonszenen

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

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

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

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

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

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

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

> Tonight, tonight
> The world is full of light

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Zur Rolle und Relevanz von Liebesdarstellungen

Transparenz oder Autorität

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

40 Vgl. als Kapitulation vor diesem Umstand (nicht als Versuch seiner Erklärung) den Vorschlag über einen „Kreislauf zwischen Beobachtung und Beeinflussung“ – Dominik Orth: Der Liebesfilm – zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York 2019, S. 383–403, hier: S. 400.

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

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

Dass solche Beispiele aus der Forschung inzwischen vermehrt zu filmischen Darstellungen zu finden sind (und ihre Zusammenstellung sich an dieser Stelle, schon aufgrund der Ausrichtung des vorliegenden Buches, daran orientiert), sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie recht ungebrochen in einer Tradition stehen, die von anderen Gegenständen ausgeht. Ihre Annahmen teilen sie mit und entlehnen sie solchen Untersuchungen, die sich besonders mit dem Verhältnis von Literatur und Liebe beschäftigen. Prägend waren und sind hier noch immer (also auch noch: für die diversen Auseinandersetzungen mit filmischen Liebesdarstellungen) Luhmanns Betrachtungen zur Liebessemantik in *Liebe als Passion*, wobei vornehmlich an deren wissenssoziologische Ausrichtung angeschlossen wird. Tatsächlich scheint Luhmann in dieser Hinsicht nahezu unumgänglich geworden zu sein: Ob sie sich eher affirmativ oder kritisch, eher bloß reproduzierend,[43] theoretisch modifizierend und historisch supplementierend[44] oder auch sich wesentlich distanzierend[45] dazu verhalten – die wenigsten Studien in diesem Feld kommen an seiner (Vor-)Arbeit vorbei.[46]

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Modelle der Liebe und des Liebens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 154.
59 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 170.
60 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 31.
61 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 170.
62 Moebius: Cultural Studies, S. 17.
63 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Privilegierung in der Zwei-Welten-Ontologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

So wird die Entsprechung zum Maßstab: als durch „die höhere Identität der Idee“ autorisiert, „die den berechtigten Anspruch der Abbilder begründet und ihn auf eine innere oder abgeleitete Ähnlichkeit gründet“[84]. So wird jede Freiheit zu einer des Entzugs und der Abweichung: durch das aus der Selbigkeit der Idee[85] folgende Gebot der Entsprechung, durch das Maßnehmen und -geben ausgehend vom Modell, das Relativität und Gradualität diktiert.[86]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

89 Hall: The Work of Representation, S. 17.
90 Hall: The Work of Representation, S. 18.
91 Hall: The Work of Representation, S. 61.
92 Hall: The Work of Representation, S. 18–19.
93 Vgl. auch Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, S. 330.
94 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 18.

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

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

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

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

95 Vgl. Kapitel 6 dieses Buches, „*Poiēsis* und der Akt des Zuschauens III (und Kristeva IV)".
96 Eva Illouz: *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*. Cambridge / Malden 2012, S. 210.
97 Illouz: *Why Love Hurts,* S. 208.
98 Illouz: *Why Love Hurts,* S. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

105 Hall: Encoding, Decoding, S. 517.

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

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

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

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

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

108 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 83.
109 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 265.
110 Illouz: *Consuming the Romantic Utopia*, S. 284.
111 Dass die Setzung der Modellkommunikation keine Besonderheit der Cultural Studies ist, sondern sich aus der Logik der Repräsentation ergibt, lässt sich im Übrigen ebenso gut an den bereits angeführten Schriften zum Verhältnis der Liebe zu ihren Darstellungen erkennen, wie es sich anhand anderer, genereller Behandlungen des Repräsentationsbegriffs nachvollziehen lässt (vgl. nur W. J. Thomas Mitchell: Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig [Hg.]: *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, S. 17–33, hier besonders: S. 18–19). Die Cultural Studies (um dies zu wiederholen) haben diese Logik – und mit ihr das entsprechende Kommunikationsmodell – lediglich besonders weit entwickelt, umfassend ausgearbeitet und offensiv proponiert.
112 Hall: The Spectacle of the ‚Other', S. 259.

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

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

Logik der Repräsentation

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

113 Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn 2018, S. 9.
114 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen,* S. 14.
115 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen,* S. 13.
116 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen,* S. 114.
117 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen,* S. 117.
118 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 83.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

126 Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246, hier: S. 240. Vgl. auch S. 239; sowie Jacques Rancière: The Future of the Image. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31, hier: S. 12–13.

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

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

Ausgehend von der Selbigkeit des Modells (der Wesenheit, Idee, des Urbildes, Originals ...) spannen sich systematisch die repräsentationalen Verhältnisse als Entsprechungsverhältnisse auf. Erfahrungen werden durch Modelle identifiziert und reguliert, Darstellungen vermitteln diese Modelle, werden dafür produziert und daraufhin konsumiert. Es mag dies auch als Prinzip der Stellvertreterschaft[129], der Vergegenwärtigung des Abwesenden[130] oder der sekundären Abstimmung durch Codes oder Konventionen bezeichnet werden (in der Repräsentationstheorie der Cultural Studies etwa fällt die Abstimmung, im Anschluss an Ferdinand de Saussure, Codes als Formen sozialer oder kultureller Konventionen zu;[131] und auch hier gilt es einen Abstand zu Luhmann festzuhalten, zu dem, was sich bei ihm als Codierung-als-Herstellung rekonstruieren lässt). Seine Voraussetzung hat all dies letztlich aber im *„Identitätsprinzip als Voraussetzung der Repräsentation"*[132]. Immer ist es eine Identität, die vertreten, die vergegenwärtigt, mit der anderes abgestimmt wird ... – So

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kritik der (Logik der) Repräsentation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

146 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, 112.

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

Diese Schwierigkeiten betreffen oft genug noch die Kritik der Repräsentationskritik. Wo etwa festgehalten wird, dass ein „repräsentationskritisches Projekt" – hier: die Fake-Doku, wie Andreas Sudmann sie versteht – zu einer Krise der Repräsentationskritik schon deshalb beitrage, weil „die Repräsentationskritik gerade das, was sie kritisiert, d. h. eine bestimmte Form der krisenhaften Repräsentation, immer wieder reproduziert"[147], ist nicht einfach nur der Kritik der Repräsentation ihre Verwurzelung in der Logik der Repräsentation vorgeworfen. Auch (und als Grundlage dessen!) erweist sich die Kritik der Kritik selbst darin verfangen, wenn das ‚repräsentationskritische Projekt' von ihr wiederum nur innerhalb dieser Logik, also als repräsentational begriffen wird. Natürlich behält diese Art der Kritik-Kritik zumindest darin recht, dass sich so gut wie immer fast alles – mit mehr oder weniger großem Aufwand – in der Logik der Repräsentation denken und beschreiben lässt, selbst repräsentationskritische Projekte: was die Repräsentation als unspezifische, indifferente Logik gerade auszeichnet. Es ist im Übrigen dieser Umstand, der auch jeden Versuch, an gegebenen Gegenständen verschiedene Ebenen auszumachen – eine repräsentationale hier, eine wie immer nicht-repräsentationale dort –, zu einem ganz und gar vergeblichen macht. Er beruht im besten Falle auf einer arbiträren Grenzziehung (als könnte nicht noch das ‚rein' Sinnliche, eine Farbe etwa, als ‚unrein', als stellvertretend gedacht werden), im schlechtesten schreibt er die Form-Inhalt-Grenzziehung der Welt der Repräsentation fort (auch, wo die Form analytisch gegenüber einem vermeintlich isolierbaren Inhalt privilegiert wird[148]). – Der Logik der Repräsentation ist so nichts entgegenzusetzen, die (noch so potenzierte) Kritik muss, bewegt sie sich doch schon und nur innerhalb dieser Logik, wirkungslos bleiben. (Das gilt gewissermaßen auch für Illouz' Diagnosen des Stereotypischen der Liebeserfahrungen der *middle class* und der Spannungen in den Erfahrungen der *working class*.)

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

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

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

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

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

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

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

149 Sudmann: Fake-Dokus, S. 50.
150 Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 320.
151 Vgl. Sudmann: Fake-Dokus, S. 50.
152 Vgl. Sudmann: Fake-Dokus, S. 45–46, 48–49.
153 Sudmann: Fake-Dokus, S. 52.
154 Deleuze: Platon und das Trugbild, S. 320.

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

Befreiung der Darstellung

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

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

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

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

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

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

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

159 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 33.

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

161 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 34.

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

163 Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit, S. 32.

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

Demgegenüber reicht es auch nicht, Darstellung *-als-Präsentation* zu bestimmen[165] – das *Re-* der Repräsentation, der Wiederholung desselben also lediglich zu verlieren oder zu verstecken.[166] Die „Fort/da-Struktur der Repräsentation“[167] wäre lediglich in ein differenzloses Da überführt, der Abstand zwischen demselben und seinem Wiederauftauchen zu einem bloßen Auftauchen desselben zusammengestrichen, das in der Repräsentation Abwesende zum Anwesenden der Präsentation erklärt – die Selbigkeit der Logik der Repräsentation also bloß verschoben, an einem neuen Ort aufgestellt ... um in der Folge doch wieder repräsentiert werden zu können. (Und ist einer solchen Bewegung nicht auch das Aufrechterhalten des Ideals einer nicht von sich selbst entfremdeten oder von den Liebenden entfernten Liebe—unverfälschter, echter Intimität—der Authentizität eng verwandt?) Ist präsentieren gesagt, ist repräsentieren immer schon mitgesagt, und sei es als Verschwiegenes; die Präsentation hängt noch an der Repräsentation, ist relativ zu ihr. Insofern ist der Ausdruck ‚Darstellung‘ ein Glücksfall der deutschen Sprache (der sich, wie es sich für solche Fälle gehört, auch nicht ohne Weiteres übersetzen lässt[168]) – ist er doch frei von jedem direkten Verweis auf ein Sein oder Seiendes und geht stattdessen, mit dem Stellen, von einer Bewegung aus.[169] So öffnet er sich der Möglichkeit eines Denkens, dem, wie Inka Mülder-Bach zur *Entdeckung*

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

172 Vgl. auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 107–138, besonders 115, 138. Ebenso verweist die neue Stellung der Rhetorik, die bei Friedrich Nietzsche programmatisch wird, unter anderem zurück auf diese Zeit und ihre Darstellungstheorien, denen wiederum die Tradition der Rhetorik eine mal mehr, mal weniger anerkannte Voraussetzung bildete (vgl. dazu Winfried Menninghaus: „Darstellung". Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig [Hg.]: *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 205–226, hier: S. 219–222; sowie Anne Eusterschulte: Ästhetik. In: Gert Ueding [Hg.]: *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Tübingen 2005, S. 138–144, hier: passim). Auch Rancières Rede vom ästhetischen Regime, das das repräsentative ablöst, wäre noch darauf zu beziehen. Insgesamt zeichnet sich hier fraglos eine „Historizität des [...] Denkens" (Anne Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen. Zum Traditionsbegriff bei Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. In: Eveline Goodman-Thau / Fania Oz-Salzberger [Hg.]: *Das jüdische Erbe Europas. Krise der Kultur im Spannungsfeld von Tradition, Geschichte und Identität*. Berlin / Wien 2005, S. 385–415, hier: S. 402) ab, die sich mit dem poetologischen so sehr eröffnet, wie sie es selbst auch betrifft.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Von der Kommunikation (des Inkommunikablen) zur Verlebendigung (des Codes) (Luhmann IV und die Angelegenheiten der Liebe)

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

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

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

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

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

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

---

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

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

182 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 160. Vgl. auch Jahraus: *Amour fou*, S. 14; sowie Thomas Morsch: Mascara Meltdown. Über heisse Tränen und kalte Blicke. In: *nach dem film* 4 (2002). *Tränen im Kino*. Online unter: https://nachdemfilm.de/issues/text/mascara-meltdown (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

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

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

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

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

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

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

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

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

186 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 24.
187 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 12.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Dramatisierung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In konkrete Aufführungen gehen Skripte aber nie einfach als normative, präskriptive Modelle ein (und umgekehrt lassen sie sich konkreten Darstellungen nicht direkt entnehmen, als solche oder anders[198]). Deutlicher wird dies, wenn der Begriff der Aufführung um den der Inszenierung ergänzt wird: als Ausweis der Notwendigkeit des In-Szene-Setzens wie des Szenen-Schaffens überhaupt, des Einrichtens und Verteilens von Handlungsbereichen, -zwecken und -mitteln, von Stellungen und Bezügen des Handelns, als Ausweis also einer notwendigen Herstellung. Aus Sicht einer solchen Herstellung taucht ein Skript allenfalls als herstellungsleitendes Moment auf – oder aber es geht, als vorgängiges gedacht, als zu be- und verarbeitendes Material in sie ein (oder als Ergebnis von Abstraktionen, deren Ziel es gerade ist, die Darstellung hinter sich zu lassen, nachträglich aus dieser hervor). Es mag nun gute theatertheoretische Gründen geben, zwischen Aufführung und Inszenierung, zwischen dem je einmaligen Akt des In-Erscheinung-Tretens einer Inszenierung für ein Publikum und dem in der Aufführung zu wiederholenden (und dabei und damit zu verändernden) Akt eines strategischen Entwerfens zu unterscheiden; doch kann das Bedingungsverhältnis, in dem beide zueinander stehen, nicht infrage stehen; und so auch nicht die daraus folgende Komplexität des Verhältnisses zwischen Aufführung und Skript.[199] Die Aufführung der Inszenierung eines Skripts kann vor diesem Hintergrund nur mehr in ihrer Zeitlichkeit gedacht werden: Das Denken der Aufführung ist ein Denken ihrer Zeit. Gerade mit der Aufführung (der Inszenierung – gleich, wie die Aufgaben zwischen ihnen sich verteilen) ist die Herstellung notwendigerweise in Zeitformen gesetzt.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Das gilt es zu bedenken, wo Cavell für filmische Darstellungen im Allgemeinen (oder, genauer, ausgehend von Schwarz-Weiß-Filmen) festhält: „I suppose that the ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically.“[205] Zumindest wird sich die angesprochene Historizität, dass nämlich dem Film im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, als Jahrhundert der Vollendung dramatischer Erklärungen menschlichen Verhaltens, eine bestimmte, eine paradigmatische Stellung erst zukommen konnte (der materiellen Differenz zum Farbfilm also zunächst ungeachtet), von den eigenen Zeiten des Dramas kaum lösen lassen (mit diesen aber sicher die Spekulation über unterschiedliche Stellungen unterschiedlicher Materiale zulassen[206]). Gleichfalls sind noch ideologiekritische Wendungen auf eine solche Zeitlichkeit hin zu lesen, wenn zum Beispiel Siegfried Kracauer, und sicher nicht zufällig unter Bezug auf die Liebe, von den „Dienstmädchen“ spricht, die nicht etwa „die Liebesbriefsteller“ nachahmen, sondern deren Werken die Vorlage liefern: „[D]iese umgekehrt sind nach den Briefen der Dienstmädchen komponiert, und Jungfrauen gehen noch ins Wasser, wenn sie ihren Bräutigam untreu wähnen.“[207] Immerhin geht es dabei weniger um vorliegende Vorbilder als um ein Verhältnis der Bildwerdung, von der beide Seiten schon erfasst sind: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“[208] Und es ließe sich weiterhin an den Zusammenhang des ‚Zeitbezugs der Liebe‘ und der Möglichkeit ihrer ‚narrativen Behandlung‘ erinnern, wie Luhmann ihn herausstellt. – Was die Dramatisierung benötigt, als je spezifische, das heißt als Herstellung in der jeweiligen Aufführung, als diese ‚Verwandlung‘, jene ‚Hervorbringung‘, als eine ‚Eröffnung‘ oder ein ‚Werden‘, sind nicht weniger spezifische Zeitformen, in die sie sich gesetzt finden

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

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

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

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

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

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

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

Szenen der Phantasietätigkeit

Es gibt hier, nicht nur Kracauers Vokabular wegen, eine Affinität zu dem, was Erich Fromm als „love [...] experienced only in phantasy" bezeichnet und insbesondere als Modus der Erfahrungen mit „screen pictures, magazine love stories and love songs"[209] versteht. Freilich taucht bei ihm (und bis heute) diese Art der Liebe letztlich immer und nur wieder als „vicarious love satisfaction experienced by the consumer" auf: Männer und Frauen im Publikum „participate in the happy or unhappy love story of the couple on the screen" – als nur in der Phantasie Liebende sind sie aber lediglich „spectators of other people's ‚love'", wenn auch als solche gelegentlich „moved to tears"[210]. Doch handelt es sich, wie auch Cavell betont, um eine durchaus verarmte Vorstellung von Phantasie, welche diese als „a world apart from reality"[211] begreift (quasi: fantastisch), sie (und: ihre Liebe) in Anführungszeichen setzt und es erlaubt, sie als getrennte Sphäre ‚stellvertretender Befriedigung' zu behandeln (oder auch: als Sphäre, die sich dem Eskapismus andient[212]). Die Produktivität psychischer Tätigkeit muss so übersehen bleiben. Und mit ihr der sehr reale Umstand, „that fantasy shadows anything we can understand reality to be" – den Cavell nicht zufällig (im Anschluss an Ludwig Wittgenstein) mit dem Wirklichkeitsbezug der Sprache in Verbindung bringt: „[T]he issue is not to explain how

209 Fromm: *The Art of Loving*, S. 100.
210 Fromm: *The Art of Loving*, S. 100.
211 Cavell: *The World Viewed*, S. 85.
212 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

219 Berlant: *Desire/Love*, S. 73.

220 Berlant: *Desire/Love*, S. 71–72.

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

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

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

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

223 Vgl. dazu etwa Tony Hughes-d'Aeth: Psychoanalysis and the Scene of Love: Lars and the Real Girl, In the Mood for Love, and Mulholland Drive. In: *Film & History* 43/2 (2013), S. 17–33, hier besonders: S. 17.

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

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

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

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

Der Akt des Zuschauens I: Objekt und Nachvollzug, Potenzial und Vollzug

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

225 Berlant: *Desire/Love*, S. 73.
226 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 100.
227 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 47.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2): ein Parcours der Anziehung

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

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

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

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

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

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

Allgemeingültige Liebe

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

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

234 Peter Bradshaw: Blue Is the Warmest Colour – review. *The Guardian* (November 2013). Online unter: https://www.theguardian.com/film/2013/nov/21/blue-is-the-warmest-colour-review (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

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

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

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

236 Orth: Der Liebesfilm, S. 394–395.

237 Orth: Der Liebesfilm, S. 388.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Von Gesichter-Körpern und Körper-Konvergenzen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeit(en) filmischer Körper

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

---

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

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

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

247 Williams: Film Bodies, S. 10.

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

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

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

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

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

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

252 Williams: Film Bodies, S. 9.

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

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

255 Williams: Film Bodies, S. 4–5.

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

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

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

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

Es ist unter anderem die Art seiner Abkehr, insbesondere von der Setzung einer „active mastery of the gaze"[259], die Shaviro dabei aber zur einseitigen Gegen-Bestimmung von Wahrnehmung als radikal passiv, als Erleiden der Gewalt des Audiovisuellen veranlasst[260] – anstatt im ‚Prozess der Mimesis oder Ansteckung' den Akt des Zuschauens als Teil der Darstellung selbst auszumachen und damit alle aktiv/passiv-Aufteilungen des Verhältnisses von Publikum und Film zu vermeiden.)

257 Williams: Film Bodies, S. 12. Vgl. auch Elsaesser: „Zu spät, zu früh", S. 427.
258 Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. London / Minneapolis 1993, S. 52.
259 Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 43.
260 Vgl. Shaviro: *The Cinematic Body*, S. 51.

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

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

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

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

263 Williams: Film Bodies, S. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

269 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 194, 212.
270 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 193.
271 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 194.
272 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 211.
273 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 262.
274 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 262.

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

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

Der Stoff der Welt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine auffällige Abwesenheit

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

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

---

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

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

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

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

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

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

281 Wo dem Film ein Abzielen auf das ‚Leben selbst' zugute-/entgegengehalten wird, mag Ähnliches wirken. Vgl. Till Kadritzke: Blau ist eine warme Farbe – Kritik. *critic.de* (Mai 2013). Online unter: https://www.critic.de/film/blue-is-the-warmest-color-5551/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); Foerster: Entschieden unweise.

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

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

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

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

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

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

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

283 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.
284 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 210.
285 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 218
286 Vgl. auch Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 206, 212.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

292 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 31.
293 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 33.
294 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 59.
295 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 60.
296 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 96.
297 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 92.

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

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

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

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

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

300 Weigel: Spuren der Abwesenheit, S. 80.

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

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

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

Divergente Zeiten

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

302 Weigel: Spuren der Abwesenheit, S. 84.

303 In diese Richtung gehen etwa die Einschätzungen von Ekkehard Knörer: Treffen sich zwei. In: *der Freitag* 51 (2013). Online unter: https://www.freitag.de/autoren/ekkehard-knoerer/treffen-sich-zwei (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie Kadritzke: Blau ist eine warme Farbe – Kritik.

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

Mit diesem Gewebe gerade entfaltet der Film seine eigene Zeit, seine eigenen Zeiten: ein Intim-Werden und ein Nicht-mehr-Intimsein. Kein Vor und Nach der Trennung Adèles und Emmas, sondern, damit keineswegs deckungsgleich – die Trennung nach Adèles eingestandener Untreue vielmehr schon aufseiten des Nicht-mehr-Intimseins, schon Teil seiner Inszenierung, nicht sein Ausganspunkt –, zwei Seiten des Körperseins, zwei Verhältnisse des Körpers zu Intimität: eine Divergenz der Zeit und Zeiten. Darin gründet noch die Einteilung des Films in die zwei Kapitel von Adèles Leben, die sein französischer Titel annonciert; anders etwa als sein englischer, Blue Is the Warmest Color, und deutscher, Blau ist eine warme Farbe.

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

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

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

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

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

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

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

Inversion, Imbalance

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

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

305 Brinkema: On No Longer Being Loved.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Blue Valentine, zum Vergleich (die unüberbrückbare Lücke)

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

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

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

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

Es ist unter anderem diese Rahmung, die hier die Gegenwart als Gegenwart ausweist, als Ausgangs- und Endpunkt, als Zeit, die lediglich wiederholt unterbrochen oder durchstochen scheint von dem, was dann nur noch als Vergangenheit erscheinen kann. Außerdem wird die Trennung von Cindy und Dean zum äußersten Gegenwartspunkt, wenn von ihr aus die gemeinsame Zeit nur mehr in vergangenen Bildern rekapitulierbar scheint – der Abspann setzt zu unbewegten Momentaufnahmen der beiden als Paar ein. Nicht zuletzt bildet sich im Wechsel der Zeiten eine regelrechte Frage-Antwort-Struktur heraus, die der Zeit des Intim-Werdens die Aufgabe zuweist, Begründungen, Erklärungen oder Klarstellungen für Situationen der Zeit des Nicht-mehr-Intimseins zu liefern; eine Struktur, die das Intim-Werden also zu jener Vergangenheit macht, die zur Gegenwart des Nicht-mehr-Intimseins gehört: Dean reagiert gereizt auf ein zufälliges Aufeinandertreffen Cindys und eines gewissen Bobbys/Bobby stellt sich als ehemaliger Partner Cindys heraus, der Dean, nachdem er für diesen von Cindy verlassen wurde, verprügelt; Dean spielt auf einem Ausflug mit Cindy das Lied „You and Me“ von Penny & The Quarters[309], was in einen langsamen Tanz der beiden, in einen der wenigen zärtlichen Momente zwischen ihnen als Ehepaar mündet/Cindy bekommt von Dean eine CD geschenkt, auf der sich der ‚eigene Song‘ des Paars finde, „You and Me“ von Penny & The Quarters; während eines Versuchs, mit ihr zu schlafen, den sie zunächst vehement abwehrt, fragt Dean Cindy: „Do you wanna have another baby with me?“/ Cindy erzählt Dean, dass sie (wie sich zeigen wird: mit Frankie) schwanger ist, muss aber eingestehen, dass das Kind vermutlich nicht von ihm ist (eine vorherige Szene legt Bobby als Vater nahe).

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

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

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

Rauchend lehnt der Dean der Gegenwart mit dem Rücken an einem Auto und blickt ins rechte Off, woraufhin der Dean der Vergangenheit, in die entgegengesetzte Richtung blickend, den Sitz seiner Haare in der Seitenscheibe eines Autos überprüft; der Dean der Vergangenheit wird auf seinem Weg aus einem Zimmer eines Altenheims durch einen im Off bleibenden Anblick gestoppt – wie sich später zeigen wird, erblickt er in diesem Moment zum ersten Mal Cindy –, es folgt eine Großaufnahme der Cindy der Gegenwart, die ihren Blick ebenfalls auf etwas im Off richtet – die nächste Einstellung zeigt Dean, wie er den toten Familienhund vergräbt; außer Atem lehnt die Cindy der Gegenwart nach einem Streit mit Dean mit dem Rücken an einem Baum, danach eine Einstellung der Cindy der Vergangenheit, die in einem Rollstuhl über den Hof eines Campus fährt; um nur die ersten drei Übergänge zu erwähnen. Diese Logik der Konvergenz bei gleichzeitig aufrechterhaltener Distanz spitzt sich mit den letzten acht Übergängen noch zu; die sich in schneller Folge, verklammert durch den Song „Shift (Alternate Version)“ von Grizzly Bear[310], über die Annäherung und Trennung der Körper Cindys und Deans vollziehen. Schließlich verschwinden beide, nach ihrer Eheschließung, als Paar nach links durch eine Tür in gleißendem Licht, bevor Dean allein von links aus dem Dunkel vor Cindys Elternhaus auf den Gehweg tritt.

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

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

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

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

Ende der Liebe: Zeit als Unterschied

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

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

312 Brinkema: On No Longer Being Loved.

313 Auch ließe sich sagen, um eine Wendung Anne Eusterschultes aus einem anderen Zusammenhang anzueignen: es geht um „Zeit als geradezu körperliche Verletzung oder Wundmal einer Trennung“ (Anne Eusterschulte: Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27/2 [2018]. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, S. 53–73, hier: S. 57).

314 Brinkema: On No Longer Being Loved.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

$$\textit{Intim-Werden})(\textit{Nicht-mehr-Intimsein}$$

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

3.4 Die Liebe und das Neue

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

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

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

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

319 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43.
320 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 43–44.
321 Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 177; sowie zum Zusammenhang ihrer beiden Seiten in der Liebe, anhand der Frage der Dauer, Badiou: *Lob der Liebe*, S. 35.
322 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 57.
323 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 18.
324 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 24.
325 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 13.

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

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

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

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

327 Jäger: Liebe als Medienrealität, S. 61.

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

Erfahrungen zu packen und neue Perspektiven zu eröffnen“[329], zu ändern. Verwiesen ist damit auch die Neuerung der Liebe an deren Differenz und Probleme, an das Verhältnis, angesichts der Problemlage der Liebe, zwischen den Formationen in der herstellenden Liebe und den Aspekten der spezifischen hergestellten Intimität. Problembezogen, und damit Ort des notwendigen Neuen, sind eben nicht allein die Symbole der Liebe als Formen der Generalisierung, sondern auch die Sensibilitäten der Intimität, die durch diese Symbole gesteuert werden – „letztlich hat es die Ausarbeitung einer ernsthaften, bewahrenswerten Semantik mit den gleichen Problemen zu tun wie das tägliche Leben, sonst könnte sie nicht überzeugen“[330]. Verwiesen ist die Neuerung der Liebe letztlich also an die Zeitformen der Liebe, in die die Herstellung, in der die Einheit der Differenz nur sich einstellt, je sich gesetzt findet (die Frage der Historizität der Zeitformen der Liebe).

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

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

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

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

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

Divergenz der Zeit und Zeiten von La vie d'Adèle nur, aber immerhin ein Teilaspekt der (Behandlung der) Problemlage Konnektivität anzusprechen ...

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

Herstellungszusammenhang II:
Die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes

Liebe erinnern – und vergessen:
Before Sunrise, Before Sunset, Before Midnight | How I Met Your Mother

Die Ehe, eine Wiederholung, eine Affirmation:
45 Years | Phantom Thread

4 Die mediale Definition des Bewegungsbildes

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

– Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*

Aus dem Folgenden soll keine Definition des Mediums Bewegungsbild folgen. – Es mag eingewendet oder anderweitig angemerkt werden, dass solche Bescheidenheit auch gar nicht nötig sei, dass allzu offensichtlich Epstein selbst eine derartige Definition schon früh besorgt habe.[1] Und in der Tat, wie viele seiner kanonisierten Zeitgenossen[2] (aber wie auch viele seither, bis heute[3]) wusste Epstein von der Reinheit und Wahrheit eines Kinos zu sprechen, das mehr oder weniger ein Vierteljahrhun-

1 Vgl. Jean Epstein: Bonjour Cinéma (1921). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes. Tome* 1*: 1921–1947*. Paris 1974, S. 71–104 – für die Zitate (S. 91, 93); sowie Jean Epstein: Bonjour Cinéma [A]. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 28–36, hier: S. 33, 36: „Auch die Natur ist eine andere. Denken Sie nur, dieses Auge sieht Wellen, die für uns nicht wahrnehmbar sind, und auf der Leinwand enthält die Liebe nun etwas, was bislang keiner Liebe je zu eigen war: ihren legitimen Anteil am Ultraviolett. [...] Weißes Licht. Die Atmosphäre ist angereichert mit Liebe. Ich sehe." Leider geht mit dem eher unsinnigen ‚weißen Licht' die Anspielung auf den Stein der Weisen – *pierre philosophale* – verloren. In einer neueren Übersetzung, die die „Sammlung von Traktaten" erstmals vollständig auf Deutsch zugänglich macht (Jean Epstein: Bonjour Cinéma [B]. Eine Sammlung von Traktaten. In: Jörg Schweinitz / Margrit Tröhler [Hg.]: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin 2016, S. 269–342), findet sich dies zu „Licht der Weisen" (S. 294) korrigiert; doch trifft die dortige Variante „ein Gutteil Ultraviolett" (S. 291) kaum das Anrecht, das *juste part* nahelegt. Im Folgenden entscheidet die glücklichere (oder vorliegende) Übersetzung der Stellen über die zitierte Veröffentlichung.
2 Vgl. etwa Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt am Main 2001; Sergej M. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen (1924). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 15–40; Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes [1922]. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 70–73.
3 Von Erwin Panofsky und André Bazin bis Josef Früchtl – vgl. Erwin Panofsky: Style and Medium in the Motion Pictures [1934]. In: Daniel Talbot (Hg.): *Film. An Anthology*. Berkeley / Los Angeles 1969, S. 15–32; André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes [1945]. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin 2009, S. 33–42; Josef Früchtl: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*. München 2013.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-004

dert alt war.[4] Von all jenen Dingen, zu denen es einerseits unbedingt berufen sei – die beweglichen Aspekte der Welt zu reproduzieren – und zu denen es sich andererseits überhaupt nicht eigne – Theater abzufotografieren.[5] Davon, dass sich an dieses „realste Medium des Irrealen, des Über-Realen [...] die größten Hoffnungen“[6] knüpften. Von Essenz.[7] Wahlweise ist es freilich schon bei Epstein die Substanz (und erst recht heute, da sie eine andere, digitale geworden zu sein scheint[8]) und nicht die Essenz, durch die das Medium sich bestimmt findet.[9] Indem sich nämlich durch sie bestimmt findet, was seine Eigenschaften und Möglichkeiten sind (worin der Übergang, die Rückwendung zur Essenz dann halb schon wieder vollzogen ist).

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

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

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

6 Epstein: Der Ätna, S. 54.

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

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

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

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

11 Epstein: Der Ätna, S. 48.

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

13 Epstein: Der Ätna, S. 50.

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

Die Mittel sind jene (die aufgenommenen Ansichten des Apparats solche) „der zeitlichen Perspektive“ – sie liefern „das zeitliche Relief“[16], in dem, über die „räumlichen Dimensionen der Wirklichkeit“ hinaus, „eine andere Perspektive der Materie hervortritt“[17]. Damit sind die Mittel und die Zwecke aber bereits im Verhältnis zueinander verteilt, sind die Mittel bereits mit ihren Zwecken verknüpft (ist die Eigentümlichkeit des ‚Irrealen‘ und ‚Über-Realen‘ bereits aufgerufen) – Zwecke, die ihrerseits sich darin bündeln, eine Realität verschiedener „Geschwindigkeiten, Bewegungen und Schwingungen“[18], die sich der menschlichen Wahrnehmung vormals entzog, mit der Kamera zu sehen und auf der Leinwand sehen zu lassen.[19] Durch nichts anderes aber geschieht das (werden die Mittel zweckmäßig, werden die Zwecke vermittelt) als durch konkrete Äußerungen – durch die erst sich, als diese oder jene, als so und so „skandierte Bewegung“[20], die „raum-zeitlichen Cinegramme entworfen“[21] finden, denen es zukommt, „die zeitliche Komponente der äußeren Erscheinungen experimentell zu verändern und andere, fabelhafte Gestalten der Welt für möglich [...] halten“[22] zu lassen. Die Prozesse, die Epstein dem Kino zuschreibt und von ihm verlangt, die Prozesse der Entdeckung und der Eröffnung[23] jener ‚Realität über der Realität‘, können insofern weder in dieser als ‚photogener‘ noch in sich selbst als ‚kinematographischen‘ einen Halt,

14 Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 285.
15 Vgl. Epstein: Der Ätna, S. 51; Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 327–328.
16 Epstein: Der Ätna, S. 51–52.
17 Jean Epstein: Photogénie des Unwägbaren. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 75–79, hier: S. 75.
18 Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 290.
19 Vgl. Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 291.
20 Epstein: Bonjour Cinéma [A], S. 30.
21 Epstein: Der Ätna, S. 51.
22 Epstein: Photogénie des Unwägbaren, S. 76.
23 Vgl. Epstein: Der Ätna, S. 53.

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

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

24 Epstein: Photogénie des Unwägbaren, S. 75.

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

26 Epstein: Der Ätna, S. 49.

27 Epstein: Der Ätna, S. 50.

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

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

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

Einmal mehr also ist nichts mehr „dasselbe geblieben“, einmal mehr wird jenes „eine Wort Liebe, das wir so zeitlos hören“, die Veränderungen der Liebe im Verhältnis zu den Medien ihrer Darstellung „nicht überbrücken und nicht verdecken“[30] können. Die Emphase, mit der Epstein dafür optiert, mag nun verschiedentlich eingefangen und kunsthistorisch oder medientheoretisch auf ein handhabbares Maß zurechtgestutzt werden. Indem darin etwa eine Erneuerung der, oder ein Anschluss an die, „Idee der Ästhetik [...] als spezifische historische Ordnung des Denkens der Künste“[31] erkannt wird, wie sie sich in der Romantik (und gegen die Theorie „der repräsentativen Verfassung der Kunst“[32]) finde und die Historizität des Films (und so auch Epsteins Theorie des Kinos[33]) bestimme. Oder indem Epsteins Überlegungen (insbesondere diejenigen zum Photogénie) auf „the distance and alienation inherent to modernity“[34] gefluchtet werden, deren Überwindung das Kino (durch Einübung in eine neue Form der Aufmerksamkeit) möglich mache. Wie in der Tat das Kino überhaupt auf solche Weisen verortet sein will, soll an ihm eine Spezifik hervortreten, die nicht doch wieder auf Essenz oder Substanz zu reduzieren, letztlich also ontologisch auszuweisen ist: soll also an ihm, in poetologischer Perspektive, Paradigmatisches hervortreten. In diesem Sinne ließe es sich weiter noch befragen, etwa hinsichtlich der Emergenz einer eigenen kinematografischen (durch das Kino gedachten) Zeit als Komplex der Moderne und Ausdruck ihrer Bemühungen, Zeit neu zu denken;[35] wie auch hinsichtlich der Zeitlichkeit seiner Liebesdarstellungen, was sich dann als Frage nach der Neukonzeption von

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

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

31 Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246, hier: S. 238–239.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es sind allen voran die sogenannten filmphilosophischen Schriften Stanley Cavells und Gilles Deleuzes, die dafür im Weiteren mobilisiert werden sollen: Schriften, die nicht zufällig selbst nach einem Paradigmatischen fragen; die eben nicht nur philosophische Auseinandersetzung mit dem Film sind, sondern Auseinandersetzungen mit seinem eigenen philosophischen Potenzial; mit seiner eigenen Stellung zu oder in der (Geschichte der) Philosophie, sofern er Medium einer eigenen Form des Denkens ist. (Auch ließe sich sagen: Insofern das Bewegungsbild in dieser Hinsicht paradigmatischen Wert hat, kann es keine vorliegende [vor ihm liegende] Philosophie geben, die einfach nur noch auf es anzuwenden wäre. „Die Philosophie des Kinos muss erst erschaffen werden.“[38]) Während die Verbindung von Epstein zu Deleuze offenkundig ist – ohne zwar sich in seinen *Kino*-Büchern ausführlich mit Epsteins Schriften auseinanderzusetzen, übernimmt Deleuze doch den zentralen Begriff der zeitlichen Perspektive und orientiert sich auch sonst, explizit wie implizit, wiederholt an Epsteins Behandlung filmischer Bewegung und Zeit[39] –, mag die Verbindung von Epstein zu Cavell – der jenen, soweit ersichtlich, an keiner Stelle zur Gewähr oder als Gegner anführt – ab- oder zumindest umwegig erscheinen. Was allerdings auch die Frage aufwirft, ob überhaupt derart intuitiv einsehbar ist, worin eine (nicht) ausreichend direkte Verbindung im Rahmen von Theoriebildung bestünde. Bedarf es der ausdrücklichen Referenz?; eines ausdrücklich geteilten Referenzpunkts?; oder zumindest des Referenzrahmens eines (inwiefern?) ähnlichen theoretischen Projekts? Oder reicht in diesem Fall Cavells Frage (nach der Frage) „What Becomes of Things on Film?“, um ihn in die Nähe zu Epsteins Frage nach der transformativen Kraft des Kinos zu rücken?; ist also die „general photogenesis of film“[40] des einen dem Photogénie des anderen hinreichend kompatibel (oder gar komplementär)?; etwa, weil jene Cavells Frage weniger beantwortet, als sie auf die Antworten hin zu öffnen, die allein konkrete Filme geben können, während dieses gerade das vor dem Kino Imperzeptible, Imponderable charakterisiert?

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Medienpoetiken

Before Sunrise / Sunset / Midnight: eine Trilogie der Liebe

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

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

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

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

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

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

44 Rebhandl: Ménage à trois, S. 79.

45 Rebhandl: Ménage à trois, S. 79.

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

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

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

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

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

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

Gespräch und Ehe, Ehe und Erinnerung

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

47 Dominik Orth: Der Liebesfilm – zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende. In: Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York 2019, S. 383–403, hier: S. 392. Und weiter, die unvermeidliche Authentizität auf- oder anrufend: „Gefördert wird dieser Realismus durch die gesteigerte Authentizität, die mit dem gleichzeitigen Altern der Figuren auf der einen Seite und der sie verkörpernden Schauspielerinnen und Schauspieler andererseits einhergeht." (S. 392.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das ist nun nicht der Vorschlag, eine ungebrochene generische Linie von der *screwball comedy* oder *comedy of remarriage* zu Celine und Jesse zu ziehen.[56] Die Inszenierungsweisen der Komödie finden sich zeitgleich, jedenfalls was Before Sunrise und Sunset betrifft, sehr viel deutlicher wieder in den einschlägigen *romantic comedies* von Sleepless in Seattle (Nora Ephron, US 1993) bis How to Lose a Guy in 10 Days (Donald Petrie, US / DE 2003). Doch zeichnet diese Filme auch eine weitgehende Abwesenheit der Frage der Ehe aus – was auch erklären mag, warum die leichtzüngige Rasanz, die Brillanz des Schlagabtauschs des Paars im Gegensatz zu anderen komödischen Elementen hier eher in den Hintergrund

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. Ein Versuch in der Experimentalpsychologie von Constantin Constantius. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 327–440, hier: 329.
59 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 335–336.

Eigenschaften und Möglichkeiten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Am Nebeneinanderhergehen Celines und Jesses dagegen lässt sich „die wirkliche Präsenz der Bewegung“ betonen, die Christian Metz zur Grundlage seiner prominenten Überlegungen „Zum Realitätseindruck im Kino“ gemacht hat: „Die Gegenstände und die Personen, die uns der Film zeigt, erscheinen dort als Abbild, doch die Bewegung, durch die sie belebt werden, ist kein Abbild der Bewegung, sie erscheint wirklich.“[68] Sowohl die Abbildlichkeit als auch die erscheinende Bewegung beruhen für Metz dabei zwar auf der Aufzeichnungsfunktion, doch ist die projizierte Bewegung, anders als das Abgebildete, keine Reproduktion des Aufgezeichneten – „eine Bewegung“ lasse sich nicht „‚reproduzieren‘, sondern [...] nur re-produzieren durch eine zweite Bewegung, die für den, der ihr zuschaut, den gleichen Realitätsgrad hat wie die erste“[69]. Was freilich auch heißt, dass das Abgebildete keine Re-Produktion ist. Delpys und Hawkes unterschiedliche Alter werden vergegenwärtigt, ihre Bewegungen aber sind gegenwärtig ... Obwohl beide, die Abbildlichkeit wie auch die Bewegung, mit Koch gesprochen als „im Apparat vorgegebene Eigenschaften“[70] gelten müssen, sind sie für Metz mithin doch zu unterscheiden; und obwohl sie zu unterscheiden sind, sind das Abgebildete und die Bewegung doch nicht unabhängig voneinander zu denken, stehen sie doch im Verhältnis des Belebt-Belebenden zueinander; obwohl also Bewegung mit einiger Selbstverständlichkeit als Teil dessen erscheint, was das Bewegungsbild als Medium ausmacht, wird keineswegs von selbst verständlich, was Bewegung meint (wofür freilich auch schon die sehr unterschiedlichen Emphasen, die sich in der Geschichte der Manifeste und Theorien zum Thema finden, als Anhaltspunkte dienen können[71]).

67 Koch: Nachstellungen, S. 218.

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

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

70 Koch: Nachstellungen, S. 217.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

80 Philipp Brunner: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*. Marburg 2009, S. 14. Vgl. auch Karl Lenz: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag. In: Manfred Mai / Rainer Winter (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln 2006, S. 117–147, hier: S. 122; sowie noch einmal Jens Ruchatz: Fundus der Liebesklugheit. Was Schlaflos in Seattle davon weiß, was der Film von der Liebe weiß. In: *medien & zeit* 4 (2009), S. 31–38, hier: S. 34 – zu den audiovisuell konkretisierten „Randbedingungen von Romantik".

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

82 Hahn: Liebe im Film, S. 172.

83 Thomas Morsch: Mascara Meltdown. Über heisse Tränen und kalte Blicke. In: *nach dem film* 4 (2002). *Tränen im Kino*. Online unter: https://nachdemfilm.de/issues/text/mascara-meltdown (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

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

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

Substanz ↔ Essenz

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

84 David R. Shumway: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003, S. 10.
85 Shumway: *Modern Love*, S. 10.
86 Shumway: *Modern Love*, S. 10.
87 Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 24.

(im)materieller Art. Wie immer implizit, die Eigenschaften und Möglichkeiten des Mediums werden in beiden Fällen, in Form einer ontologischen Be-Gründung, als die einer Basis, einer Substanz in Anschlag gebracht. Mal gilt als dieser „support" die Kamera, mal der Projektor, die Leinwand, der Lautsprecher oder der Filmstreifen – oder eben das, was in der Geschichte der Filmtheorie in der „compound idea of the ‚apparatus'" zusammengefasst wurde, nämlich „all of these taken together, including the audience's position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes"[88]. Spezifisch kombiniert und also medial spezifisch sind die einzelnen Eigenschaften und Möglichkeiten dann allein in Bezug auf diese (oder einige dieser) Grundlagen.

Die Definition einer jeden der Grundlagen – von ihrer Gesamtheit und, mehr noch, ihrem Zusammenhang ganz zu schweigen – kann nun diachron wie synchron immer weiter vorangetrieben und so immer weiter verfeinert werden. So wurde bekanntermaßen die technologisch-apparative Seite in jüngerer Zeit immer wieder zum Gegenstand kritischer Befragungen und Anlass pointierter Beschreibungen. D. N. Rodowick etwa hat den Prozess der Ablösung des Analogen durch das Digitale in den fotografischen Medien überhaupt durch eine Gegenüberstellung der „types of causation involved in the acquisition of images" gefasst:

> Here (analogical) *transcription* should be distinguished from (digital) *conversion* or *calculation*. [...] In digital photography, the spatial link of physical causality is broken as well as the temporal continuity of the transformation.[89]

Zur gleichen Zeit und in einem ähnlichen Sinne hat Garrett Stewart für das Bewegungsbild die unterschiedlichen Typen der Bildgebung (anstatt -verursachung) gegeneinander abgegrenzt:

> Increasingly, the temporal transit (mechanical) of the image, frame by frame, gives way to its temporal transformation (electronic) within the frame. [...] Filmic cinema: temporal change indexed by segments, then remobilized frame by frame. Digital cinema: time seeming to stand still for internal mutation.[90]

Hier also die Einzelbilder des Filmstreifens, ‚transkribiert' und ‚mechanisch bewegt', dort die Pixeldaten der Festplatte, ‚konvertiert oder kalkuliert' und ‚elektronisch transformiert'.

---

88 Krauss: *A Voyage on the North Sea,* S. 24–25. Vgl. auch Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Robert F. Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 27–39.

89 D. N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge (Massachusetts) / London 2007, S. 116–117.

90 Stewart: *Framed Time*, S. 2–3.

Doch impliziert auch die Herauslösung einer technologisch-apparativen Seite schon einen Akt definitorischer Unterscheidung – deren andere Seite dann die psycho-physiologische ist. Koch hat diese (und ihr notwendiges Zusammenspiel mit dem Technologisch-Apparativen) wiederholt betont, auch in Reaktion auf die Debatten darum, dass der Filmwissenschaft „der Gegenstand ‚Film' im Zuge der digitalen Transformationen des fotografischen Apparats abhandengekommen sei"[91]. Ohne „*die Kompetenz zum Bewegungssehen*", so lässt sich im Anschluss festhalten, kein Bewegungsbild: Erst einige Eigenheiten der menschlichen Wahrnehmung erlauben es, „*im Unbewegten Bewegung zu sehen*"[92] – nicht die sogenannte Trägheit des Auges (oder Persistenz des Sehens), die die populäre Vorstellung lange beherrscht hat, sondern die komplexen Dispositionen und Verarbeitungsprozesse des gesamten visuellen Systems von der Netzhaut über den Sehnerv bis zur Sehrinde.[93] Die Details dieser Dispositionen und Verarbeitungsprozesse können und müssen hier nicht rekonstruiert werden. Entscheidend ist ihre Unerlässlichkeit – und die Unerlässlichkeit ihrer Komplexität – für das Bewegungsbild, die nicht geringer zu schätzen ist als jene der technologisch-apparativen Seite. (Mit der Rede von der [Passivität nahelegenden] Trägheit oder Persistenz bleibt dies tendenziell übersehen;[94] und schon bleibt auch die Einsicht, dass „neben die technische Performanz [...] die menschliche unablösbar hinzu[tritt]"[95], versperrt.) Nicht weniger als Kamera, Projektor oder Leinwand also muss die ‚Kompetenz zum Bewegungssehen' als mediale Grundlage (Basis, Substanz) gelten, sei das Bewegungsbild nun analog oder digital verursacht und gegeben. Was der Filmwissenschaft, so Koch, bis auf Weiteres ihre Aktualität sichere, ist diese weiter aktuelle „Verbindung von technisch Produziertem und psycho-physisch Perzipiertem"[96].

Die notorische Option des Vorantreibens und Verfeinerns solcher Definitionen wirft die Frage also nur erneut auf, wie die Akzentuierung der zu identifizierenden und reflektierenden Eigenschaften und Möglichkeiten des Bewegungsbildes zu rechtfertigen ist. Es muss nicht erst zu den großen technologischen Schwellen zurückgegangen werden, zur Schwelle Stummfilm/Tonfilm, Schwarz-Weiß-Film/

91 Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 17–26, hier: S. 18.

92 Gertrud Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 41–64, hier: S. 42.

93 Vgl. Barbara Anderson / Joseph Anderson: The Myth of Persistence of Vision Revisited. In: *Journal of Film and Video* 45/1 (1993), S. 3–12, hier besonders: S. 8–11.

94 Vgl. Anderson / Anderson: The Myth of Persistence of Vision Revisited, S. 4.

95 Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, S. 42.

96 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 23. Vgl. auch S. 25–26.

Farbfilm oder auch Kino/Fernsehen (und zu den Untergangsdebatten, die sich auch daran schon knüpften), um die Abhängigkeit zwischen den teils widerstreitenden, jedenfalls aber vielfältigen und veränderlichen Substanzdefinitionen und dem je zu Selektierenden oder zu Aggregierenden zu erkennen: Mit der Zeit, jederzeit, scheint es etwas Neues, anderes zu geben, das als spezifisch am Bewegungsbild betont wird; fast so, als wäre die Rede von ganz unterschiedlichen Medien; was vielleicht nicht so sehr falsch ist, wie es nicht konsequent genug ist. (Mehr noch als an den Unterschied zwischen analogen und digitalen Aufzeichnungs- und Projektionstechnologien ist zudem an die Relativierung überhaupt der Aufzeichnung und Projektion zu denken. Zwar kann die Aufzeichnung im starken Sinne seit dem ersten Zeichentrickfilm infrage stehen, doch wird heute, mit computereditierten und -generierten Bildern, die den Anschein der Aufzeichnung zu erwecken vermögen, noch fraglich, welchen Unterschied eigentlich ‚[un]unterbrochene physische Kausalität' macht. Zugleich kann die Projektion im Kinosaal nicht nur längst keine Exklusivität mehr beanspruchen, die *screens* sind heute, mehr noch, so divers und dynamisch, diffundieren in so viele Lebensbereiche, dass die Orientierung überhaupt an einer ‚sammelnden Idee des Apparatus' vergeblich scheint.)

Selten tritt die Abhängigkeit zwischen Substanz und Selektion oder Aggregat jedoch als Problem auf; und noch seltener findet sie ihre definitive Aufhebung in Definitionen so großer Allgemeinheit, dass sie auf den Anspruch, Spezifik zu benennen, ganz verzichten (müssen).[97] Ein anderer Punkt der Absicherung, ein anderer ontologischer Anker nämlich leitet die Akzentuierungen oft schon an: die Natur, das Wesen, die Essenz des Mediums – aus denen Eigenschaften und Möglichkeiten sich wie selbstverständlich ergeben, wodurch zudem die Definition der Substanz ohne Weiteres gelingt. Von „Photographie und Film" kann es dann heißen, sie seien qua Aufzeichnungsfunktion „Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen"[98]; von der „echten *Filmsache*", dass es „das Wesen ihrer Technik zu erfahren"[99] gilt, das in der Bewegung liege; von der „Substanz des Films", dass sie „die sichtbare Gebärde"[100] sei, was eben „das Wesen und die Berechtigung jeder Erscheinung" ausmache, die zur „Filmkunst"[101] gehört;

97 Eine Strategie Carrolls – er benennt fünf notwendige, auch zusammen dezidiert nicht hinreichende Bedingungen für *moving images*: ihre Zweidimensionalität; ihre Vorführung selbst ist keine Kunstform, da keine Aufführung; die Vorführung ist genau und nur die Präsentationsform des vorliegenden Kunstwerks; die technische Möglichkeit sichtbarer Bewegung; die Abgetrenntheit der Anzeige. Vgl. Noël Carroll: Defining the Moving Image. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 49–74.

98 Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, S. 36.

99 Vertov: Wir, S. 70–71.

100 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 26.

101 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 24.

oder auch vom „Kino“, dass es „von seinem Wesen her übernatürlich“[102], worin auf nicht mehr und nicht weniger als einen „Maschinismus“ verwiesen sei – nicht mehr und nicht weniger als ein „Klicken eines Verschlusses bringt die Photogénie hervor, die es zuvor nicht gab“[103].

Offenkundig ist das aber lediglich eine weitere Verschiebung des Problems. Die Uneinigkeit über die eigene Natur des Bewegungsbildes zeigt ebendas an.[104] (Wenn Carroll auch nicht in seinem Lösungsvorschlag gefolgt werden soll, so doch darin, in solcher Uneinigkeit das Ergebnis von „preferential stylistic gerrymandering“[105] zu sehen. Was er übersieht, ist der Wert, den das für die Entwicklung von Stilen haben kann.[106]) Nun ist, um die je propagierte Essenz zu legitimieren, bestenfalls nur wieder abzustellen auf: die Substanz. Die Hartnäckigkeit dieses definitorischen Bedingungsgefüges, dieser ontologischen Verklammerung sollte aber nicht unterschätzt werden. Indem sich mal Essenz aus Substanz ableiten lässt (weil deren Eigenschaften und Möglichkeiten bereits fixieren, was dem Medium wesentlich ist) und mal Substanz aus Essenz (weil die aus ihr sich ergebenden Eigenschaften und Möglichkeiten implizieren, was zugrunde liegen muss), scheint das Recht, auf das sich solche Ausweise medialer Spezifik berufen, im Voraus immer schon mit gesetzt: *Substanz* ↔ *Essenz*. Angesichts dessen kann es kaum wundernehmen, wie sehr die Geschichte der Filmtheorie auch eine Geschichte kontroverser Definitionen des Bewegungsbildes ist, von denen doch die wenigsten leichterhand zurückgewiesen werden können. Heute mögen manche der historischen Auseinandersetzungen in ihrer Schärfe zwar eher kurios wirken.[107] Das heißt allerdings nicht, dass das, was sie an- und umgetrieben hat, das Problem der Bestimmung der Spezifik des Bewegungsbildes, erledigt wäre. Auch wäre es, ihren Überzeugungskräften im

102 Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 294.

103 Epstein: Bonjour Cinéma [B], S. 290–291.

104 Vgl. auch Noël Carroll: Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 3–24, hier: S. 4; sowie Noël Carroll: Forget the Medium! In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 1–9, hier: S. 4.

105 Carroll: Forget the Medium!, S. 7.

106 Vgl. zum „Prozess der stilistischen Innovation kinematographischer Wahrnehmungsräume“ exemplarisch (am *gerrymandering* zugunsten des „Film[s] als skulpturalem Zeitmedium“ und der „Plastizität des bewegten Filmbildes“) Michael Wedel: Plastische Psychologie. Eine Archäologie des filmischen Expressionismus. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 67–103, hier: S. 69 und passim.

107 Vgl. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen, S. 16 – zu seiner Insinuation, Vertovs Montagemethode sei die weniger filmische. Vgl. auch Sergej M. Eisenstein: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form (1925). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 41–49, hier: S. 45–49.

Einzelnen ungeachtet, zu einfach, die Feststellungen zu diesen Eigenschaften oder jenen Möglichkeiten schlichtweg für gegenstandslos zu befinden und anderen den Vorzug zu geben.

Das Problem lässt sich erledigen und eine jede Feststellung damit gegenstandslos machen: durch die Annahme einer *post-medium condition*, wie Krauss sie diskutiert; eine Annahme, die „specificity", ausgehend vom Aggregativen des Apparatus, nur mehr in der medialen „condition as self-differing"[108] findet; die das eigene Unspezifische des Bewegungsbildes als sein eigentlich Spezifisches ausweist. Oder: mit der Aufforderung „Forget the Medium!", wie Carroll sie formuliert; wodurch der Blick auf eine Geschichte des *moving image* freigegeben werden soll, die sich entlang vorgängiger Zielsetzungen entwickelt, denen allein Spezifik zukommt; und also nicht auf die eines Mediums oder auf dessen Historizität.[109] Es sind dies aber keine Wege, ein Problem neu zu denken. Es sind Auswege, um sich außerhalb seiner Geschichte zu positionieren und ihm so letztlich ausweichen zu können. Wie so häufig, wenn irgendwo ein ‚Post-' vorangestellt oder ein Begriff gleich ganz verabschiedet wird. – Eher wäre noch einmal zu fragen: was genau hier wie genau festgestellt wird; was damit weiter angestellt werden kann; und wie das Medium dabei vorgestellt ist. Oder es wäre festzuhalten (was Implikation oder Konsequenz eines solchen Fragens ist): dass die Bestimmung medialer Differenz keineswegs daran hängen muss, von einem substanziell oder essenziell gegebenen Medium auszugehen, das als solches den spezifischen Unterschied der medialen Differenz um seine Darstellungen macht, da es sich durch ebenso gegebene – das heißt: gesetzte und gesicherte, zählbare – Eigenschaften und Möglichkeiten auszeichnet. Ontologie ist nicht die einzige Kandidatin für einen Ausweis von Spezifik.

Recap

Ein weiterer Blick auf die Before-Trilogie, genauer auf das Verhältnis ihrer Zeitform des Erinnerns und Vergessens zu einer eigenen Bewegung der Serialisierung, wie sie von Film zu Film sich entspinnt, ist hier instruktiv.[110] Nach Ende der

108 Krauss: *A Voyage on the North Sea*, S. 44.

109 Vgl. Carroll: Forget the Medium!, besonders S. 7, 9.

110 Lorenz Engell hat angesichts der Fernsehserie darauf hingewiesen, dass das Serielle vielfältige Verhältnisse zur Problematik des Gedächtnisses, also zur Unter- und Entscheidung zwischen Erinnern und Vergessen unterhält – die sich aus Konfigurationen von Wiederholungen auf Ebene der einzelnen Episoden und der (Struktur der) Serie ergeben und so die Reflexion der Technologie des Fernsehens erlauben (als Übertragungs-, nicht Speichermedium, das auf Wiederholungen angewiesen ist). Vgl. Lorenz Engell: Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fern-

Eröffnungstitel setzt BEFORE SUNSET mit einer Art Rückblick ein, einer Form von *previously on …*, des von Fernsehserien geläufigen, Episodengrenzen überbrückenden *recap*: BEFORE SUNRISE wird als Vergangenheit von BEFORE SUNSET in Position gebracht, die Gegenwart von BEFORE SUNSET im Verhältnis dazu positioniert.

Zum einen ist die Geschichte des ersten Teils im zweiten zu einem Buch mit dem Titel *This Time* geworden, zu dessen Inhalt sein Autor, Jesse, im Rahmen einer Lesereise befragt wird: Widerwillig bestätigt er, dass sein Buch autobiografischen Charakter hat, es also tatsächlich einmal eine junge französische Frau gab, die er in einem Zug getroffen und mit der er eine Nacht verbracht hat. Damit sind die Ereignisse von BEFORE SUNRISE auf den Punkt gebracht. Auch weigert er sich, die offene Frage des Endes seines Buches, ob nämlich das Paar sich nach dem Abschied am Ende der Nacht wiedersehen wird, durch einen Rückgriff auf die autobiografischen Fakten zu beantworten, also Auskunft darüber zu geben, ob er und die junge französische Frau sich noch einmal getroffen haben. Ebendiese offene Frage des Endes von BEFORE SUNRISE wird so erneuert. Und indem Jesse einigen der Anwesenden unterstellt, unterschiedliche Antworten anzunehmen – ja, nein, hoffentlich … abhängig davon, ob sie „a romantic or a cynic" sind –, wird noch das Spekulieren, zu dem die Frage herausfordert, aufgegriffen. Zum anderen sind in den Gang dieser Befragung zu Beginn des zweiten Teils Einstellungen von Celine und Jesse aus dem ersten eingefügt: Stumm, von Jesses antwortender Stimme begleitet, ist der erste Blickkontakt zwischen den beiden zu sehen, ihr Spazieren durch Wien, ihre Annäherung im Laufe der Nacht, ihr Abschied.

Ganz im Sinne der (Fernseh-)Serienforschung scheint damit die spezifische Funktion des *previously on*, der „Zusammenfassungen (*recaps*) des Geschehenen" erfüllt: nämlich kompensatorisch „vergangene Ereignisse neu ins Gedächtnis zu rufen", also „Nicht-Erinnertes" (oder gar: „Nicht-Gesehenes") im Dienste des Verständnisses des Weiteren, Folgenden (der neuen Folge, des weiteren Films) zu vergegenwärtigen – Rekapitulation in Form einer „auf die wichtigsten Daten beschränkten Inhaltsangabe"[111]. Mit solcher Reduktion auf den Informationswert als äußerlichen Maßstab muss allerdings übersehen bleiben, dass und wie der zeitliche Hiatus hier als ein Raum des Erinnerns vermessen wird – die Tiefe zwischen den Räumen der Gegenwart und der Vergangenheit, das Zwischen ihrer Fragen und Antworten: worin überhaupt erst eine bedeutungsvolle Rekapitulation, ein Erinnern von Geschehnissen möglich wird, weil sich erst so ein spezifisches Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart konstituiert. Übersehen bleiben die

sehens. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 115–132.

111 Arno Meteling / Isabell Otto / Gabriele Schabacher: „Previously on …". In: dies. (Hg.): *„Previously on …" Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 7–16, hier: S. 8.

Bewegungsbilder, in denen dies inszeniert ist (oder es bleibt doch zumindest von ihnen abgesehen; und ungesehen bleiben also die anderen Bewegungsbilder, die auf ihre eigene Weise rekapitulieren).

Bezeichnend ist diese Art der Reduktion allerdings für eine Forschung, die vornehmlich (und häufig verkürzt, im Vergleich etwa mit der begrifflichen Schärfe und dem theoretisch-methodischen Niveau der [Vor-]Arbeiten eines Gérard Genette[112]) narratologisch operiert. Eine Forschung, die „die Serie als einen Rahmen mit darin stattfindenden Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen“[113] in den Blick nimmt, welche „vom Zuschauer aus diesem immer wieder herausgelöst werden können“, um sie „mit Verhaltensanforderungen, die er aus seinem Alltag her kennt“[114], abzugleichen. Die den „storytelling process whereby a storyworld is conveyed by a television text and constituted in the minds of its viewers“[115] fokussiert, um nach den (Funktionen oder Beziehungen von) Figuren zu fragen, die diese ‚storyworld‘ bevölkern, und die „major and minor events“ zu unterscheiden, die „central to the cause-and-effect chain of a plot“ oder „inessential to the plot“ sind, immerhin aber „texture, tone, and character richness“[116] beisteuern. Eine Forschung, deren „typologische Basisdifferenz [...] zwischen ‚series‘ und ‚serials‘“ nach der Verteilung von/des Narrativen auf Episoden fragt, nach „Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen auf der einen Seite und, auf der anderen Seite, Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen“[117]. Noch die serielle Zeitlichkeit ordnet sich hier also der

112 Vgl. für den Versuch der präzisen Anwendung der Begriffe Genettes auf die Fernsehserie Sven Grampp / Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien. In: *Repositorium Medienkulturforschung* 5 (2013). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/536. Der Versuchung der Inhalt/Form-Grenzziehung (in Gestalt der Trennung des Narrativen und Formalen – vgl. etwa S. 5, 14) entgeht auch dieser Versuch allerdings nicht.

113 Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 55–71, hier: S. 62.

114 Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms, S. 64.

115 Jason Mittell: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London / New York 2015, S. 10.

116 Mittell: *Complex TV*, S. 23–24. Vgl. auch Jason Mittell: *Television and American Culture*. New York / Oxford 2010, S. 213–268.

117 Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46, hier: S. 25. Verstanden als Spektrum bei Greg M. Smith: How Much Serial Is in Your Serial? In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 93–114; verstanden, mit Blick auf die deutschen Ausdrücke Episoden-/ Fortsetzungsserie, als interferierende „Er-

Norm der „narrative comprehension“[118] (oder auch der „Nutzungsmöglichkeiten“ der „Serienerzählung“[119]; oder der ‚Herauslösbarkeit‘ von Inhalten) unter: bleibt sie doch beschränkt auf die Vorstellung eines „temporal system with story installments parceled out over time with gaps between entries through a strictly regimented use of screen time“; eine Vorstellung, die sich immer an der ‚storyworld‘ orientiert, gleich, ob nun (die Lücken zwischen) „episodic installments“[120] oder „seasonal units“[121] in den Blick gefasst werden. – Sollte noch an ihr gezweifelt werden, so lässt sich das Regime der Repräsentation auch hier in aller Lebendigkeit beobachten, samt seiner Fassung der Darstellung-als-Repräsentation und dem dazugehörigen Kommunikationsmodell.

Raum des Erinnerns

Demgegenüber gilt es, auf zwei raum-zeitlichen Einbrüchen und zwei transformativen bildlichen Sprüngen zu bestehen, zwischen denen sich – in ihrer Interaktion mit einem bestimmten Sprechen und Blicken – die Vermessung, die das *recap* von Before Sunset vornimmt, nur entfaltet.

Im Pariser Buchladen *Shakespeare and Company* findet, wie ein Aufsteller davor es ankündigt, die „Instore Appearence“ samt „Reading & Q&A“ mit „Author Jesse Wallace“ statt. Ein Schnitt ins Innere zeigt, dass das Q&A bereits im Gange ist. Einige wenige Einstellungen entwerfen den Laden als geschlossenen, so beengten wie vollständigen Raum, als Raum genau und nur dieses Q&As: eine frontale Halbnahe des hinter einem Tisch und vor einer Bücherwand sitzenden Jesses, gerahmt von Hinterköpfen im Bildvordergrund; frontale Einstellungen stehender

zähl*prinzipien*“ und „*Idealtypen*“ bei Jens Ruchatz: Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 80–89, hier: S. 81.

118 Mittell: *Complex TV*, S. 24.

119 Kelleter: Populäre Serialität, S. 20.

120 Mittell: *Complex TV*, S. 27.

121 Mittell: *Complex TV*, S. 9. Vgl. auch Gabriele Schabacher: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In: Arno Meteling / Isabell Otto / dies. (Hg.): *„Previously on …“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 19–39, hier: S. 37 – wo der Akzent „auf die Zeitlichkeit der Narration und die Narration der Zeitlichkeit“, auf die „Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit“ und auf „über mehrere Episoden oder auch ganze Staffeln bzw. Serien gespannte *story arcs*“ gelegt wird; sowie, mit Blick auf „verschiedene serielle im Fernsehen vertretene Erzählmuster“ und darauf, „welche Zeitlichkeiten der Liebesbeziehung sie erzählbar machen“, Jens Ruchatz: Am Ende Liebe? Zeitlichkeiten der Liebe in Erzählungen aus Film und Fernsehen. In: Sven Grampp / Peter Podrez / Nicole Wiedenmann (Hg.): *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 79–105, hier: S. 94.

und sitzender Journalistinnen, Journalisten sowie Gästen und Gästinnen, die den Tisch umzingeln; eine Einstellung des etwas abseits sitzenden Geschäftsführers des Ladens, die auf einen Blick Jesses in dessen Richtung folgt; eine leicht aufsichtige Totale, die präzise das gesamte Ensemble fasst.

Sobald er konkreter, aber auch hektischer und stotternder als zuvor auf die Beweggründe für das Schreiben seines Buches zu sprechen kommt – „And, eh, so I thought if I could write a book that-that could capture what it's like to-to really meet somebody …" –, erfolgt ein Schnitt zu einer Nahaufnahme Jesses: Der Raum verengt sich weiter, nicht aber ohne sich dabei schon zu verändern, die Anschlüsse (die Köpfe, den Tisch) an den Raum des Q&As, der sich als Innenraum selbst an das Außen der Ladenfront anschloss, zu verlieren – um einen ganz anderen Anschluss zu ermöglichen, das Einbrechen eines anderen Raums, des Raums der Vergangenheit. Mit dem *meet somebody* taucht eine Einstellung Celines aus Before Sunrise auf. Es ist der Moment des ersten Blickwechsels zwischen ihr und Jesse. Während seine Stimme weiter erklingt – „You know, the-mh-one of the most exciting things that's ever happened to me, right, is to-is to really meet somebody, make-make that connection …" –, ist im Gegenschuss des Blickwechsels sogleich Jesses jüngeres Ich in Nahaufnahme zu sehen. Schließlich findet sich sein rundlicheres, jugendlicheres Gesicht – „And if I could …" – durch einen Schnitt sprunghaft wieder zu dem hagereren, faltigeren Gesicht des sprechenden Autors in Nahaufnahme transformiert – „… make that valuable …"

Der erste Einbruch (der Vergangenheit in die Gegenwart) und der erste Sprung (zwischen Jesses zwei Gesichtern) rahmen also das erste Auftauchen von Before Sunrise. So unvermittelt der Einbruch wirken mag, der Sprung führt zurück (über die Kontinuität des autobiografischen und schriftstellerischen Ichs im *I could make*) zum vertrauten Bild der Gegenwart. Gemeinsam hegen sie die Vergangenheit ein, halten sie auf Distanz, als das, an was die Gegenwart ihre Fragen richten (wer ist dieses *somebody*?) und von dem sie sich Antworten erhoffen kann (die Einstellung Celines). Noch die weiteren Wechsel zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, verwoben mit dem Frage-Antwort-Wechsel des Q&As, sind durch dieses Prinzip bestimmt. Das ändert sich erst mit dem zweiten Einbruch, der (und indem er) mit dem zweiten Sprung zusammenfällt; erst mit ihnen konstituiert sich das Verhältnis der Vergangenheit zur Gegenwart in all seiner Komplexität.

Jesse spricht zuletzt über ein mögliches zukünftiges Projekt, in dem sich verschiedene Zeitebenen verschränken sollen – ein Vater beobachtet seine Tochter, wie sie auf einen Tisch steigt und zu tanzen beginnt, im nächsten Moment ist ebendieser Mann wieder sechzehn und beobachtet seine High-School-Liebe, wie sie auf ein Autodach steigt und zu tanzen beginnt. Jesse gestikuliert, blickt seine verschiedenen Gegenüber an und schaut über seine eigene rechte Schulter, in das linke Off des Bildfelds, wo der Geschäftsführer verortet ist; unterdessen tauchen

weitere Einstellungen aus BEFORE SUNRISE auf, diese aus einer Szene kurz vor Ende des Films, die fahle Morgendämmerung ist bereits erreicht. Jesse führt aus: „You know, see-see, he knows he's not remembering this dance – he's there." Sein jüngeres Ich blickt Celine an; im Gegenschuss, einer Nahaufnahme, ist ihr Gesicht links neben der vertikalen und über der horizontalen Mittelachse des Bildes zu sehen. „He's there, in-in-in both moments, simultaneously." Und während sich die Silben von *simultaneously* noch aneinanderreihen: ein neuer Schnitt, ein neuer Einbruch, ein neuer Sprung. Das Gesicht der jungen Celine, vor einer Wiener Häuserwand, wird zum Gesicht der neun Jahre älteren Celine, vor einer Wand des Buchladens ... ein Stück weiter rechts, näher an der vertikalen Mittelachse, aber auf gleicher Höhe, den Kopf sogleich in Richtung ihrer linken Schulter, gen vertikaler Mitte neigend, wie um die Verschiebung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der nun schon vertrauten Vergangenheit und der neuen Gegenwart, der Gegenwart ihres Auftauchens, aufzugreifen, fortzuführen. – „And just, like, for an instant, all his life is just folding in on itself. And it's obvious to him that time is a lie."

Was sich hier als Lüge herausstellt, ist freilich, genauer, das zu einfache Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, gemäß dem Erstere von Letzterer aus als zu befragender, auf Distanz zu haltender Raum erscheint – als Informationslieferant. War der Raum des Q&As ein geschlossener Innenraum und öffnete er sich (nicht auf einen umgebenden Raum, sondern) auf den Raum der Vergangenheit, so ist das vormalige Off, in dem Celine in der Gegenwart erscheint, (weniger eines der Gegenwart Jesses als) eines der Vergangenheit – dieser ist es simultan, im Sinne und im Zuge des *simultaneously*. Niemals ließe diese Dimension der bewegungsbildlichen Inszenierung sich in der narratologischen Reduktion auf eine kausal organisierte *storyworld* greifen, so wenig wie in der (durch sie implizierten) reinen Abstraktion eines gegebenen Handlungsraums, in dem sich diese Subjekte und jene Objekte befinden und bewegen.[122] Für sie handelte es sich bei einem Bild wie dem von Celines Erscheinen immer nur um die verzögerte Information, dass eine Figur bereits abseits stand und zuhörte, einen Teil der oder die ganze Zeit. Doch welche Zeit?; eher die synthetische der montierten Szene als die parzellierte ihrer Aufzeichnung?; und wie den Übergang vom einen zum anderen jenseits der spezifischen Zeit der Inszenierung überhaupt bestimmen? Niemals also würde so greifbar, wie sich hier mit dem vormaligen Off, mit diesem einbrechenden Raum der Gegenwart, in den jener der Vergangenheit nicht zurückführt,

122 Vgl. Hermann Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Margrit Bischof / Claudia Feest / Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*. Hamburg 2006, S. 205–219.

sondern den er springend erst erschließt, die zuvor noch getrennt erscheinenden Räume ineinander falten, ohne in eins zu fallen: fraglos eine Raum-Zeit, die sich der menschlichen Wahrnehmung vormals entzog; eine bildliche Transformation, die nur als zeitliche Perspektive hervortritt; eine Entfaltung, die also nirgends anders ihre (Ir- oder Über-)Realität gewinnen wird als in der Wahrnehmungszeit des Publikums.

Ihren finalen Ausdruck findet diese Raum-Zeit in der neuen Blickachse zwischen den Gegenwarten, wie sie sich durch die Vergangenheit vermittelt finden. Nicht mehr im Off, blickt Celine nun selbst in eines. Mit *folding* erfolgt ein Schnitt zu Jesse in der Tiefe des Raums, im rechten Profil, etwas weiter im Bildvordergrund der Geschäftsführer, dem sich Jesse nun erneut zuwendet. Während er sich wieder zurückwendet, wird sein Blick, auf *time is a lie*, in Bann geschlagen, sein Sprechen stockt. Im Gegenschuss erwidert Celine, Verursacherin des Banns, nun von etwas weiter weg, stärker von Jesses Position aus gesehen, lächelnd dessen Blick, bevor sie ihren Kopf senkt. Es bedarf nicht der Bestätigung durch den wenig später folgenden Dialog zwischen beiden, um in dieser Blickachse eine des Wiedersehens zu erkennen, um zu sehen, dass es das erste der beiden seit den Geschehnissen von Before Sunrise ist (die dialogische Bestätigung trägt das Wiedersehen dann schon weiter, hinüber in die Wiederaufnahme – oder Fortführung – des Gesprächs der beiden).

Die Vergangenheit mag noch immer Ort möglicher Antworten auf Fragen der Gegenwart sein; doch wird die Gegenwart selbst zur Antwort auf Fragen, die die Vergangenheit offengelassen hat. Der Raum des Erinnerns erstreckt sich insofern zwischen nichts anderem als (Celine und Jesse aus) Before Sunrise und (Celine und Jesse aus) Before Sunset. Eröffnet durch die Interaktion zwischen Jesses Sprechen und Celines Blicken, den Einbrüchen und Sprüngen bedeutet dieser Raum aber auch, dass es zu kurz griffe, die Einstellungen des ersten Teils dem gealterten Jesse oder der gealterten Celine als subjektive Erinnerungsbilder zuzuschreiben. Zweifelsohne ist das Erinnern letztlich die Aufgabe des Paars. Doch liegt sie zwischen Celine und Jesse – und ist also nur gemeinsam zu bewältigen (und führt sie so wieder zusammen) –, liegt zwischen ihnen, indem sie zwischen ihren jüngeren und älteren, vergangenen und gegenwärtigen Verkörperungen liegt – wodurch nur die beiden zum Paar werden (oder eines bleiben; oder wieder werden). Das will aber nur heißen, dass diese Aufgabe eben durch einen geteilten Raum des Erinnerns gestellt ist, sich durch ihn stellt: durch seine Entfaltung in der oder als die Distanz der Räume der Gegenwart und Vergangenheit, in ihrer oder als ihre Ineinanderfaltung.

Mediale Entdeckung, mediale Äußerungen

Es ist das eine, medialer Differenz Gewicht beizumessen; ein anderes, diese(s) messen zu wollen.[123] Es ist eine Trivialität, dass es keine Darstellung außerhalb eines konkreten Mediums gibt; eine Trivialisierung aber, sein Auszeichnendes in bestimmten Eigenschaften und Möglichkeiten finden zu wollen. Der Unterschied, den ein Medium macht – das Medium, das einen Unterschied macht –, bliebe verfehlt. Ihr Medium bedeutet Darstellungen einen Unterschied ums Ganze. Es ist dies eine der zentralen Lehren der Inszenierung des *recap* aus Before Sunset wie auch aus Cavells Annäherungen, angefangen bei *The World Viewed*, an das Medium Film, an die Frage also, was es heißt, die Medialität filmischer Darstellungen zu denken, die Frage, was ein Medium ist: „For whatever is meant by a medium's ‚possibilities', each is what it is only in view of the others. This is why the general answer to the common question, ‚In what ways do movies differ from novels or from theater?' ought to be: ‚In every way.' It is why the idea that a movie should be ‚cinematic' is either as bad or as special as the idea that a poem should be poetic, or as empty."[124] Mediale Differenz kennt Messbarkeit so wenig wie Zählbarkeit. Zentral ist diese Lehre auch für ein Verständnis des Bewegungsbildes nach Deleuze, dann zumindest, wenn es auch im Anschluss an ihn als Medium (nicht nur als Diener der Philosophie) verstanden werden soll. Wie Deleuze selbst es übrigens nahelegt, wenn er zu den „großen Autoren des Films" bemerkt: „Statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeit-Bildern"[125] (was anderes spricht das an als ein Medium des Denkens?). Erst so kann der Ausweis einer „Zeichen-Materie" des Bewegungsbildes – die „moduliert werden und sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann"[126] –, erst so also kann dieser Ausweis auch den Ausweis einer „spezifischen Materie"[127] leisten, nicht nur eine mehr oder weniger willkürliche Aufzählung liefern.

123 Dieser Abschnitt und der nächste sind in Teilen eine Erweiterung, in anderen eine Überarbeitung des Abschnitts „Mediale Entdeckungen" aus Michael Ufer: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche{Till Gläjde, Cavell, Goehr, Luhmann}. In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47, hier: S. 35–36.

124 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition.* Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 73.

125 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 11.

126 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 46.

127 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 335.

Wenn Cavell, mit Blick auf die *comedy of remarriage*, fast gleichlautend beschreibt, wie die „members of a genre" ein solches überhaupt erst bilden und also überhaupt zu Mitgliedern oder Angehörigen werden – „they *are what they are* in view of one another"[128] –, so deshalb, weil in seinem Sinne auch Genres auch als Medien gelten können.[129] Weder sind für Cavell also alle Medien zwingend Genres; Genre im hier relevanten Sinne meint vielmehr einen Fall von Medium, wie auch das Bewegungsbild.[130] Noch ist für Cavell das „genre-as-medium" die einzige Weise, von Genres zu sprechen; mit Genre kann ebenso ein (dann freilich anders sich bestimmendes!) „genre-as-cycle"[131] gemeint sein. Sofern Genres aber als Medien gelten, muss für sie insbesondere auch das „picture of genre as a form characterized by features, as an object by its properties", zurückgewiesen werden; ein Bild, das zuließe, ja, nötig machte, „*the* features of a genre" zu benennen, „which all its members have in common"[132] und die so auf sein Wesen verweisen. (Ein solches Bild lebt in der Genretheorie bis heute fort; und sichert so auch das Fortleben des regelpoetischen – und, mit ihm, des repräsentationalen – Denkens.[133] Es mag dieser Umstand eher als die Auseinandersetzung mit entsprechenden Filmen sein, der Jacques Rancière in seiner Bestimmung und Kritik des repräsentativen Regimes der Kunst dazu verleitet, in der „Hollywood-Tradition" mit ihrem Genresystem das klassische „Genresystem [...] des anderswo zerfallenen oder zu Fall gebrachten repräsentativen Systems"[134] wiederzuerkennen – samt aller dazugehörigen „Äquivalenzen, Hierarchien und Korrespondenzen"[135].)

128 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28–29.

129 Vgl. auch Cavell: *The World Viewed*, S. 36.

130 Vgl. Stanley Cavell: The Fact of Television. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 235–268, hier: S. 243.

131 Cavell: The Fact of Television, S. 242.

132 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28.

133 Vgl. zur Kritik daran Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 85–97.

134 Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 243.

135 Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 240. Vgl. als regelpoetische Betrachtungen von bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen die Schriften von Anette Kaufmann, Katrin Bornemann und Dominik Orth: die sich bewegen zwischen Fragen nach dem „eigentliche[n] Kern der *Romance*" und den „Bausteinen" einer „Liebesgeschichte" (Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 55); nach dem „inhaltlichen *Genrekern*" und „den spezifischen Wesensmerkmalen des *amour fou*-Films" (Katrin Bornemann: *Carneval der Affekte. Eine Genretheorie des amour fou Films*. Marburg 2009, S. 57); sowie nach dem „filmhistorischen Wandel", der „typische Genreelemente wie etwa Erzählmuster und Standardsituationen" (Orth: Der Liebesfilm, S. 383) erfasst. Darstellung wie Liebe (vom Medium Bewegungsbild ganz zu schweigen) sind dabei einmal mehr den bekannten Verkürzungen unterworfen, die mit der Logik der Repräsentation einhergehen.

Ein Medium (wie etwa ein Genre) ist kein Objekt (substanziell oder essenziell gegeben) mit Eigenschaften (und Möglichkeiten), die allen seinen Äußerungen (Mitgliedern oder Angehörigen) zukommen. Die Alternative ist allerdings, wie immer verlockend, nicht, und sicher für Cavell nicht, Medien oder Genres unter Rückgriff auf Ludwig Wittgensteins Begriff der ‚Familienähnlichkeiten' zu erklären – den dieser mit Blick auf die Zusammengehörigkeit der vielfältigen „*Sprachspiele*" in Anschlag bringt, die „das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist"[136], charakterisiert. Vermieden ist damit zwar ebenfalls, Zusammengehörigkeit in dem, „[w]as allen diesen Vorgängen gemeinsam" und also „das Wesentliche"[137] ist, zu suchen. Doch bleibt der Vorschlag, auf „ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten" abzustellen, „die einander übergreifen und kreuzen"[138], noch dem Bild der Objekte mit Eigenschaften verhaftet. Ebendem, dem Stehenbleiben bei dem Umstand, „that they look like one another or that one gets similar impressions from them"[139], stellt (der exzellente Wittgenstein-Leser) Cavell die erklärende Kraft des *are what they are in view of one another* entgegen, die wechselseitige Perspektivierung des So-Seins, sprich des So-Werdens allein im Hinblick auf die oder im Blick der anderen. Eine Perspektivierung, die zudem nicht nur innerhalb eines Genres stattfindet, sondern durch die unterschiedliche Genres, im (Hin-)Blick anderer, sich erst unterscheiden, als benachbart, nicht verwandt;[140] was ein Hinweis von einiger Bedeutung ist, geht es um die Pluralität und Relationalität von Darstellungen. (Oberflächeneffekt solcher Perspektivierung mag dann durchaus so etwas wie Familien[un]ähnlichkeit sein; auch steht keineswegs fest, dass Wittgenstein selbst den Familienähnlichkeiten einen sonderlich großen Erklärungswert zuschreibt und mit ihnen nicht vielmehr auf eine unausweichliche und deswegen noch erklärungsbedürftige Beobachtung zielt; das ändert des Weiteren nichts daran, dass Sprachspiele Genres sind.)

Nicht, dass nicht mehr von den Eigenschaften und Möglichkeiten eines Mediums die Rede sein könnte, es keinen Zusammenhang zwischen diesen und den Darstellungen des Mediums gäbe oder keine Spezifik des Mediums mehr sich ausweisen ließe. Die Stellungen aber all dieser Aspekte (zueinander) sind mit Cavell neu zu denken:

136 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2006, S. 225–580, hier: S. 241, Nr. 7.

137 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 276, Nr. 65.

138 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 278, Nr. 66.

139 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 29.

140 Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 30–31; sowie Cavell: The Fact of Television, S. 245–246.

> The first successful movies – i.e., the first moving pictures accepted as motion pictures – were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the *creation of a medium* by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium.[141]

Ein Medium ist nichts ein einziges oder ein für alle Mal Gegebenes, das schon vor und unverändert nach seinen Äußerungen zur Verfügung stünde – das als Gegeben-heit je nur darauf wartete, dass seine zählbaren, gesetzten und gesicherten Eigenschaften und Möglichkeiten zum Tragen kommen. Insofern eben sind die *motion pictures*, ist das Bewegungsbild nicht zu reduzieren auf „the invention of moving pictures“[142]. Ein Medium (etwa das Bewegungsbild) unterliegt stattdessen einem Prozess des Werdens, der sich allein durch seine medialen Äußerungen (so durch bewegungsbildliche Darstellungen der Liebe) vollzieht, indem diese seine Eigenschaften und Möglichkeiten zuallererst und immer weiter geben (zum Beispiel das Altern des Paars: die Aufzeichnungsfunktion; oder das Ablaufen der Zeit: die Begrenztheit der Bild-Zeit).[143] Die irreduzible *creation* der *motion pictures*: Ein Medium *wird*, es ist immer nur Gegenstand einer Entdeckung, Gegenstand fortlaufender Entdeckung ... (die eigene Entdeckung serieller Zeitlichkeit in der Hier ist auch an die Deleuze'sche „Selbst-Bewegung“ und „Selbst-Zeitigung“[144] des Bewegungsbildes zu denken: in welcher sich dessen ‚Zeichen-Materie' eben „keineswegs“ als „amorph, sondern semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt“[145] zeigt – geformt, sich formend, durch nichts als Bewegungsbilder. Bilder, die so eben die Bildtypen des Bewegungsbildes (Bewegungs-Bild, Zeit-Bild ...) und ihre Spielarten (Wahrnehmungs-Bild, Affekt-Bild, Aktions-Bild, Erinnerungs-Bild, Traum-Bild, Kristall-Bild ...) als die verschiedenen Register des Verhältnisses von Bewegung und Zeit herausbilden, derer sich Deleuze mit seiner Klassifizierung der Bilder annimmt: sie „liegen [...] nicht einfach vor, sie müssen geschaffen werden [...], und

141 Cavell: *The World Viewed*, S. 32. Vgl. auch S. 103.

142 Cavell: *The World Viewed*, S. 31. Vgl. auch S. 38.

143 Vgl. auch Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Lorenz Engell / ders. (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar 2001, S. 115–123 – mit einem medientheoretischen Akzent auf dem Ereignishaften und Diskontinuierlichen, auf das ein Begriff stößt, der davon ausgeht, „*dass es keine Medien gibt*, keine Medien jedenfalls in einem substanziell und historisch dauerhaften Sinn“ (S. 121).

144 Gilles Deleuze: Über *Das Zeit-Bild.* In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 86–91, hier: S. 87.

145 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 46.

Entfaltung der Zeitform des Erinnerns und Vergessens). Noch die einzelne entdeckte Möglichkeit (das *recap*) bleibt so nicht einfach, nicht einfach bei oder für sich – „it generates new instances: not merely makes them possible, but calls for them, as if to attest that what has been discovered is indeed something more than a single work could convey“[146]. zwar jedesmal neu“[147]. Die Klassifizierung ist für Deleuze denn auch nichts Abgeschlossenes, kein abgeschlossenes System; ‚Selbst-Bewegung und -Zeitigung‘ verlangen vielmehr nach beweglicher, unbegrenzter Klassifizierung, nach einer begriffsbildenden „Symptomatologie“[148] – bedeuten sie doch die ständige Möglichkeit neuer Bilder ...
Die Pluralität und Relationalität von Darstellungen hängt also in der Tat bereits an ihrer Medialität – wie Medien an der Pluralität und Relationalität von Darstellungen hängen (in der Tat: unterschiedliche, Unterschiedliches an und der Unterschied von Medien). (Im Falle eines *genre-as-medium* bedeutet das: „members contest one another for membership, hence for the power to define the genre“[149]; es geht also um: eine umkämpfte Teilhabe an [eher als eine gesetzte Zugehörigkeit zu] einem Genre, um Mitwirkung an [eher als um Ableitung aus] seiner spezifischen Gestalt; und das schließt immer auch ein: die Abgrenzung zu Benachbartem.[150] Dieser Gedanke lässt verständlich werden, warum Cavell von Mitgliedern oder Angehörigen spricht, die, wie er ausführt, ein gemeinsames Erbe teilen, indem sie dieses, also sich gegenseitig, interpretieren.[151] Ein Genre hat mehr mit Gemeinschaften und ihrer Genese als mit regelpoetischen Zu- und Einordnungen zu tun.[152])

In letzter Konsequenz bezieht Cavell in den Prozess der Entdeckung im Falle des Films auch das noch ein, was Eingang in ihn findet – und was dieses Eingehen bedeutet –, das nämlich, „what it is that happens to figures and objects and places as they are variously molded and displaced by a motion-picture camera and then projected and screened“[153]. In der eigenen Offenheit jenes Prozesses geschieht auch

146 Cavell: The *World Viewed,* S. 107. In diesem Sinne spricht Cavell von der Möglichkeit auch als „automatism“ (S. 107).

147 Gilles Deleuze: Über *Das Bewegungs-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990.* Frankfurt am Main 1993, S. 70–85, hier: S. 74.

148 Gilles Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt am Main 2005, S. 269–277, hier: S. 272.

149 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 13.

150 Vgl. auch Cavell: The Fact of Television, S. 247.

151 Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28, 31.

152 Vgl. auch Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 78–85.

153 Stanley Cavell: The Thought of Movies. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 3–26, hier: S. 14.

dies nicht gemäß vorab bekannter Maßstäbe und Verhältnisse, sondern: als ein Werden, eine „photogenesis“, im Sinne der Frage „What Becomes of Things on Film?“, die ihre Antworten allein „in the succession of films, or passages of films, that matter to us“[154], findet (unvorhersehbare Antworten, erst noch und immer nur zu sehen, unwägbar). Ebenso ist der Ausgang des Denkens in Bewegungs- und Zeit-Bildern offen, eine offene Frage. Wie jedes Denken mag dieses „ebensogut ein schwachsinniges Gehirn wie ein schöpferisches Gehirn“[155] entdecken lassen. Offen ist dann aber insbesondere die Antwort, die das eine oder andere ermöglicht oder erfordert. Offenheit heißt auch: Auch das Denken kann enden.

Wenn hier nun von Darstellungen (von Filmen, ihrer *succession* und ihren *passages*; von Bildern, ihren Typen und ihren Arten) als Äußerungen eines Mediums die Rede ist, so ist der Anklang an Sprachliches, an das Sprechen zwar kein Zufall, doch auch nicht einzig von Belang: Das Nachklingen des Superlativs ‚äußerst‘ lenkt, wie auch die Wortbildung mit -ung und die Etymologie des Aus-der-Hand-Gebens, den Blick auf eine Bewegung, die jede einfache Opposition von Innen und Außen hinter sich lässt. Eine Äußerung ist in diesem Sinne kein bloßes äußeres Objekt, in dem lediglich sich ein Innen manifestiert; selbst Vollzug, Prozess, vollzieht sie, prozessiert. (Etwas, das nicht weniger für sprachliche Äußerungen gilt!) Vermieden ist mit dieser Betonung der Bewegung – des Vollzugs, des Prozesses: der Entdeckung – insbesondere, die konkreten Äußerungen und ihre Medien auf Distanz zueinander zu bringen. Zu überwinden wäre eine solche Distanz sonst nur, indem punktuelle Allegorien, Allusionen oder Affinitäten ausgemacht werden: zwischen (zum Beispiel) ausgewählten Aspekten einer Inszenierung (etwa: einer Vielzahl von Kamerafahrten) und einigen Spezifika des Bewegungsbildes (etwa: Bewegung in der Projektion als präsent erscheinen zu lassen).[156] Als stünden Äußerung und Medium darüber

154 Cavell: What Becomes of Things on Film?, S. 183.

155 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 270.

156 Dieses Vorgehen findet sich an den verschiedensten Stellen. Im Rahmen ihrer Analyse von Narrativität (im Sinne des Todestriebs) hält etwa Laura Mulvey fest, dass es eine „aesthetic affinity“ zwischen den „attributes of cinema's movement“ und „those of narrative's form and structure“ gebe, die sich in „visual equivalents“ (Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2006, S. 69–70) narrativer Phasen bekunde – worin sich Narrativität zu einer „medium-specific form“ (S. 79) wende. Stewart wiederum begibt sich für das digitale Kino auf die Suche nach den „cinematic effects“, die auf „their own means of visibility“ referieren – „when an image is found alluding to its own optical conditions“ (Stewart: *Framed Time*, S. 1–2; vgl. auch S. 6). Und schließlich sind es einige Inszenierungen des Offs in Rekadrierungen und Schnitten, die für Eyal Peretz im Laufe von Soljaris (Andrej Tarkovskij, SU 1972) eine „allegory of the medium“ – als „allegory of cinema“ – ausbilden: Film sei immerhin „the medium of transitioning between frames, punctuated by cuts“ (Eyal Peretz: *The Off-Screen. An Investigation of the Cinematic Frame*. Stanford

hinaus in keinem Verhältnis; als hätten Äußerungen, die nicht die gleichen oder ein gleiches Maß an Allegorien, Allusionen oder Affinitäten vorweisen, weniger mit ihrem Medium zu tun; als könnte eine Äußerung ihrem Medium gegenüber indifferent sein, wie ob eines beliebigen Gegenstands.

Was die Rolle der Sprache als Referenz betrifft, so kann sie diese eben deswegen spielen, weil auch sie, in keinem anderen Sinne, als Medium gelten kann (weswegen die sprachphilosophischen Überlegungen Cavells seinen medientheoretischen auch immer wieder zum Bezugspunkt werden). Deutlich wird das, wenn Cavell sich der (Frage der) Erklärungskraft von Konventionen widmet: Zwar könne eine Form des „agreement underlying communication, or community“[157], nicht geleugnet werden, doch sei diese Form – was immer sonst sie auszeichnet – keineswegs so einfach zu bestimmen, keine so einfach bestimmte, wie es die Vorstellung normierender Konventionalität nahelegt. Insbesondere sei die Vielzahl und Vielfalt menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten, also ihre eigene Unbestimmtheit – nicht: Unbestimmbarkeit – kaum auf (oder durch) „agreements that are expressible as decisions“ zu (be-)gründen: „How could we have agreed to consequences of our words that we are forever in the process of unearthing, consequences that with each turn seem further to unearth the world?“[158] Bestimmung ist eine Frage der medialen Entdeckung selbst.

Äußerungen{Mittel, Zwecke}

Kein Zurückweisen der Spezifik von Medien, kein Zurücklassen des Mediums für das Unspezifische eines Danach – keine Indifferenz gegenüber medialer Differenz; stattdessen ihre Verortung im Vollzug des Prozesses der Entdeckung. Nicht anders ist das Medium vorzustellen, als dass seine Eigenschaften und Möglichkeiten durch mediale Äußerungen festgestellt werden, die bereits etwas durch das oder mit dem Medium anstellen.

(Da auch damit der Versuch verbunden ist, „die lähmende Konkurrenz zwischen technischer Medientheorie und ästhetischer Theorie aufzuheben“, gibt es eine Nähe zum Programm einer Medienästhetik, die

[California] 2017, S. 47; vgl. insgesamt auch S. 34–57). Die Beobachtungen und Beschreibungen, die in solche Überlegungen ein- und von denen sie ausgehen, sollen nicht von der Hand gewiesen werden; dafür sind sie im Einzelnen viel zu hell- und einsichtig. Doch dürfen sie nicht zum Ersatz eines Begriffs vom Medium und seinen Äußerungen werden; durch einen solchen erst finden sie ihren Platz.

157 Stanley Cavell: The Politics of Interpretation. (Politics as Opposed to What?). In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 27–59, hier: S. 40.

158 Cavell: The Politics of Interpretation, S. 27–59, hier: S. 40.

> versucht, die technischen, dispositiven und diskursiven Apriori, die in Medien eine apparativ verfestigte Form erlangen, auf ihre ästhetisch-kommunikativen Konsequenzen hin zu befragen, ohne die ästhetische Kommunikation eines Mediums als bloße Konsequenz dieser Apriori misszuverstehen. Umgekehrt beanspruchen die auskristallisierten *ästhetischen* Parameter eines Mediums nicht den Charakter von definierenden Eigenschaften, sondern benennen *Potenziale,* die genutzt werden können – oder eben nicht.[159]

Da „der Film" aber nicht „*als Medium*" behandelt werden soll, das als apparative Verfestigung vorausgesetzt und über das mithin „*vor* allen ästhetischen Entscheidungen"[160] zu befinden ist, wird hier keine Medienästhetik in einem solchen Sinne betrieben.)

(In weiterer Nachbarschaft – also in weiterem Abstand – findet sich Niklas Luhmanns eigener Medienbegriff, den er mit der Unterscheidung Medium/Form entwickelt; als Unterscheidung zwischen dem „Fall loser Kopplung von Elementen" und jenem, in dem „Formen [...] in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen [werden]"[161]. Das Problembewusstsein ist anschlussfähig: Die Unterscheidung richtet sich gegen eine „dingorientierte Ontologie"[162]; sie schließt aus, „daß die Elemente selbstgenügsam sind in dem Sinne, daß sie sich selbst bestimmen, sich selbst in-formieren können"[163], anstatt dass dies durch Kopplungen geschieht; und sie impliziert, „daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann"[164]. Der Lösungsvorschlag der losen [Medium] und festen Kopplungen [Form] von Elementen führt allerdings in eine andere Richtung: Er setzt aufseiten des Mediums bereits „eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen" voraus, also gegebene „Möglichkeiten eines Mediums"; er lässt „Formbildung" so nur mehr als jene [wie immer kontingente] „Selektion" erscheinen, die Medien eben „ermöglichen"[165]; und er reduziert dabei das Verhältnis von Medium und Form, die doch beide „aus Elementen bestehen", auf einen graduellen Unterschied – Formen seien etwa „stärker, also durchsetzungsfähiger als das Medium selbst"[166].)

(Mit Blick auf Luhmanns Zugriff auf Film und Fernsehen ist zudem anzumerken, dass in ihrer vornehmlichen Behandlung als „*Verbreitungsmedien*" – in ihrer Reduktion also auf die Funktion, „eine immense Ausdehnung der Reichweite des

---

159 Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 135.

160 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 135.

161 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 168–169.

162 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165.

163 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 167.

164 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 171.

165 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 168–169.

166 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 170.

Kommunikationsprozesses“ zu gewährleisten, die der Unwahrscheinlichkeit des Erreichens von Adressierten in der Kommunikation begegnet – auch eine einseitige Zuspitzung auf das Technologische beschlossen liegt – „Verbreitungsmedien seligieren durch ihre eigene Technik“[167]. Worauf denn auch die pauschalsten Urteile fußen:

> Eine weitere technische Erfindung, das Kino und, mit Telekommunikation verbunden, das Fernsehen, ermöglicht die *Kommunikation beweglicher Bilder.* Außerdem kann der dazugehörige Ton synchronisiert werden, so daß die gesamte vorkommende Realität als Cliché multipliziert und für Sekundärerfahrung mit Garantie der Originaltreue reproduziert werden kann. [...] Man sieht die Welt so, wie die Bildkommunikation es einem suggeriert – wenn auch nicht so dramatisch, nicht so kontrastscharf, nicht so lupenrein, nicht so farbig und vor allem: nicht so ausgesucht. Ein ständiger Überbietungsdruck führt zu einem Fadwerden der Wahrnehmungswelt und zwar sowohl der normal wahrgenommenen als auch der Fernsehwelt.[168]

Warum und wie einer solchen Argumentation entgegenzutreten ist, die fraglos Luhmanns sonstiges theoretisches Niveau wie auch die Anforderungen seiner sonstigen Theorie unterschreitet, wird mit der Unterscheidung von Darstellungsmedium und Medium der Darstellung deutlicher werden; ihre Komplizenschaft in der Logik der Repräsentation deutet sich jedoch bereits an.)

Das Medium macht einen Unterschied ums Ganze der Darstellung – weil diese als mediale Äußerung diesen Unterschied macht, indem sie die Entdeckung des Mediums vollzieht, in Gänze also auf ihr Medium bezogen ist –, womit freilich noch nicht gesagt ist, was dieses Ganze je ist. Durchaus ist dabei aber zu bestimmen, was ‚Medium‘ meint: nämlich „something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways“; und was ein solches tut: ein Medium „provides, one might say, particular ways to get through to someone, to make sense; in art, they are forms, like forms of speech“[169]. Allein die Bestimmung eines jeden einzelnen Mediums hängt an den Entdeckungen durch seine Äußerungen, vollzieht sich immer nur mit, nie vor den *particular ways* und dem *something specific getting done or said*: erst die Formen, die es zur Verfügung stellt, formen es derart, dass es sie zur Verfügung zu stellen vermag; seine eigene Unbestimmtheit ist nichts als die Bestimmbarkeit seines Eigenen.[170] Verwiesen ist damit letztlich

167 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987, S. 221.

168 Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 305–306.

169 Cavell: *The World Viewed*, S. 32.

170 Vgl. auch Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002, S. 323–346, hier: S. 346 – zum „formenschaffende[n] und formenverändernde[n] Potential des Vollzugs“.

auf die Poetik der jeweiligen Äußerung, etwa auf die poetische Logik der bewegungsbildlichen Darstellung – das, was Cavell auch „poetry" (wie in „the poetry of film itself") nennt: „Every art, every worthwhile human enterprise, has its poetry, ways of doing things that perfect the possibilities of the enterprise itself, make it the one it is"[171] – spezifisch. Dass mediale Spezifik derart poetologisch auszuweisen sei, über Medienpoetiken, kann hier freilich nicht überraschen; wenn ein konsequentes poetologisches Denken insbesondere auch Darstellungen in seinem Sinne denken muss, so muss es das konsequenterweise auch mit ihrer Medialität tun.[172]

Das heißt auch, dass das, was dann noch als die Eigenschaften und Möglichkeiten des Mediums bezeichnet werden mag – und was daran an Vorstellungen einer Substanz oder Essenz hängt –, genau und nur über die (oder in Form der; oder als die) Mittel und Zwecke des Mediums, die *particular ways to get something specific done or said* zu entdecken ist. In einer Kritik der herkömmlichen Vorstellung, oder des herkömmlichen Vorwurfs, dass der Dialog, anders als die Bilder (sprich: das, was an Bewegungsbildern nicht Dialog ist, oder auch Schrift), „ein dem filmischen Ausdruck fremdes Formelement" sei – was gut und gerne auch die Sprachlastigkeit der BEFORE-Trilogie treffen könnte –, weist Hermann Kappelhoff auf diesen Zusammenhang hin:

> [W]eder Dialoge noch Bilder sind per se filmisch oder unfilmisch; sie können je für sich in höchst unterschiedlichen ästhetischen und symbolischen Registern filmischer Darstellung auftreten. Die Frage ist deshalb, welche darstellerische Funktion das Sprechen der Figuren und die Spielweise der Schauspieler in einer filmischen Inszenierungsweise übernehmen.[173]

Es gibt eben keine einfache Sprachlastigkeit der BEFORE-Trilogie: Inszeniert ist, von der bildlichen Bewegung untrennbar, die Gesprächigkeit der Liebenden als Art und Weise des Zusammenseins, orientiert durch die Zeitform des Erinnerns und Vergessens.

Aus den gleichen Gründen ist es eine leichtfertige Vorstellung (medialer Spezifik), als irgend ausschlaggebend für die filmanalytische Arbeit zu erachten, „that the words of dialogue [...] can be quoted on the page and moving images cannot be"; jedenfalls dann, wenn sie zu dem Glauben verleitet, „that work has been done for you (by the words on the page) when the work for you to do has only

171 Cavell: The Thought of Movies, S. 14.

172 Vgl. dazu auch Michael Lück: Bohrende Zweifel. Eine Meditation mit Cavell. In: Hanno Berger / Frédéric Döhl / Thomas Morsch (Hg.): *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*. Bielefeld 2015, S. 31–49, hier: S. 38–39.

173 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 53.

been conveniently notated“; denn nur und gerade als „these words as spoken by these actors in these environments“[174] sind Dialoge ‚filmisch‘, als Teil ‚filmischer Inszenierungsweisen‘. Die (Lektüre einer) Analyse muss das berücksichtigen: „[T]hey have to be taken from the page and put back, in memory, onto the screen.“[175] Umgekehrt wäre es dann aber nicht weniger leichtfertig, sich von dem Umstand, dass es keine ähnlich bequeme Notationsweise für Bilder gibt – was nicht heißt, dass es keine gibt[176] –, zu dem Glauben verleiten zu lassen, dass diese in sprachlichen Beschreibungen zwangsläufig verfehlt würden. Das setzte das Überschätzen des Zitierens fort, als müsse sich jeder Bezug auf anderes an dessen Möglichkeiten bemessen; und es setzte das Unterschätzen der Arbeit fort, die mit Blick auf die Bezüge zwischen Buchseite und Leinwand nötig und möglich ist. Was die (Lektüre einer) Analyse zu berücksichtigen hat, reicht dann einfach bis an diesen Punkt: dass sie vor den Akt des Zuschauens nicht zurücktreten kann oder muss.

Die Bestimmung des Mediums, seiner Eigenschaften und Möglichkeiten ergibt sich aus der Bestimmtheit konkreter Bewegungsbilder, aus bestimmten bewegungsbildlichen Poetiken, die auf diesem oder jenem Wege diese oder jene Darstellungsleistung erbringen: Eigenschaften sind schon so oder so ausgenutzte, Möglichkeiten schon so oder so genutzte – anstatt unvoreingenommen oder vorurteilsfrei identifiziert und reflektiert werden zu können (oder als gegebene für Allegorien, Allusionen oder Affinitäten zur Verfügung zu stehen).[177] Und tatsächlich liegt vor jeder Filmtheorie ja nicht nur ‚der‘ Film. Vor

174 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 11.

175 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 11.

176 Vgl. Jan-Hendrik Bakels / Anton Buzal / Yvonne Pfeilschifter / João Pedro Prado / Thomas Scherer / Jasper Stratil / Rebecca Zorko: *Manual: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmontologie* Version 1.0. Berlin 2021. Online unter: https://www.ada.cinepoetics.fu-berlin.de/media/ada-toolkit/Manual_Advene_AdA_D_Vers1_0.pdf (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

177 Gern vergessen wird, dass das schon Theodor W. Adorno und Max Horkheimer vor Augen stand, wo sie von der „Kulturindustrie“ und ihrem „Massenbetrug“ sprechen (eine Rede, die in der vom Industriell-Illusionistischen und Massenmedial-Idealisierenden des Bewegungsbildes noch nachklingt); das freilich unter den Vorzeichen einer unterstellten totalen Poetik der „Ähnlichkeit“ (Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1997, S. 141; oder: des „Schematismus“ [S. 144], der „Wiederholung“ [S. 158], des „Immergleichen“ [S. 190]), die Differenzen zwischen Poetiken keine Überlebenschance lasse (höchstens Pseudo-Differenzen wie zwischen A- und B-Film [vgl. S. 144]).

ihr liegen Filme, die das Einnehmen einer Perspektive und das Urteilen aus dieser heraus leiten: „[Y]ou have to think about motion pictures.“[178] Das Gefüge Substanz ↔ Essenz verdeckt dies auf den ersten Blick zwar recht erfolgreich; doch erweist es sich schon auf den zweiten als davon abhängig. Deleuzes Kino-Bücher ziehen ihrerseits Filme nicht als (und aus Filmen keine) Illustrationen heran, sondern wollen selbst „nichts sein [...] als eine Illustration der großen Filme, mit denen jeder von uns, in geringerem oder höherem Maße, eine Erinnerung, ein Gefühl oder eine Vorstellung verbindet“[179]. Soll das Gefüge die Überzeugungskraft gewinnen, von der seine Hartnäckigkeit allenthalben zeugt – soll sich seine Voraussetzung eines Rechts auf den Ausweis medialer Spezifik nicht als leer oder beliebig erweisen –, kann es sich nämlich gerade keine unüberwindbare Distanz zwischen seiner Bestimmung des Mediums und konkreten Äußerungen leisten. Und so dürfte es schwerfallen, eine Filmtheorie zu finden, in der keine Wechselwirkung mit bewegungsbildlichen Poetiken sich bekundet, wie immer sie sich im Einzelnen dabei gerieren oder genieren mag.[180]

Auf Ähnlichem beharrt auch Carroll: „[W]e have no idea of what features of the medium are important unless we have a use for the medium.“[181] Bei ihm allerdings wird aus der Ablehnung der Einseitigkeit eines schon bestimmten, und also auch bestimmenden, Mediums die einseitige Betonung nicht einfach nur der Zwecke des Mediums, sondern ihm äußerlicher Zwecke, für die es gebraucht wird: „It is the use we find for the medium that determines what aspect of the medium deserves our attention. The medium is open to our purposes; the medium does not use us for its own agenda.“[182] (Zu diesem Medienbegriff gehört freilich ein „Zuschauerkonzept [...], das eine zielgerichtete Zweckrationalität verabsolutiert“[183] – wie

178 Cavell: *The World Viewed*, S. 31.

179 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 12.

180 Sehr gut zu erkennen anhand von Inga Pollmanns Auseinandersetzung mit dem ersten Vierteljahrhundert der Film(theorie)geschichte: Eine Definition der Essenz des Mediums konnte die Entstehung von Filmen anleiten, die sich dem Ausdruck dieser Essenz widmeten; nicht ohne aber, dass die Filme auf die Definition der leitenden Ideen zurückwirkten, sie veränderten; und woher, wenn nicht aus anderen Filmen, Rückwirkungen und Veränderungen eine solche Definition – und sei es in strategischen Zurückweisungen bestimmter Poetiken als unfilmisch – erst gewinnen? Besonders auffällig ist das bei Filmtheoretikern, die zugleich Filmemacher sind (Eisenstein!). Vgl. Inga Pollmann: *Cinematic Vitalism. Film Theory and the Question of Life*. Amsterdam 2018, S. 47–96. Vgl. auch Wedel: Plastische Psychologie, S. 85 – zum Zusammenhang „der Definition der Formexperimente und Erwartungshorizonte“ dieser Jahre mit der „Herausbildung eines [...] Filmstils“.

181 Noël Carroll: The Specificity of Media in the Arts. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 25–36, hier: S. 27.

182 Carroll: Medium Specificity Arguments, S. 13.

183 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 108.

es sich im Neoformalismus und Kognitivismus, und dort der Norm der *narrative comprehension* unterworfen, findet.) Was sich daran noch anschließen lässt, sind dann bestenfalls Ausführungen zu den Problemlösungskompetenzen, die mit einzelnen Darstellungen an den Tag gelegt sind und sich an den vorgegebenen Zielen messen lassen.[184] Was verschlossen bleibt, ist, dass es die Zwecke des Mediums selbst sind, die Leistungen, die allein seine Äußerungen erbringen, um die es mit seiner Entdeckung geht: Das Medium wird nicht ausgehend von Funktionen, die für es gefunden werden; es wird zusammen mit seinen Funktionen, insofern diese durch seine Äußerungen gefunden werden – als eine ‚darstellerische Funktion', als das ‚spezifische zu Tuende oder zu Sagende', als ‚zu machender Sinn' ... Unerschlossen bleibt aber auch, dass solche Zwecke niemals unabhängig von den Mitteln sind, mit denen sie erfüllt werden, dass die Leistungen sich nicht von den Wegen lösen lassen, auf denen sie erbracht werden: Mittel und Wege, die nicht weniger durch die medialen Äußerungen gefunden werden wollen als ihre Zwecke und Leistungen, zumal in ihren spezifischen Verhältnissen zu diesen. (Die Ausschlüsse sind erwartbar, ihre Diagnose zielt nicht auf eine immanente Kritik – Carrolls Projekt beruht ja gerade darauf, medientheoretische zugunsten pragmatischer Erklärungen zurücktreten zu lassen. Ob seine Fragen so [gestellt sind, dass sie so] zu beantworten sind, muss hier nicht entschieden werden.)

Auch ließe sich sagen: Erst die je konkrete Äußerung, kein (voraus-)gesetztes System der Messbarkeit oder Normierung, verteilt und verknüpft je konkrete Mittel und Zwecke eines Mediums, wo sie jene für diese verwendet. Weder ist davor zu entscheiden, was ein Mittel, was ein Zweck sein kann, noch, welche Gestalt sie annehmen können. Die Poetiken medialer Äußerungen sind dann ihrerseits als die Weisen solcher Verteilung und Verknüpfung zu verstehen und zu untersuchen.[185]

---

184 Vgl. Noël Carroll: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 127–146, hier: S. 132–133, 139–145. Für Warren Buckland wird dies gar zum Kern eines Poetikbegriffs: „Poetics [...] names artistic know-how, skills and procedures that establish an artist's competence, sensibility or intuition. [...] [A]n artwork is not autonomous but the end result of purposeful activity. Poetics therefore attempts to reconstruct the artistic reasoning behind the creation of an artwork." (Warren Buckland: *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. London / New York 2006, S. 30.) Wobei für den Regisseur als Künstler gelte: „The problem for the director to solve is to represent the screenplay's story in visual and narrational terms [...]." (Buckland: *Directed by Steven Spielberg*, S. 32.)

185 Vgl. auch Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 268, Nr. 50 – zur Abhängigkeit der „Mittel der Darstellung" von der „Darstellungsweise", hier: einem spezifischen Sprachspiel, also Genre im Medium Sprache. Und schon die (Tragödiendefinition der) *Poetik* des Aristoteles ist ein historischer Schnitt einer solchen Weise der Verteilung und Verknüpfung – vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017, S. 19, Kapitel 6.

Mit ihnen nur wird diese Eigenschaft oder jene Möglichkeit des Mediums – also das Medium – entdeckt; sie sind insofern auch Weisen des Bezugs der Äußerungen auf ihr Medium. Solcher Art sind die Inszenierungsweisen konkreter bewegungsbildlicher Darstellungen, ihre zuschauend zu vollziehenden poetischen Logiken: in denen spezifische Bewegungsbilder auf das Bewegungsbild bezogen sind ... Wenn es eine Selbst-Bestimmung bewegungsbildlicher Darstellungen gibt, so zeigt sie sich, aus Sicht zumindest der medialen Differenz, in dieser poetischen Bestimmung, die die Darstellungen an ihrer eigenen Medialität vornehmen. (Wie sie sich aus Sicht der eigenen Prozessualität der Darstellungen zeigt, und wie überhaupt die Darstellungen durch ihr oder mit ihrem Medium sich bestimmen, wird sich erst im weiteren Denken der Darstellung, im Weiterdenken ihrer -als-Herstellung beantworten lassen.)

Es ist dieser ganze dynamische Zusammenhang, der nunmehr Medium heißen soll, oder auch: die Unhintergehbarkeit des Verhältnisses zwischen einem Medium und den Poetiken seiner Äußerungen. Es ist die Dynamik dieses Zusammenhangs, in der sich die mediale Spezifik des Bewegungsbildes erweist. Was im Übrigen nicht heißt, dass es hier keine weniger überzeugenden Poetiken, Verteilungen und Verknüpfungen oder Bezüge gäbe: lediglich, dass sich das nicht als mangelnde ‚Bewegungsbildlichkeit' beschreiben und dass sich über Erfolg und Misserfolg von Bewegungsbildern nur anhand anderer Bewegungsbilder befinden lässt. So erst kann sich das Bewegungsbild auch als spezifisches Medium der Liebesdarstellung der BEFORE-Trilogie erweisen (so nur ist die Rolle und Relevanz dieser Darstellung zu greifen): weil es durch diese Darstellung als Medium, neu und weiter, entdeckt wird (was zu ihrer Rolle und Relevanz gehört).

Serialisierung der Erinnerung I

Entdeckt wird etwa, dass es der durch das *recap* vermessene, durch die Liebenden geteilte Raum des Erinnerns ist, in dem ihr Gespräch sich abspielt: Was es, nach Verlassen des Buchladens, zunächst in (durch ebenjenen Raum geforderten) rückblickenden Klärungen zwischen Celine und Jesse tut, samt einiger strategischer Verstellungen. Da ist die gemeinsame Feststellung, dass das verabredete Wiedersehen sechs Monate nach der gemeinsamen Nacht in Wien nicht stattgefunden hat—die Behauptung beider, verhindert gewesen zu sein—das schließliche Eingeständnis Jesses, doch dagewesen zu sein, auf Celine gewartet, sie sogar gesucht zu haben; und auch die Unterstellung Celines, Jesse habe die gemeinsame Nacht durch das Hinzufügen von Sex in seinem Buch idealisiert—das Beharren Jesses, Celine erinnere sich falsch, es habe tatsächlich Sex zwischen ihnen gegeben—das späte Bekenntnis Celines, dass sie sich durchaus an den Sex erinnere.

Diese Verstellungen lassen sich zweifelsohne als Manöver der Gesichtswahrung, des Kaschierens von Verwundbarkeit sehen – und damit auch als Versuche, die Kräfteverhältnisse zu justieren, die das Gespräch prägen, die Rollen zu modifizieren, die das Gespräch an- oder einnehmen lässt. Dann wären noch die Auflösungen der Verstellungen in diesem Sinne zu verstehen: Sofern nämlich Aufrichtigkeit hier nur im Durchgang durch diese erreicht wird, erlangt sie selbst strategischen Wert; sie demonstriert Verwundbarkeit, ist demonstrative Verwundbarmachung angesichts der Option der Unaufrichtigkeit. Im Falle von Jesses Eingeständnis geschieht dies vermittels der Rolle des Ertappten; anders als Celine, die wegen einer Beerdigung verhindert war, nennt er keinen triftigen Grund für sein vermeintliches Fernbleiben, und anstatt einen solchen auf ihre vorwurfsvolle Nachfrage hin noch zu fingieren, verstummt er mit einem verkniffenen Gesicht und lässt so Celine langsam zu der Einsicht gelangen, dass er da war. Celines Bekenntnis arbeitet mit der Rolle der Entrüsteten; Jesse versucht, seine Position unter erneutem Verweis auf Celines vermeintliches Vergessen der gewichtigen gemeinsamen Erfahrung zu stärken, woraufhin Celine aufgebracht erklärt, dass sie sich selbstverständlich erinnere, ihre Leugnung aber ebenso verständlich sei, eben weil sie sich so gut, ja, scheinbar sogar besser als Jesse erinnert, den sie erst darauf hinweisen muss, dass die beiden sogar zweimal Sex hatten.

(Die Verstellungen dramatisieren, in anderen Worten, „den radikalen Zweifel an der Möglichkeit des Aufrichtigseins“[186], der zur Entdeckung der Inkommunikabilität von Aufrichtigkeit führt: Versuche ihres kommunikativen Nachweises oder ihrer kommunikativen Überprüfung werfen selbst die Frage nach Motiven auf, wecken den Zweifel an der Aufrichtigkeit also nur wieder. Intime Kommunikation muss deswegen nicht abbrechen. Ihr Gelingen hängt damit aber nicht mehr am Feststellen eines Sachverhalts, an der „*Differenz* von *aufrichtiger* und *unaufrichtiger* Liebe“ als „strukturelle Voraussetzung für Informationsverarbeitung“; sondern an der „Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt, in der die Liebe sich immer neu informiert, indem sie das, was etwas für den anderen bedeutet, ihrer Reproduktion zu Grunde legt“[187], am Ineinander also der Welthorizonte zweier Individuen, das sich erhält durch die wenn nicht [quantitativ] erschöpfende, so doch [qualitativ] unerschöpfliche wechselseitige Berücksichtigung des berücksichtigenden Gegenübers. Durch den Sprung zwischen Jesses zwei Gesichtern längst Lügen gestraft merkt Celine auf seine Nachfrage hin an – nachdem Jesse ihr auf ihre hin

186 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 132.

187 Luhmann: *Liebe als Passion,* S. 178–179.

bescheinigt, sie sehe etwas dünner aus als vor neun Jahren –, er habe sich, bis auf eine Falte, nicht verändert …)

Auch aber kristallisiert sich an den Verstellungen, was für die Aufgabe, (vor) die der Raum des Erinnerns stellt, grundsätzlich gilt: dass das gemeinsame Erinnern stets von der Möglichkeit des Scheiterns bedroht ist; und dass sein Gelingen einen eigenen Wert im Rahmen der Herstellung von Intimität nur angesichts dieser Gefahr hat; dass also dieses Gelingen selbst eine besondere Möglichkeit und keine schiere Notwendigkeit ist, und das Erinnern also eine Aufgabe.[188] An den Verstellungen kann sich das allerdings nur kristallisieren, weil es zuvor bereits etabliert wurde – weil die Aufgabe bereits von der Serialisierung erfasst ist. Schon die Szene, der die letzten Einstellungen entnommen sind, die BEFORE SUNSET aus BEFORE SUNRISE aufnimmt, stellt das Erinnern als Aufgabe (dar). Sodass sich diese Aufgabenstellung, also die Möglichkeit des Scheiterns – da es doch diese Einstellungen sind, über die die Räume der Vergangenheit und Gegenwart sich schließlich ineinander falten –, in dieser Ent- und Aufnahme schon angenommen findet.

Die fahle Morgendämmerung ist bereits erreicht, Celine und Jesse schlendern Hand in Hand durch eine verlassene Straße. Es erklingt Cembalo-Musik aus dem Off, eine der *Goldberg-Variationen* Johann Sebastian Bachs, die die beiden zu einem geöffneten Fenster einer Souterrainwohnung führt. Eine aufsichtige Einstellung zeigt, Celines und Jesses faszinierten Blicken folgend, durch ein verziertes Gitter in dem Fenster den Musiker im warmen Licht eines Kronleuchters beim Spiel an seinem Instrument. Ein Schnitt fasst Celine und Jesse vor der Hauswand in einer Halbtotale, er entfernt sich einen Schritt von ihr, entlang der Wand, parallel zum Bildfeld, nur um sie sogleich zu sich heranzuziehen, für einen kurzen Tanz in enger Umarmung zu der Musik. In eins mit einem weiteren Schnitt dreht Jesse, nun im nahen Halbprofil von hinten, Celine unter seinem Arm und positioniert sie, im nahen Halbprofil von vorn, mit etwas Abstand vor sich. Im Gegenschuss, der die Halbprofile präzise umkehrt, legt Jesse seine Arme auf Celines Schultern, fixiert sie so, wo sie steht, und kündigt über das Bach-Stück hinweg an: „I'm gonna take your picture." Wieder von vorn zu sehen, zeigt Celines Gesichtsausdruck Verwunderung.

188 Und gerade so verhält sich BEFORE SUNSET im Rahmen der Zeitform der Trilogie zu seinem Vorgänger, in der Inszenierung dieser Aufgabe, als Dramatisierung der Überbrückung des zeitlichen Hiatus: „BEFORE SUNSET ist nicht einfach die Weitererzählung einer romantischen Geschichte; es ist ein Film, der das Weitererzählen selbst zum Drama macht. In den neun Jahren Pause zwischen den Begegnungen in Wien und Paris hat sich die Welt weitergedreht. […] BEFORE SUNSET ist ein Verhalten zu diesem Dilemma: […] Es ist ein Verhalten, das immerzu darauf drängt, inmitten der veränderten Situation auf das Unveränderte zu stoßen." (Lukas Stern: Prequel, Sequel, Quickelquackel. *Zeit Online* [August 2016]. Online unter: https://www.zeit.de/kultur/film/2016-06/jason-bourne-sequel-fortsetzungen-kino-film/komplettansicht [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

Jesse führt weiter aus: „So I never forget you or-eh ... or all this.“ Celine lächelt: „Okay, me too.“ Seine Hände lösen sich vorsichtig von ihren Schultern, wie um eine sorgfältige Platzierung durch keine Erschütterung mehr zu verändern. Die beiden blicken sich stumm und, bis auf vorsichtiges Lächeln, starr in einer Fortführung der Schuss-Gegenschuss-Montage an, während der bewegte Klang der Musik den Raum erfüllt, der Dauer der Nahaufnahmen Raum gibt (bevor Jesse sich schließlich vorlehnt und Celine küsst und die geräuschvollen Dynamiken ihrer Zärtlichkeiten sich unter die Musik mischen).

Das Gesicht der jungen Celine, das zu dem der älteren wird, ist das hier ‚fotografierte‘, das selbst das Gesicht des jungen Jesse ‚fotografiert‘ – für ein Erinnern, gegen ein mögliches zukünftiges Vergessen. Das Erinnern, das Einrichten und Festhalten des zu Erinnernden im Raum der Musik, steht aber gerade nicht für sich, sondern am Ende des Wandels der Ordnung des Raums (ein Weg, ein Innen, eine Bühne) wie auch der Stellung der Musik (bemerkbar, bestaunt, begleitend); ein Wandel, der eine Bewegung durch die Phasen der Neugier, des Schauens und des Tanzes (als Verdichtung der Phasen des Verliebens?) inszeniert; eine Bewegung, die jenes *all this* hervortreibt, als das, was auf dem Spiel steht, was vergessen werden kann, also zu erinnern ist. Das in der Gegenwart Erlebte vom Punkt des späteren Erinnerns, das Erinnerbare ...

Darauf bleibt die Serialisierung zudem nicht beschränkt. Die eingerichteten und festgehaltenen Gesichter, die andauernden Nahaufnahmen werden in der Folge, der Verabschiedung Celines und Jesses folgend, durch einige Einstellungen aufgegriffen, zu denen erneut Musik von Bach ertönt, nun das Andante der *Gambensonate in G-Dur* (das ebenfalls mit den prägnanten Klängen eines Cembalos aufwartet): Im Wechsel werden einige der Etappen der Nacht nachgezeichnet, gleichfalls stumm und starr und dauernd – größtenteils ausgestorbene Orte im Licht der aufgehenden Sonne, an denen Celine und Jesse sich zuvor aufgehalten haben, ein Platz, eine Bank, ein Friedhof, ein Park. Die Orte, die nach dem Erlebten bleiben, die in ihrer Leere am Morgen nach der Fülle der Nacht fragen (fragen, ob sie erinnert oder vergessen werden wird); eine eigene Art der Rekapitulation, die im Aufgreifen des ‚Fotografierens‘ auch schon dessen Verbindung zum Rekapitulieren knüpft – die das auf dem Spiel Stehende des einen an die Frage des anderen knüpft (woran das *recap* von Before Sunset anknüpft). Und weiter noch setzt dies sich fort, wie es mit Serialisierungen nun einmal so ist: mit ähnlichen Einstellungen zu Beginn von Before Sunset. Keine rekapitulierenden Ansichten, sondern präparierende, die, stumm, starr, dauernd, während die Eröffnungstitel noch laufen, die Orte zeigen, an denen sich Celine und Jesse im Laufe des Films aufhalten, an denen sie der Aufgabe des Erinnerns nachgehen werden, eine Gasse, ein Stück Seine, eine Hofeinfahrt, ein Café. Eine Inversion, die nicht mehr das Erinnern oder Vergessen

des Erlebten zur Disposition stellt, sondern eine Prädisposition für das Erleben des Erinnerns und Vergessens schafft. Für die Gegenwart des Erinnerns, des Überbrückens zur Vergangenheit hin ...

Serialisierung der Erinnerung II

Wie verhält es sich aber mit BEFORE MIDNIGHT, der scheinbar kein *recap* vorweisen kann, ebenso wenig wie eine Ortsrekapitulation oder -präparation? – Es ist, kurz, eine verkürzte Vorstellung filmischer (oder serieller) Mittel, die allein eine solche Frage erlaubte. Ausgegangen werden müsste dafür letztlich davon, dass Mittel vor konkreten medialen Äußerungen bestimmt sind (etwa durch die Norm narrativer Verständlichkeit oder den Maßstab des Informationswerts). Als wäre immer schon (oder jedenfalls ab einem gewissen Punkt für immer) zu wissen, welches verfügbare Mittel welchen gegebenen Zweck erfüllt – was also ein Mittel und was ein Zweck ist, und welche Gestalt beide anzunehmen haben. Die Mittel eines Mediums sind aber nicht derart verfügbar, etwa durch gesetzte Eigenschaften, seine Zwecke nicht gegeben, in gesicherten Möglichkeiten. Die Verteilung und Verknüpfung der Mittel und Zwecke sind Teil der fortlaufenden Entdeckung eines Mediums durch seine Äußerungen – wie es auch die Gestalten sind, die sie annehmen, und die Veränderungen ihrer Gestalten, die einmal entdeckte (weil das doch heißt: weiter zu entdeckende) Mittel und Zwecke erfasst. Sie sind Teil der Entdeckung, zum Beispiel, durch BEFORE MIDNIGHT: der in der Tat in keinem geringeren seriellen Verhältnis zu seinem Vorgänger steht als dieser zu dem seinen.

Und das nicht nur, weil nun auch die Geschichte des zweiten Teils zum Buch geworden ist (*That Time*). BEFORE MIDNIGHT setzt auch die erwähnten Stränge der Serialisierung fort. So knüpft die Inszenierung seines Anfangs durchaus an die des Anfangs von BEFORE SUNSET an; also auch, wie diese an die Fragen des Endes von BEFORE SUNRISE, an die Fragen des Endes von BEFORE SUNSET. Mit einer langen Abblende über der langsam tanzenden Celine bleibt dort noch offen, ob Jesse seinen Flug zurück in die USA und zu seiner Familie nehmen oder bei Celine in Paris bleiben wird, in deren Wohnung er auf der Couch sitzt, während sie vor ihm Nina Simone, deren „Just in Time“[189] erklingt, imitiert: „Baby, you are gonna miss that plane.“ Eine Bemerkung, die, wie auch Jesses quittierendes „I know“ und die Abblende, das Tanzen und die Jazzrhythmik der Musik, zur Inszenierung dieses Endes als offene Frage gehört, die durch BEFORE MIDNIGHT aufgegriffen werden kann: die Inszenierung einer suspendierten Zeit, einer Zeit in der Schwebe, in der

189 Wohl von der Kompilation *Nina Simone. The Tomato Collection* (Nina Simone, US 2002).

noch nichts entschieden ist, die Entscheidungsmöglichkeiten aber schon im Raum stehen, getragen von Takt zu Takt, Schritt für Schritt, hinüber in den Abspann, ohne aktionale Auflösung der temporalen Aufhebung – ohne Anschluss einer Zukunft, ohne Auskunft, ob das Erinnern erfolgreich war, wohl aber als Anschließbarkeit von Zukunft, als Forderung nach Auskunft.

Der Anfang von Before Midnight verleiht die Bestimmtheit: Bevor noch die weißen Eröffnungstitel auf schwarzem Grund anderem Platz machen, sind die Geräusche eines Terminals zu hören, das Rauschen unverständlichen Geschnatters, eine hallende Durchsage auf Griechisch. Dann Schritte – und ein Schnitt zu zwei Paar Füßen, eines Erwachsenen und eines Jugendlichen, die, während sie sich vorwärtsbewegen, durch die Kamera, die sich rückwärtsbewegt und so den Abstand zu ihnen hält, frontal ins Bild gefasst sind. Ein Schwenk nach oben, der Fortsetzung der Körper folgend, lässt Jesse, einmal mehr deutlich gealtert, und einen Jungen, der später als Jesses Sohn Hank adressiert wird, erscheinen. Sie bewegen sich geradlinig durch eine Flughafenhalle, vorbei an Schaltern links im Bild, weg von einer Schlange wartender Menschen im Hintergrund, bis sie auf einen Imbissstand treffen, wo Hank sich Snacks zusammensucht. Sie unterhalten sich über Hanks Schule, Klavierstunden und Fußballclub. Von der sich erneut rückwärtsbewegenden Kamera eingefangen setzen sie sich wieder in Bewegung, weg von dem Stand, wobei sie einen Bogen beschreiben, durch den sie sich in die Richtung orientieren, aus der sie kamen, auf einem parallelen Pfad durch den Flughafen. Die Schalter schieben sich nun rechts ins Bild, schließlich erreichen Jesse und Hank die Menschenschlange und reihen sich ein.

Der Raum des Terminals schließt sich in der Bewegung ab, wird zum abgeschlossenen Raum, zum Raum genau und nur dieses Terminals. Das aber nur, um im Anschluss in zwei Richtungen, durch zwei so herausgehobene wie unterschiedliche Inszenierungen des Offs wieder geöffnet zu werden. Jesse und Hank beginnen, Abschied zu nehmen; Jesses Versicherung, später im Jahr einen Auftritt Hanks besuchen zu wollen, wird von diesem vorsichtig zurückgewiesen, unter Verweis darauf, dass seine Mutter Jesse noch zu sehr hasse; Hank betont noch einmal, dass er den besten Sommer seines Lebens gehabt habe; und schon ist das Ende der Schlange, die Sicherheitskontrolle, die nun das erste Mal sichtbar wird, erreicht. In einer Schuss-Gegenschuss-Montage blickt Jesse seinem Sohn schwer atmend hinterher, mit einem um Fassung bemühten, ernsten Gesicht, während Hank die Kontrolle passiert und, ohne sich noch einmal umzudrehen, hinter einer Ecke verschwindet – den Raum des Terminals verlässt, in ein Off, das kein On mehr werden wird. Die Schließung und (diese) anschließende Öffnung konstruieren also die Raum-Zeit eines asymmetrischen Abschiednehmens, der Asymmetrie des Abschiednehmens: das Zusammensein spaltet sich auf in das Fortgegangen- und Zurückgelassensein.

Damit ist nicht zuletzt die zweite herausgehobene Inszenierung des Offs vorbereitet – ihrerseits eine raum-zeitliche Konstruktion des Wartens und Erwartetwerdens, die ein Off zum On werden lässt. Jesse wendet sich ab und verlässt ohne Umweg das Flughafengebäude, verfolgt von der Kamera, die, wieder aus gleichbleibendem Abstand, seinen Hinterkopf und seine Schultern im Bildzentrum hält. Sobald er herausgetreten ist, biegt Jesse nach rechts ab, die Kamera hält ihre Position relativ zu ihm und öffnet auf diese Weise sukzessive den Blick auf einen Parkstreifen. Ein erstes Auto schiebt sich von rechts ins Bild, dann ein zweites, dann, an dieses gelehnt, telefonierend, in der Bildtiefe eine blonde Frau. Die Kamera lässt Jesse und die Frau sich das Bildfeld nunmehr entlang einer diagonalen Tiefenachse teilen, folgt ihm in ihre Richtung, setzt sie also immer prominenter ins Bild, und lässt sie so schließlich als Celine erkennbar werden. Sie steigt auf der Beifahrerseite in das Auto ein, Jesse auf der Fahrerseite; die Kamera schwenkt von seinem Seitenfenster gen Rückbank und verweilt dort kurz auf zwei schlafenden blonden Mädchen.

Wie auch am Anfang von Before Sunset ist es eine nicht berechenbare, aber durch die zuvor konstruierte Raum-Zeit durchaus vermittelte neue Gegenwart, in der (oder: die mit) Celine auftaucht: Als Zurückgelassener wird Jesse zum Erwarteten; nachdem er nicht mehr mit Hank zusammen ist, wartet Celine. Wie auch dort findet mit Celines Auftauchen also die Vermessung eines Zwischenraums ihren Abschluss – der, zwischen seinem zu verabschiedenden Sohn und schlafenden Töchtern, gefüllt ist mit den (Kontinuitäten der) Konsequenzen der offensichtlichen Entscheidung Jesses, seine Ehe für Celine zu beenden. Und wie dort lassen sich in diesem oder durch diesen Zwischenraum Fragen an die Vergangenheit stellen und finden sich Fragen der Vergangenheit beantwortet: „Why do you think she still hates me so much?“, fragt Jesse Hank – und stellt damit letztlich auch die Frage nach den Details der Ereignisse nach den Ereignissen von Before Sunset; zugleich beantwortet ein Flughafen mit seinen Offs die Frage nach dem Verpassen des Flugs ... Serialisierung. Anders aber als bei seinem Vorgänger sind es nicht raum-zeitliche Einbrüche und transformative bildliche Sprünge, zwischen denen die Vermessung sich entfaltet, sondern die zwei öffnenden Bewegungen (durch Hank: das Off bleibt Off; mit Jesse: das Off wird On) im Verhältnis zum abgeschlossenen Raum des Terminals. Anders als bei seinem Vorgänger handelt es sich bei der Vermessung durch Before Midnight auch nicht um eine, die in ein Wiedersehen, sondern um eine, die in ein Weiter nach dem Ende des Wartens mündet. Anders nämlich als zuvor konstituiert sich das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht als ein zu überbrückender Hiatus, sondern als das Gewicht einer anhaltenden gemeinsamen Geschichte, als eine ausgedehnte Gegenwart

seit dem Wiedersehen.[190] – Derart also sind die Gegenwart von Before Midnight und die Vergangenheit von Before Sunset (und, qua Serialisierung, von Before Sunrise) zueinander positioniert: in einer neuen Entdeckung (oder einer Neuentdeckung) dessen, was als Rekapitulation dienen kann. (In der Tat findet sich auch noch, wenn auch [oder: gerade als] losgelöst von der Rekapitulation, das Q&A neu entdeckt: Während eines gemeinsamen Essens – mit ihrem Gastgeber in Griechenland, ein verheirateter Schriftsteller im hohen Alter, und zwei weiteren Paaren, das eine mittleren Alters, das andere fast noch jugendlich, sowie einer verwitweten Frau, ebenfalls im hohen Alter – kommt nicht nur die Frage nach Celines und Jesses Kennenlernen auf, um ihre Antwort sodann im Verweis auf Jesses Bücher zu finden; auch legen die Anwesenden im Laufe des Gesprächs – den unterschiedlichen Lebenserfahrungen und Beziehungssituationen gemäß – sehr verschiedene Haltungen zu Fragen der Intimität an den Tag, verteilt gleichsam auf dem Spektrum zwischen *romantic* und *cynic*.)

Wie die Rekapitulation nicht des Wiederaufgreifens schon gesehener Einstellungen bedarf, muss freilich dieses, umgekehrt, nicht zwingend zu einer Rekapitulation im serialisierenden Sinne werden. So lassen Letter from an Unkown Woman (Max Ophüls, US 1948) und Till glädje (Ingmar Bergman, SE 1950) an ihren jeweiligen Enden frühere Einstellungen wiederauftauchen – die aber selbst schon jenen Rekapitulationen entstammen, die die Laufzeiten dieser Filme zu großen Teilen ausmachen. Beide nämlich stellen die Liebe vom Ende her dar, je ist die Frau zu Beginn des Films bereits verstorben, je folgt die Geschichte der (Nicht-)Beziehung zu dem schlussendlich, in zirkulärer Schließung, zurückbleibenden Mann (Love Story ist also, wenig überraschend, nicht die einzige derart geformte *love story*).

Letter from an Unkown Woman: Die Bilder der kurzen gemeinsamen Zeit, die der Pianist und Playboy Stefan Brand mit der unscheinbaren, unsterblich in ihn verliebten Lisa Berndle verbracht hat – eine Zeit (also eine Frau), die er wiederholt vergisst –, werden ihm zum Einbruch, zum Überfall aus der Vergangenheit (Cavell hat den Moment, in dem Stefan seine Augen mit seinen Händen bedeckt, als wolle er die Bilder, also das [Nicht-]Wissen, mit dem sie konfrontieren, abwehren, in seinem Implikationsreichtum beschrieben[191]). Diese Bilder werden dabei, in ihrer Wiederholung, in ihrem

190 Dazu hält, auf die Frage der Synchronizitäten der Trilogie gefluchtet, Till Kadritzke treffend fest, dass für einen „Liebhaber [...] der Geschichte von Jesse (Ethan Hawks) und Céline (Julie Delpy) [...] die ersten Minuten von Before Midnight ein Schock" sein können: „Schließlich gab es vor diesem dritten Film fast keinen einzigen Moment zwischen den beiden [...], bei dem wir als Zuschauer nicht dabei gewesen waren. Als Jesse nun seinen Sohn aus erster Ehe zum Flughafen bringt und zu seiner zweiten Familie zurückkehrt, zu Céline und zwei engelsgleichen Zwillingsmädchen [...] fühlt man sich fast ein wenig betrogen angesichts der vielen Jahre, die wir verpasst haben." (Till Kadritzke: Before Midnight – Kritik. *critic.de* [Februar 2013]. Online unter: https://www.critic.de/film/before-midnight-5135/ [letzter Zugriff: 01. Juni 2024].)

191 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 81–82, 107–113.

Verhältnis also zur Rekapitulation, zu Bildern eines Vergessens, das nie sich mit dem Erinnern aufgehalten hat (während Lisa, deren rekapitulierenden Brief an ihn Stefan liest, nichts anderes zu tun scheint, als zu erinnern); ein Vergessen, das – als nun (nämlich im melodramatischen *too late*) nicht mehr zu vergessendes – Stefan selbst den Tod wählen lässt.

Till Gläbje: Mit den Bildern der wechselhaften gemeinsamen Zeit Stig Erikssons und Marta Olssons – zwischen Übergriffigkeit, Zurückweisung und Untreue, aber auch Versöhnung, Zärtlichkeit und Vertrauen –, besteht die verlorene, oder verloren geglaubte, Intimität vor Stigs Augen flüchtig (nämlich erinnert) fort, oder auf ein Neues. Mit diesen Bildern erst, die, während einer Orchesterprobe des vierten Satzes von Ludwig van Beethovens *Neunter Sinfonie*, auf der, oder durch die, Partitur vor Stig erscheinen – er ist Mitglied des Orchesters (wie es Marta eine Zeit lang war) von Helsingborg –, kommt Stigs erinnernder Bezug zu der rekapitulierten Beziehung, zur Vergangenheit zustande; in einem Raum also, den die Musik (hier durchaus spezifisch: Beethovens) eröffnet, ein Raum, der die Musik gewissermaßen selbst ist.[192]

Der Serialisierungsstrang der Ortsrekapitulation und -präparation wiederum wird durch Before Midnight von der Ortslogik gelöst, und dabei vom Erinnern und Vergessen des Erlebten wie vom Erleben des Erinnerns und Vergessens: nicht um herauszutreten aus, sondern um seinen Zweck zu erfüllen in der Entfaltung der Zeitform der Trilogie. – Zu langsamer Klaviermusik zeigen starre Einstellungen eine volle Tasse Tee samt Beutel auf einem Tisch, eine geschlossene Tür am Ende eines kurzen Flurs, zwei Gläser Wein nebst entkorkter Flasche und unberührter Obstschale auf einem Couchtisch, ein leicht aufgewühltes Bett im Licht einer Nachttischlampe. Was in den Vorgängern besuchte oder zu besuchende Orte waren, sind hier Spuren – oder Reste, Überreste, nicht zu Ende Gebrachtes, das für immer auf die Fortsetzung warten muss, die sich doch so sichtbar abzeichnet. Noch Jesse gehört dazu, der allein, ebenfalls in starren Einstellungen, auf einem Stuhl in einem Hotelzimmer sitzt und dessen Blick von dem einen Rest zum anderen wandert, ihre Einstellungen verknüpft. Es sind dies die Spuren eines eskalierten Streits mit Celine. Mehr noch, die Spuren sind Markierungen der Etappen des Streits, des Aufflammens, der Zuspitzungen, der zwischenzeitlichen Befriedungen, des Wiederholens all dessen; Dynamiken, die nicht (so wenig wie, mit ihnen, die Spuren) zu lösen sind von Jesses und Celines ungerichtetem Hin-und-Her-Bewegen während des Streits, vom wechselnden Besetzen der Couch und des Betts, von Celines Stürmen aus der Tür und Wiederkommen, von Jesses Hinlegen und Hinsetzen. All das nimmt – als letzte Szene vor der letzten – fast fünfundzwanzig Minuten der Laufzeit des Films ein. Mehr noch aber gewinnt der Streit, in der Inszenierung der Ziellosigkeit, mit dem Unfertigen der Reste, den Charakter der Endlosigkeit, also Anfangslosigkeit; sodass er einfach abbricht, wenn Celine das Zimmer endgültig verlässt: „I don't think I love you anymore."

192 Vgl. dazu weiter Ufer: Beethovens filmische Intimität, passim.

Provoziert wird der Streit durch einen Anruf Hanks auf Celines Mobiltelefon, der die Anbahnung von Sex unterbricht – und das Gespräch auf das Thema ‚Hank' und Jesses Überlegungen bringt, aus Paris zurück in die USA, in die Nähe seines Sohns zu ziehen. Im Laufe des Films hat er dies gegenüber Celine bereits wiederholt angedeutet, in wechselnden strategisch-manipulativen Gestalten, die nie ohne die Leugnung ausgekommen sind, dass es sich dabei um einen ernsthaften Vorschlag handeln könnte. Ohne Schwierigkeiten oder Ordnung aber lässt der Streit Celine und Jesse (ganz im Sinne der, als Teil der Ziellosigkeit) auf die unterschiedlichsten Aspekte und verschiedensten Zeiten des gemeinsamen Lebens kommen; alle gegenseitigen Vorwürfe erscheinen in ihm als längst bekannt und fordern deswegen nunmehr Vorwürfe gegen sich als Vorwürfe heraus; noch nicht einmal das Thema der Untreue taucht im Modus der Aufdeckung von Unbekanntem auf, sondern allein durch die Forderung des Eingeständnisses des ohnehin Bekannten. Wie schon sein plötzlicher, fast zufälliger Ausbruch, der ihn zu etwas erklärt, das jederzeit eine Möglichkeit gewesen sein muss – das Bild der ständigen Erreichbarkeit qua Mobilfunk, das an seinem Anfang steht –, drückt der Streit auch in seiner Eskalation noch eine entgrenzte Gegenwart, eine unbegrenzte Gegenwärtigkeit des Umstrittenen, der Beziehung, aus. (Was soziale Netzwerke und Internet-Videotelefonie als Mittel der Kontaktwahrung und virtuelle Welten als Mittel der Bedürfnisbefriedigung betrifft, so tauchen sie bezeichnenderweise im Rahmen des Q&A-Essens auf, verteilt auf das jugendliche Paar und dasjenige mittleren Alters – die Bedeutungen, die die Technologien gewinnen, sind von den verschiedenen [Haltungen zu] Intimbeziehungen nicht zu trennen.) Die Bilder der Spuren sind dann, im Sinne des Streits, also der Gegenwart der Beziehung, weniger Rekapitulationen, die nach dem Erinnern oder Vergessen fragen, und vielmehr Dokumente einer Remanenz, die jeden Anschluss einer Zukunft wie auch jeden Rückgriff auf eine Vergangenheit auszuschließen scheint.

Es mag im Laufe des Streits zu einer Reihe von Beschwerden über das gemeinsame – oder das eigene im gemeinsamen – Leben kommen: über den Status und die Rollenverteilung in der Beziehung, die Zumutungen, die durch und für das Gegenüber in Kauf genommen werden, die Chancen, auf die verzichtet wird oder werden soll, das Sexleben. Auch mögen die Beschwerden auf den unterschiedlichsten Ebenen angesiedelt sein: von den Besonderheiten der Aufgabenteilung im Alltag zwischen Kindern und anderen Pflichten bis hin zur Stellung von Frauen und Männern, von Müttern und Vätern im Allgemeinen. Doch ist es in der Inszenierung der Szene, gerade auch in ihrem Schließen auf den Überresten, das gemeinsame Leben überhaupt, das als das Problem erscheint, eben als Gegenwart, in der nichts Gefahr läuft, vergessen zu werden, in der alles – also nichts – erinnert wird: die (Vertrautheit, also Ernüchterung, also Klischees der) Ehe, eine Zweisamkeit ohne Vergangenheit. Nicht einmal das Verlorengegangene ist vergangen: Kurz vor Ausbruch des Streits

bemerkt Celine, dass alles Rot aus Jesses Bart verschwunden sei („It used to be one of the things that made me fall for you"), doch finde es sich wieder in den Wimpern der Töchter. (Noch Jesses Bücher als Quasi-Materialisierungen der Verhältnisse von Vergangenheit und Gegenwart sind davon betroffen: Zwar wird ohnehin nie in ihnen gelesen oder aus ihnen vorgelesen – immer nur sind sie Gegenstände des Ansprechens, Vorzeigens und Signierens –, doch liefern sie hier, anders als Before Sunsets *This Time*, nicht einmal mehr den Anlass des Erinnerns, sondern laufen als wiederholt aufgerufener Referenzhorizont immer schon mit; insbesondere für Celine sind sie darin allen voran: eine Belästigung.) Die Serialisierung stellt zuletzt also die Erinnerung selbst infrage; was aber nicht heißt, dass die Zeitform eine andere würde, sondern nur, dass die Aufgabenstellung sich wandelt. Nun gilt es, das Vergessen zu erinnern; als wie prekär, als wie fragil sich das auch erweisen mag.

Gedanken- als Zeitexperimente

Dem, oder dem, was das bedeuten kann, widmet sich folgerichtig die letzte Szene des Films und der Trilogie: indem sie auf zwei Szenen aus dem ersten Drittel von Before Sunrise zurückgreift – worin diese gleichsam, serialisiert, zu Vorgriffen auf das Ende von Before Midnight werden.

Jesse findet Celine allein an einem Tisch auf der Terrasse eines Cafés an einer Bucht wieder; ringsum weitere Tische, voll mit den Getränken der Menschen, die an ihnen in Gespräche vertieft sind; die Sonne ist lange untergegangen, das Wasser reflektiert die Beleuchtungen umliegender Häuser und Straßen. Vor Mitternacht, das Ende der begrenzten Zeit ist fast erreicht. Ebenso wird das spezifische Gewicht dieser Szene mit Jesses Annäherung an Celine in Szene gesetzt; durch die Verengung des Raums auf Celine und Jesse, durch den bildlichen Ausschluss, sprich die primäre bildliche Setzung, des öffentlichen Charakters des Raums durch die Kamera, die Jesse auf seinem Weg quer über die Terrasse folgt. Auf dem Spiel steht also die rechtzeitige Fortführung des Gesprächs als eigene Erschließung eines geteilten Raums: nicht einfach nur wieder miteinander zu sprechen, sondern weiterhin zusammen zu sein, ein gemeinsames Gespräch zu führen.

Während Celine enerviert betont, dass sie nicht reden möchte („I'm by myself and happy to be"), setzt Jesse sich ihr gegenüber an den Tisch, spricht sie als charmanter Aufreißer an („I'd love to buy you a drink"), erklärt aber auch, dass er kein Fremder sei („We've met-we've met before"). Er sei jener Mann, den sie im Sommer 1994 in einem Zug kennengelernt und in den sie sich damals verliebt habe. Mehr noch habe er die Nacht hier und jetzt schon einmal durchlebt, er sei nämlich, wie er lapidar bemerkt, ein Zeitreisender. Auf Celines augenrollendes „Okay" hin führt er mit zunehmender Ernsthaftigkeit aus: „No, I have a time machine up in my room

and I-I've come to save you, just like I said I would." – „Save me from what?" – „Save you from being blinded by all the little bullshit of life." Nach kurzem Geplänkel („Guess I didn't recognize you ... you look like shit" – „Well, what can I say? I mean, it's tough out there in time and space") bricht Celine wieder aus dem Rollenspiel aus: „Jesse, this is not a game. You get all cute, you get in my panties. And next thing I know, I'm buying peanut butter in Chicago." Jesse aber beharrt, mit einer Anspielung auf die alte Frau, deren Erinnerung Celine sich als ihr eigenes Leben vorstellt, er sei bloß ein Bote: „I've just traveled all the way from the future. I was just with your eighty-two-year-old self, who gave me a letter to read to you" – woraufhin er eine Serviette aus einer Brusttasche seines Hemds zieht, die er zuvor beiläufig vom Tisch genommen, zusammengefaltet und dort hineingesteckt hat.

In der Gegenüberstellung, nämlich im Wechsel der nahen und halbnahen Einstellungen von Celine und Jesse – sie ausgesprochen steif, die Arme unbewegt auf dem Schoß platziert, mit hartem Gesichtsausdruck, er mit ausholenden Gesten, sich vor- und zurücklehnend, fast grimassierend – entfaltet sich dies als Dynamik zwischen Versuch und Widerstand, das Gespräch fortzuführen, den Raum zu teilen. Was das Widerstehen erst möglich und das Versuchen also nötig macht, ist dabei nichts anderes als der Zustand der Beziehung, die Beziehung als Zustand: die Gegenwärtigkeit aller Konflikte, die dem Rollenspiel den Raum – und, mehr noch, eine eigene Zeit jenseits der Gegenwärtigkeit – nimmt, es bestenfalls zum schon allzu bekannten Werkzeug ihrer Manipulation degradiert (die sich in ihr, gegenwärtig, abspielt: die Serviette). Zu verlassen wäre diese – oder zu vergessen etwas an dieser – Gegenwärtigkeit selbst. Es bräuchte tatsächlich eine Zeitreise.

Welcher Art aber ist die versprochene Rettung qua Zeitreise, worin besteht das gegebene Versprechen? – Eine Diagonale ohne Anfang und Ende aus der Tiefe des Bildes bis zu seinem rechten Rand: Ein Zug ist dabei, langsam an einem Bahnsteig einzufahren, kommt zu einem Halt, seine Türen öffnen sich – Wien ist erreicht, es ist Zeit für Jesse, auszusteigen, um hier am nächsten Morgen seinen Flug zu nehmen. Ein Schnitt zu einer gespiegelten Achse: Im Gang zwischen den Sitzreihen des Zugs bewegt sich Jesse, sein Gepäck in den Händen, hastig gen linken Bildrand – nicht, um auszusteigen, sondern um Celine am gleichen Tisch im Speisewagen wiederzufinden, an dem sie zuvor noch gemeinsam saßen. In der grafisch-dynamischen Umkehrung des Ankommens, im Zurückeilen beginnt bereits die Rettung, die Jesse Celine daraufhin vorschlägt:

> Ah-jump ahead ten, twenty years, okay? And you're married. Eh-only your marriage doesn't have that same energy that it used to have, you know? You start to blame your husband. You start to think about all those guys you've met in your life and what might've happened if you'd picked up with one of them. Right? Well, I'm one of those guys. That's me. You know, so think of this as time travel from then to now eh-to find out what you're missing out on. See, what this

> really could be is a gigantic favor to both you and your future husband to find out that you're not missing out on anything. I'm just as big a loser as he is, totally unmotivated, totally boring. And-eh you made the right choice, and you're really happy.

Jesses Gedankenexperiment ist nun nicht einfach eine vorweggenommene Deutung der gemeinsamen Zeit, die BEFORE SUNRISE anschließend zeigt: als merkwürdige Zeitreise, die von einem Punkt in einer noch nicht erreichten Zukunft aus gemacht wird – die die Frage nach dem „Was wäre wenn?", die sich noch nicht gestellt hat, vorauseilend beantworten soll; als gewissermaßen virtueller Konjunktiv, der die zukünftige Vergangenheit aus einer imaginären Zukunft heraus umschreibt – der nämlich im Treffen einer Entscheidung in der Gegenwart zum Zwecke der Erinnerungsbildung besteht. All das trifft zwar zu. (Und setzt sich, als Logik der Veränderung des Erinnerten – im Sprechen darüber, im Treffen von Entscheidungen – auch mit BEFORE SUNSET fort. Während sie durch einen Park spazieren, merkt Celine Jesse gegenüber mit Blick auf das verpasste Wiedersehen vor achteinhalb Jahren an: „Now that we've met again we can change our memory of that December 16. It no longer has that sad ending of us never seeing each other again, right?" – „I mean, you're right. I mean, I guess a memory's never finished as long as you're alive.") Doch ist das Gedankenexperiment nicht zu lösen vom (Wieder-)Auftritt Jesses, auf den und aus dem es folgt. Ebenso wenig, wie es von seinem nachdrücklichen Sprechen und Gestikulieren zu lösen ist, vom Wechsel zwischen sich jagenden Wörtern und kurzen Pausen, von betonten Konzepten (*time travel*) und verschluckten Diskurspartikeln (*you know*), von seiner zum Abwarten aufrufenden Hand, die er Celine entgegengestreckt, von seinem identifizierenden Zeigen auf sich selbst, von seiner Markierung einzelner Unterscheidungen (*then*/*now*, *I'm*/*he is*) auf dem Tisch vor sich. Oder auch vom Parcours der Reaktionen Celines, deren Gesicht sich von dem einer peinlich berührten Geschmeichelten zu dem einer mit ihren Stirnfalten ironisch Zweifelnden wandelt, deren anschließendes Lächeln zu einem Kichern wird, deren anschließendes Verstummen mit einem Abwenden ihres Kopfs einhergeht, bevor sie ihr finales „Let me get my bag" folgen lässt.

Zur Rettung eilen und persuasiv fabulieren, spielerisch zögern und dem Verkaufsgespräch nachgeben, überschlagen und innehalten, aussprechen und einatmen, extensiv die Arme und intensiv das Gesicht bewegen: ein Rhythmus, der seinen letzten Eintrag erhält, wenn Celine, nach kurzem Stehenbleiben und Umschauen in der Zugtür, mit einem kleinen Hüpfer Jesse auf den Bahnsteig folgt; ein Rhythmus, mit dem – eingebettet in den – das Gedankenexperiment erst zu dem rettenden Zeitexperiment wird, das es verspricht. Wenn also Jesses Worte BEFORE SUNRISE treffend deuten, dann nicht dank ihrer deskriptiven Kraft als Wörter an und für sich, sondern wegen ihrer Stellung in dieser Inszenierung, das heißt als Teil dieser Ingangsetzung der Erinnerungsbildung – die das Führen des gemeinsa-

men Gesprächs, das Erschließen der geteilten Räume einleitet. (Die ‚darstellerische Funktion des Sprechens der Figuren' ist variabel, sie ist abhängig von der ‚Inszenierungsweise' – sie kann in der Interaktion mit unterschiedlichen Raum-Zeiten und bildlichen Transformationen ebenso liegen wie in der Justierung von Kräfteverhältnissen oder der Initiierung einer Bewegung ...)

Ganz so, wie es sich für eine Zeitreise gehört, sammeln sich zwischen BEFORE SUNRISE und BEFORE MIDNIGHT also Diskrepanzen und Paradoxien: Die versprochene Rettung soll zwar die gleiche sein (*just like I said I would*), das Versprechen ließ sich mit der Zeitreise aus BEFORE SUNRISE aber offensichtlich noch nicht erfüllen, da doch eine zweite Zeitreise notwendig wird – oder ist es noch die eine Reise über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg, nur ihre zweite Etappe, eine Fortsetzung also durch den Zeitreisenden, für den nur, jenseits der differenten Raumzeiten, ihre Identität sich feststellen lässt? Jesse muss zudem, in einer Übererfüllung des Szenarios, zum Retter der (Quasi-)Ehe Celines mit ihm selbst werden, stellt sich also tatsächlich als *ebenso großer* Versager wie Celines Mann heraus, während sie in der Tat *nichts* verpasst hat – was sich aber gerade nicht, wie versprochen, in der umgeschriebenen zukünftigen Vergangenheit, sondern nur in der einstigen, nun nicht mehr imaginierten, sondern Gegenwart gewordenen Zukunft feststellen lässt. All das gehört, mehr noch, zur Komplexität des Experiments mit Zeit, das die BEFORE-Trilogie selbst ist, vermittels Aufzeichnung aller neun Jahre, synchronen Alterns, Rollenlogik zwischen -wahl und -spiel ... – und dabei mit ihrer eigenen Zeitform der Liebe: Es stellt darin sich der Konflikt zwischen dem Erleben in Form eines potenziell Erinnerten und dem alltäglichen Erinnern als Verlust des Vergessenkönnens dar. Es macht dies auch die Tiefe dieses Konflikts aus, aus der das Prekäre des Erinnerns des Vergessens, das Fragile dieser Lösung folgt – an der also auch hängt, was das, um Lösung zu sein, zu bedeuten hat.

Was es, angesichts der Diskrepanzen und Paradoxien, nicht bedeuten kann, ist eine einfache Wiedereinführung des Vergessens, so als wäre es nie verlorengegangen – als wäre sein Erinnern keine Aufgabe. Daher Jesses wiederholtes Scheitern, das Gespräch unter altbekannten Vorzeichen fortzuführen: an Celines Verweigerung gegenüber und Ausbruch aus dem Rollenspiel; an ihrer Beschwerde angesichts der zu blumigen Sprache des von Jesse extemporierten Briefs, aber auch ihrer ironischen Respektsbekundung angesichts eines gelungenen Verweises auf den zukünftigen Feminismus der Töchter; und schließlich an ihrer Aufforderung, in Gestalt einer Reihe von Fragen, die Realität (des Abbruchs des Gesprächs und Rollenspiels, des stattdessen Gesagten und Gehörten) anzuerkennen: „Okay, Jesse, can you stop this stupid game? We're not in one of your stories, okay? Did you hear what I said to you back in the room? Did you hear me?" Darauf folgt eine Tirade Jesses, mit der er das Spiel tatsächlich sein lässt und die, akzentuiert durch ein Zusammenknüllen und Wegwerfen der Serviette, mit seiner Ankündigung endet, dass er aufgebe.

Doch heißt das nicht, dass Celines Insistieren auf Realität die Lösung wäre: Jesse deutet an, dass keineswegs selbstverständlich ist, wie Celine ihr „I don't think I love you anymore" gemeint hat, was sie also gemeint hat, ob sie überhaupt schon gemeint hat (*I don't think* …); er betont seine Bemühungen, also doch wieder das Spiel, mit dem er auf etwas durchaus Reales, auf ein Lachen nämlich Celines gezielt habe; und er wirft Celine vor, dass sie sich der Realität verweigere, nämlich in einem „fairy tale" leben wolle, anstatt zu akzeptieren, was er als „true love" anbietet, die sich in dem abspielt, was er „real life" nennt (dem weder Gespräch noch Rollenspiel entgegenstehen, sondern zu dem sie gehören): „And if you can't see it, then you're blind, all right, and I give up." Was die Realität ist, was sie sein sollte – was zu hören oder zu sehen ist –, ist Teil des Konflikts; Celines Realität hinzunehmen, wäre gleichfalls keine Lösung (sondern? – eine Kapitulation vielleicht, wie jene, deren Möglichkeit Jesse andeutet) und sicher kein Erinnern des Vergessens.

„Well, it must have been one hell of a night we're about to have" (das Neue und das Ewige)

So erfolgt der zweite Rückgriff und wird der zweite Vorgriff erzeugt. Im Laufe des Briefvortrags hat Jesse sich neben Celine gesetzt, nachdem er, vermittelt durch die ‚vorgelesenen' Worte ihres zweiundachtzigjährigen Ichs, eigene Schwächen eingestanden hat: „God knows he has many problems and has struggled his whole life connecting and being present even with those he loves the most"; und bevor er, einige Passagen des Briefs ‚überspringend', zu einem Postskriptum übergeht (auf das hin Celine ihre Fragen reiht): „By the way, the best sex of my life happened one night in the southern Peloponnese. Don't miss it. My whole sexual being went to a new ground-breaking level."

Celine und Jesse sitzen nun also nebeneinander. Oder vielmehr: Eine starre Einstellung zeigt sie, wie sie, vor dem Wasser der Bucht und verschwommenen Lichtern in der Bildtiefe, hinter dem angeschnittenen Rund des ihnen bis auf Bauchhöhe reichenden Tisches, ein V bilden, Celine rechts, leicht gen rechtem Bildrand gelehnt, Jesse links, leicht gen linkem; ihr rechter und sein linker Ellenbogen markieren den Scheitel – vielleicht überlagern, vielleicht berühren sie sich –, ihre Köpfe die äußersten Punkte des Winkels – zwischen denen sich eine besonders dichte Lichterreihe spannt, als könnte es sogar hier noch eine Verbindung geben. Es ist dies die halbnahe Variante, also eine Variation der Nahaufnahme des U, das die beiden, fast zwanzig Jahre jünger, in der Hörkabine eines Wiener Plattenladens bilden, aufrecht stehend gegen eine Wand gepresst, an der ein Poster hängt, Celine links, Jesse rechts; hier sind ihre Schultern der Scheitel – sich vielleicht berührend, vielleicht überlagernd – und, wiederum, ihre Köpfe die äußersten Punkte des Bogens – scharf

getrennt durch eine vertikale Kante des Posters, das nur hinter Celine, nicht hinter Jesse hängt, als müsste es hier zunächst noch eine Trennung geben.

Celine ringt, seit Jesses Tirade, mit den Tränen, wobei sie ins Leere, vage in Richtung Tisch starrt; Jesse zieht scharf Luft ein und wendet Celine seinen Kopf zu, nur um ihn kurze Zeit später, noch immer atmend, als wolle er zu sprechen ansetzen, um volle einhundertachtzig Grad in die andere Richtung zu drehen; nun wendet Celine ihren Kopf noch weiter ab, als wolle sie über ihre linke Schulter auf den Boden schauen, ihr Profil im Schatten der Haare, die ihr ins Gesicht fallen; Jesse schüttelt, in die andere Richtung schauend, seinen Kopf; Celine langt mit dem linken Arm aus dem Bild in Richtung Boden; Jesse folgt ihrer Bewegung mit seinem Blick kurz, dreht sich aber sofort wieder weg; Celine verschränkt ihre Arme darauf vor ihrem Körper, ohne etwas gegriffen zu haben, und wirft, nach eigenem Stöhnen, Jesse einen kurzen Blick zu; wie dieser ihr den Kopf ruckartig zudreht, dreht sie ihren schon wieder weg; nun zieht sie Luft ein – und bricht das Schweigen und blickt Jesse an, der umgehend ihren Blick erwidert und ihr antwortet, bevor die Kamera schließlich beginnt, sich in einer langsamen Rückwärtsbewegung von den beiden zu entfernen, sie mehr und mehr im Kreis der Cafébesucher*innen, gemeinsam als Teil der umgebenden Geselligkeit zu zeigen.

Auch dies eine Variante, eine Variation der Einstellung in der Hörkabine: Während knisternd und etwas hohl die ersten, fragilen Gitarrenakkorde des Songs „Come Here“ von Kath Bloom[193] von einer Schallplatte erklingen, blickt Jesse von rechts starr in die linke untere Bildecke; Celines Blick ist aus der anderen in die entgegengesetzte Richtung gesenkt, bevor sie Jesse ihren Kopf zudreht; seine Augen finden die ihren, woraufhin Celine ihren Kopf sofort wieder abwendet, nicht aber, ohne dass sich auf ihrem wie auch auf Jesses Gesicht ein Lächeln abzeichnet; Celine wendet ihren Kopf weiter ab, blickt über ihre rechte Schulter; Jesse blickt wieder nach unten; nun dreht Celine ihren Kopf erneut in Richtung Jesse, hält aber inne, bevor sie ihn in den Blick fassen kann; rasch dreht dieser seinen Kopf über seine linke Schulter, weiter von Celine weg; Celine verdreht ihre Augen in Richtung Jesse und fixiert ihn mit ihrem Blick; wie Jesse seinen Kopf in ihre Richtung dreht, wendet sie ihre Augen schnell wieder ab; Blooms sanfter Gesang setzt mit der verheißungsvollen ersten Strophe ein[194] und das wechselseitige Zu- und Abwenden

193 In dieser Version erst auf *Finally* (Kath Bloom, AU 2006) veröffentlicht.

194 There's a wind that blows in from the north
And it says that loving takes this course
Come here, come here
(Die folgenden Strophen setzen dieses Verheißungsvolle, in Blooms nunmehr sanft verschmitztem, zwischen Verzögern und Vorauseilen pendelndem Gesang, als so Sehnendes wie Aufforderndes fort:

der Blicke setzt sich unter beidseitigem Lächeln fort und fort – bis die Musik nach der dritten Strophe zu einer instrumentalen Passage anschwillt, auch ihrem Klang nach voller wird, das Knistern verliert und, nach einem Schnitt, Celine und Jesse beim gemeinsamen Schlendern über den Maria-Theresien-Platz begleitet, wo sie sich wiederfinden vor dem durchdringenden Grün der penibel gepflegten Bepflanzung und der prunkvollen Architektur des Kunsthistorischen Museums.

Das Auseinanderstrebende des V, das die Verbindung (noch) nicht ganz aufzulösen vermag, greift also auf das Aufeinanderzustrebende des U, das die Trennung (noch) nicht ganz zu überwinden vermag, zurück. Ebenso greift die Attraktion, die sich zwischen den schüchternen Blickbewegungen als Gerade-So des Verpassens und Entgehens entspinnt, auf die Aggression, die sich zwischen den nachdrücklichen Blickbewegungen als Von-Vornherein des Einforderns und Verwehrens aufspannt, vor. Und wie derart die grafischen Spannungen der gemeinsamen Formen und die intensiv-strebenden Impulse der abgestimmten Dynamiken jeder der beiden Szenen im Lichte der jeweils anderen zu betrachten sind, so sind es auch ihre Auflösungen: auch der Übersprung zur Bewegung durch den touristischen Stadtraum und die Fortführung des Gesprächs im öffentlichen Raum des Cafés sind Varianten oder Variationen voneinander.

Wiederum nicht im Sinne explizierender Zuordnung, sondern wegen der explikativen Kraft – da es die Art dieser Auflösungen greifen lässt – ist hier an eines der von Deleuze klassifizierten Bilder zu denken: das Affekt-Bild, die Bewegungs- und Zeitkonfiguration des Affekt-Bildes, charakterisiert als „ein Bewegungsimpuls auf einem Empfindungsnerv; mit anderen Worten, eine Serie von Bewegungsbruchteilen auf einer fixierten Nervenplatte“[195]. Diese Art Bild entfaltet sich also zwischen zwei voneinander nicht zu lösenden Polen, in den Verhältnissen dieser, in ihrem gegenseitigen Überwiegen und Überlagern.[196] Der eine, derjenige des ‚Bewegungsimpulses‘, äußert sich in „virtuellen Minimalbewegungen“ und bildet so „eine *Intensitätsreihe*, die eine Steigerung hin zu ... kennzeichnet oder einem kritischen Punkt zustrebt, einen Höhepunkt vorbereitet“; während der andere, die ‚Nervenplatte‘, eine „unbewegliche Empfangsfläche“, einen „rezeptiven Einschreibungsträger“, eine „unerschütterliche Spannungsbalance“ als „*reflektierende und reflek-*

No, I'm not impossible to touch
I have never wanted you so much
Come here, come here

Have I never laid down by your side
Baby, let's forget about this pride
Come here, come here)

195 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.

196 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124–125.

tierte Einheit“[197] stellt. Die intensiv-strebenden Impulse der Blickbewegungen, die grafischen Spannungen des V und U: das Bewegliche, das das Unbewegliche erst in Spannung versetzt; das Unbewegliche, in dem das Bewegliche sich zum strebenden Impuls bricht.

Offensichtlich verlangen diese Beschreibungen – des Affekt-Bildes, der Affekt-Bilder der Hörkabinen- und Café-Szene – nach einem besonderen Verständnis von Bewegung: „[G]erade hier, im Affekt, hört die Bewegung auf, bloße Verlagerung zu sein und wird Ausdrucksbewegung, das heißt Eigenschaft, einfache Strebung, die ein unbewegliches Element erregt.“[198] Zu solcher Bewegung gehört nicht die Zeit der Aktualität, der gerichteten Transformation von Situationen, wie sie das sensomotorische Schema als Ordnungsprinzip des Aktions-Bildes mit sich bringt, sondern, in den Verhältnissen der Pole des Affekt-Bildes, eine Zeit der „Potentialitäten und Qualitäten“ und damit „das Neue [...] und dennoch Ewige“[199]. Der Bewegungsimpuls strebt auf den „qualitativen Sprung“ (‚kritischen Punkt‘, ‚Höhepunkt‘) zu, mit dem „von einer Qualität in eine andere überzugehen und zu einer neuen Qualität zu gelangen“[200] wäre: das Potenzial zur absoluten Veränderung, Potenzial zum tatsächlich Neuen – ein *Noch* oder *Noch-nicht*, eine streng zukünftige Zeit, eine Zukunft, die nicht nur zukünftige Gegenwart, Verlängerung gegenwärtiger Gegenwart, sondern als Ausstehendes von dieser radikal verschieden ist. Die Nervenplatte zielt auf „eine reine, mehreren sehr verschiedenen Dingen gemeinsame Qualität“[201]: die unpersönliche, vorindividuelle Qualität, die keiner Bindung an (die Entwicklung der) Subjekte und Objekte unterworfen, sondern ein Ewiges ist – ein *Immer* oder *Immer-Schon*, das Dauerhafte, dem die Sukzession der Gegenwarten, jede vergangene, gegenwärtige und zukünftige Gegenwärtigkeit, äußerlich bleibt. (Insofern widerlegt bereits das Affekt-, nicht erst das Zeit-Bild [das vielmehr bereits in jenem angelegt scheint], die „falsche Evidenz“, dass „das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet“[202]. Die subtilen, engen Beziehungen zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild ...)

Ebenso offensichtlich ist der Affekt des Affekt-Bildes nicht das Gefühl einer bestimmten, gar psychologisch gelesenen Figur, das Affekt-Bild nicht das Bild, in dem sich eine emotionale Innerlichkeit bekundet. (Deleuze spricht denn auch von „dingliche[n] Affekte[n]“[203]; und davon, dass besonders der ‚beliebige Raum‘ –

197 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.
198 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.
199 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136–137.
200 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 126.
201 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 127.
202 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.
203 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136

„ein Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird“ – eine „Gleichsetzung des Raums mit dem Affekt als Ausdruck reiner Potentialität“[204] meint – das Weiß des Schneefelds, die Eigenbewegung des Paars ohne raum-zeitliche Koordinaten: Love Story.) Das Affekt-Bild ist das Bild eines Intervalls, einer Indeterminiertheit,[205] ein Bild, dessen Spannungen und Impulse „reine Möglichkeiten, reine Virtualitäten“[206] darstellen. Das Intervall mag sich in den meisten Fällen schließen – seine Ausdrucks- mögen sich in aktionale Bewegungen, die Potenzialitäten und Qualitäten in Aktualitäten, das Neue und das Ewige in gegenwärtige Zustände und Handlungen, Gefühle und Gefühlsbekundungen auflösen. Das Affekt-Bild mag also, zum Beispiel, zum Aktions-Bild werden – „eine raumzeitliche Festlegung, Raum-Zeit-Koordinaten, Objekte und Personen, reale Verbindungen zwischen all diesen Gegebenheit“[207]. Doch bleibt das Affekt-Bild irreduzibel darauf. Vielmehr beruht so noch das Aktions-Bild auf ihm, trägt sich das Affekt-Bild in dieses ein; sodass das Aktions-Bild, auch wo jenes sich auflöst, gerade in seiner Unähnlichkeit zum Affekt-Bild von ihm auch bestimmt ist; und sich das Aktions-Bild in seiner Gegenwart – seine Gegenwart – durch das Affekt-Bild kompliziert findet: „[D]as Affektbild [...] ist zugleich Bildtypus und Bestandteil aller Bilder.“[208]

Dieser Art sind die Auflösungen des Übersprungs zur Bewegung durch Wien und der Fortführung des Gesprächs auf der Terrasse. Sie lösen die Verhältnisse des Neuen und des Ewigen, die die Attraktion und die Aggression (ihre Inszenierungen als Affekte) kennzeichnen – das Gerade-So des Verpassens und Entgehens (ein Neues, das sich in ein Ewiges hüllt), das Von-Vornherein des Einforderns und Verwehrens (ein Ewiges, das ein Neues auf Abstand hält) –, in die Gegenwarten (der Erschließungen) des touristischen und des öffentlichen Raums auf, lassen diese auf jenen beruhen. Wenn das aber im ersten Fall, früh in der Erinnerungsbildung von Before Sunrise, die ohnehin komplizierte Gegenwart dieser (des virtuellen Konjunktivs, des Erlebens in Form eines potenziell Erinnerten) weiter kompliziert, indem es das Neue des Verliebens, das, was das Verlieben affektiv bestimmt, in sie einträgt: heißt das dann nicht, dass die Variante, die Variation des zweiten Falls, am Ende von Before Midnight, die Komplizierung der ausgedehnten Gegenwart des alltäglichen Erinnerns (des Verlusts des Vergessenkönnens) ist, indem sich eine andere affektive Bestimmung in sie einträgt, eine affektive Neubestimmung des Ewigen (einer Art) der Ehe? Wenn im ersten Fall allein so für die Erinnerungsbil-

204 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 153.
205 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.
206 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 148.
207 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 136.
208 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123. Vgl. auch S. 136–137.

dung, im Sinne ihres Gedanken- als Zeitexperiments, überhaupt etwas auf dem Spiel steht, etwas, das erinnert werden kann: heißt das nicht, dass gerade so im zweiten Fall etwas am oder im alltäglichen Erinnern, im Sinne seines Experiments, aufs Spiel gesetzt ist, etwas, das nun vergessen werden kann? Wenn die Bewegung durch Wien neue Vorzeichen erhält, unter denen sich später an sie erinnert wird: heißt das nicht, dass auch die Fortführung des Gespräches unter veränderten Vorzeichen stattfindet?

Worauf also endet Before Midnight, die Trilogie? Die Ehe hat, wo das Verlieben die Attraktion hat, die Aggression. Die Ehe ist, anders als das Verlieben, das das zukünftig Erinnerbare ist, bestenfalls Vergessen im gegenwärtigen Nichtvergessen. Die Ehe kann, während das Verlieben zur begründenden Vergangenheit einer Chance auf Zukunft werden kann, ihre Zukunft nur selbst, aus ihrer Gegenwart heraus begründen. (Die Ehe gehört, wie das Verlieben zum touristischen, zum öffentlichen Raum.) Before Midnight endet mit einer fragilen Erneuerung, die den *little bullshit of life* vergisst (fürs Erste? – er wird erinnerbar), um das *stupid game* zu erinnern (über die Nacht hinaus? – es lässt sich vergessen), die also eine eigene prekäre Verbindung zweier Realitäten vornimmt (Ehe) – eine Erneuerung, die, aus dieser Komplizierung der Gegenwart heraus, mit einer letzten Faltung der Zeit, einem Ineinander von Vergangenheit und Zukunft endet:

Celine [das Schweigen brechend]: So, what about this time machine?
Jesse: What do you mean?
Celine: How does it work?
Jesse: Well, it's complicated.
Celine [als ob sie seine Gedanken nur laut nachspricht, sich der Vorstellung schon ergibt]: Am I gonna have to get naked to operate it? [die Kamerafahrt beginnt] I mean ...
Jesse: Ah-yeah, yeah, yeah, that's actually-it's been a real issue, you know? I mean, I don't-eh-clothes, they don't travel well through the whole space-time continuum. It's ...
Celine [als Dummchen, den Finger verblüfft an den Mund gelegt]: Wow, you're so smart.
Jesse [bricht in Lachen aus]: Oh, jeez.
Celine: Space-time ...?
Jesse: Continuum.
Celine [wiederholt langsam]: Continuum.
Jesse: Yeah, really. [macht eine kurze Pause] You know, there's something that I've been thinking about, about your letter.
Celine: Yeah?
Jesse: You know, you-eh-you mentioned the southern Peloponnese? Yeah, yeah, and-and-eh we're in the southern Peloponnese.
Celine: Mhm.
Jesse: Yeah, and do you think it could be tonight that you're still talking about in your eighties?
Celine [ehe das Bild, nach einem kurzen Intervall, in dem der Dialog sich vielleicht unhörbar fortsetzt, vielleicht aber auch schon alles gesagt ist (eine weitere Indeterminiertheit), schwarz wird]: Well, it must have been one hell of a night we're about to have.

4.2 Komplementarität des Erinnerns und Vergessens

Dass das totale Erinnern, das Erinnern, ohne zuvor oder danach irgendetwas zu vergessen, die lähmende Gewalt des Totalitären ausübte – wie das absolute Vergessen, das Vergessen, ohne je erinnert zu haben oder zu erinnern, die umtriebige Gleichgültigkeit jeder Absolutheit annähme –, ist nichts, wenn keine Einsicht, oder kein Einschnitt, in die Zeitlichkeit menschlichen Daseins überhaupt. Auch ließe sich das als die Einsicht fassen, dass das eine ohne das andere nur in defizientem Modus zu haben ist. Und dass der Versuch, das eine oder das andere zu denken, insofern noch erfordert, ja, schon einfordert, ihr Miteinander zu denken. Oder dass es sich bei beiden – eher als dass das eine nur einen Modus des zeitlichen Bezugs meinte, den das andere meint (das Vergessen etwa die Privation des Erinnerns; oder das Erinnern die Kompensation des Vergessens) –, dass es sich also bei beiden um komplementäre (nicht schon: symmetrische) Modi *einer* zeitlichen Bezüglichkeit handelt.

Das ist zunächst einmal Friedrich Nietzsche. Bei ihm tauchen diese Modi mit dem auf, was er „*das Unhistorische und das Historische*“ nennt, und tauchen auf, gerade indem er die Notwendigkeit beider benennt, „dass man [...] zur rechten Zeit zu vergessen weiss“ und dass „man sich zur rechten Zeit erinnert“[209]. Das absolut Unhistorische nämlich ist das, wofür Nietzsche „die Heerde“ einsteht; sie „springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage“ – wobei sie stets „kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust“ bleibt, „nämlich an den Pflock des Augenblickes“, da sie doch nicht weiß (und keinen Grund hat, sich dafür zu interessieren), „was Gestern, was Heute ist“[210]. Für das total Historische hingegen stehen die „Encyclopädien“[211] ein; sie zeugen von der „Uebersättigung einer Zeit in Historie“[212] – einer Situation, in der das „Handeln“, in der „zu leben“ überhaupt, unmöglich wird, sofern „durch und durch nur historisch empfinden“ zu müssen bedeutete, demjenigen zu ähneln, „der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Thiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen leben sollte“[213]. Nur mit beiden, dem Historischen und Unhistorischen, das heißt ohne die Verabsolutierung oder Totalisierung

209 Friedrich Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / München / New York 1988, S. 243–334, hier: S. 252.

210 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 248.

211 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 274.

212 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 279.

213 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 250.

des einen ohne das andere, wird „die *plastische Kraft*“[214] letztlich wirken können, die „das Vergangene zum Leben zu gebrauchen“ weiß – nur mit beiden, das heißt ohne vergangenheitslos wie das eine und bloß im Vergangenen wie das andere zu sein, wird sie ihr Wirken je „angefangen haben und anzufangen wagen“[215].

Einem anderen, weiteren bedeutenden Einschnitt in das (Selbst-)Verständnis des Menschen ist das nicht weniger zu entnehmen. Verweisen doch schon Sigmund Freuds einschlägige Rekonstruktionen der „Herstellung von reproduzierbaren Erinnerungsbildern“ als konfliktäres Spiel „psychische[r] Kräfte“ auf einen außergewöhnlich dynamischen Zusammenhang in der Erinnerung, von dem alle gewöhnliche Statik des Erinnerten ausgeht – als Prozess, der sich von jenen der „Verdrängung“, der „Verschiebung“ und der „Ersetzung“[216] nicht lösen lässt, der derart „unbewußt [...] gleichsam dichtet“[217] und gerade so immer auch die „Produktion einer [...] Phantasie“[218] meint. Und wenn Freud schließlich auf die gleichzeitige Unbegrenztheit von „Aufnahmsfähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren“ zu sprechen kommt, durch die sich „unser seelischer Apparat“[219] auszeichne, finden sich das Vergessen und das Erinnern nicht nur an die ohnehin schon einschneidende Unterscheidung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten geknüpft, sondern auch zu dem erklärt, durch was die schillernde Beziehung zwischen beidem sich charakteristischerweise knüpft. Bewusstsein bleibt „für immer neue Wahrnehmungen“[220] offen, eben weil es diese nicht bewahrt – im gleichen Zuge aber wird „die Erregung [...] in die unbewußten Erinnerungssysteme“[221] überführt; das Vergessen durch das eine, das Veränderlichkeit erschließt, ist hier schon das Erinnern durch das andere, das Beliebigkeit ausschließt. Doch gibt es eben auch, und zwar auf dieser Grundlage, *zwischen* beiden ein Erinnern und Vergessen: Das betrifft etwa jene „Erinnerungen [...] *an* die Kindheit“, nicht „*aus* der Kindheit“, die Freud mit Blick auf das Problem der „Deckerinnerungen“ bespricht und die ihren Weg aus dem Unbewussten ins Bewusste durch den komplexen Prozess der Erinnerungsbildung finden, dem doch „die Absicht historischer Treue fern liegt“[222]; wie

214 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 251.

215 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen, S. 253.

216 Sigmund Freud: Über Deckerinnerungen. In: ders.: *Gesammelte Werke* 1. *Werke aus den Jahren 1892–1899*. Frankfurt am Main 1999, S. 529–554, hier: S. 536–537.

217 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 546.

218 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 548.

219 Sigmund Freud: Notiz über den „Wunderblock“. In: ders.: *Gesammelte Werke* 14. *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt am Main 1999, S. 1–8, hier: S. 4.

220 Freud: Notiz über den „Wunderblock“, S. 4.

221 Freud: Notiz über den „Wunderblock“, S. 8.

222 Freud: Über Deckerinnerungen, S. 553–554. Vgl. auch – dazu sowie zu der Beobachtung, dass gewisse „Phantasien, Beziehungsvorgänge, Gefühlsregungen, Zusammenhänge“ zu erinnern be-

es überhaupt die „*Wiederkehr des Verdrängten*“[223] betrifft, das nicht wirklich vergessen bleiben kann, bleiben will, und so selbst mit einem „kontinuierlichen Druck in der Richtung zum Bewußten hin“ drängt – was, da es nicht wirklich erinnert werden soll, werden darf, den „unausgesetzten Gegendruck“[224] der Verdrängung ‚zum Unbewussten hin‘ erfordert.

Schließlich ist die Einsicht in die Komplementarität des Erinnerns und Vergessen auch eine Einsicht in die unhintergehbare Selbst- und Weltbezüglichkeit des Menschen als unerschöpfliche Modifikation von, in den unerlässlichen Modi der, Zeitlichkeit. Mit Martin Heidegger wird jedenfalls ein Vergessen greifbar, das als „Modus der Gewesenheit“[225] – sprich: der Vergangenheit (Heideggers terminologische Gründe, diesbezüglich und darüber hinaus, müssen hier keine weitere Rolle spielen, auch wenn es die Rolle seiner Terminologie anzuerkennen gilt[226]) – das als ein solcher Modus also „nicht nichts oder nur das Fehlen von Erinnerung“ ist, sondern, als Selbst-Vergessenheit, die Wendung des Selbst von sich selbst in der Welt (von „seinem eigensten *geworfenen* Seinkönnen“) auf die Welt ermöglicht, um das in dieser Welt Begegnende als ein aus ihr heraus Angehendes erst zum Gegen-stand des Erinnerns zu machen (diese Wendung, dieses Vergessen eröffnet „den Horizont, in den hinein das [...] Dasein sich erinnern kann“[227]). Ebenso aber wird ein Erinnern, als „Wiederholung“, als Modus greifbar, der nun dem Selbst, im Zurück auf sein Schon, die An-eignung seiner selbst erlaubt (in einem „Zurückkommen auf das eigenste, in seine Vereinzelung geworfene Selbst“[228]), und zwar unter Vergessen nicht unbedingt des Begegnenden, aber doch seines Angehenden (sodass es den „Charakter der Unbewandtnis“[229] annimmt). Jeder vergessende oder erinnernde Selbstbezug bedeutet hier immer auch einen erinnernden oder vergessenden Weltbezug; und dabei das eine und das andere Vergessen nicht weniger einen Bezug als das eine und das andere Erinnern; wie stark Heideggers tendenziöse Ausschläge zugunsten der Selbst-ergreifung dabei auch immer sein mögen. (Prägnant ist die Tendenz etwa in der Behandlung des „Man“ im Gegensatz zum

deuten kann, „daß etwas ‚erinnert‘ wird, was nie ‚vergessen‘ werden konnte, weil es zu keiner Zeit gemerkt wurde, niemals bewußt war“ – Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 125–136, hier: S. 128.

223 Sigmund Freud: Die Verdrängung. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 247–261, hier: S. 257.

224 Freud: Die Verdrängung, S. 253.

225 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 339.

226 Zum Problem der ‚Vergangenheit‘ vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 380–381.

227 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 339.

228 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 339.

229 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343.

„Selbst“[230] – auch hier, wie auch im Falle der korrespondierenden „*Uneigentlichkeit*“ und „*Eigentlichkeit*“[231], sollte aber nicht übersehen werden, dass von beiden immer nur [oder zumindest: immer auch] als verschiedene, unerlässliche Modi zu sprechen ist.) Es sind die Extreme des Erinnerns und Vergessens, die erst erahnen lassen, worin ein verlorener Bezug – worin also das Totalitäre, worin Absolutheit – bestünde. Das Extrem jenes Vergessens des Selbst etwa, auf dem die Furcht beruht, die ein Zuviel an Welt bedeutet: nicht nur das Näherrücken, das Zu-nahe-Kommen des Gefürchteten – auch die „Umwelt“ im Lichte der Bedrängung, die, in Gestalt „eines Gewirrs von schwebenden Möglichkeiten“ der Rettung, strukturiert nur noch nach dem Prinzip „des Nächsten-Besten“, nicht mehr Horizont des Erinnerns ist, sondern das, was „begegnet in einem Sich-nicht-mehr-auskennen in *ihr*“[232]. Oder das Extrem des Vergessens der Welt, in das die Angst führt: ein Zuwenig an Welt, „zur Unbedeutsamkeit herabgesunken“, erfüllt nur von „einer leeren Erbarmungslosigkeit“ – ein nichtssagendes Zuwenig, ob dem das Dasein sich nicht, wie in der Furcht, auf anderes, sondern nur auf sich selbst richtet, auf „das nackte Dasein als in die Unheimlichkeit geworfenes“[233], um das *und* vor dem es sich ängstigt, das es also nicht mehr oder noch nicht an-eignend erinnert.[234] Oder auch das Extrem des Vergessens des Selbst, dem das Zuviel an Welt in „[d]ie fahle Ungestimmtheit der Gleichgültigkeit“ mündet: „die mit einer sichüberstürzenden Geschäftigkeit zusammengehen kann“[235] – da doch nichts mehr als anders (oder mehr als anderes) gilt und so ein Verweilen verdiente. Oder, schließlich, des Vergessens der Welt, das der „Gleichmut“ ist: dem das Zuwenig an Welt Funktion „der Entschlossenheit“ ist – die allein noch „die möglichen Situationen“[236] kennt, die das Dasein in eine Selbst-bestimmte Gegenwart zu versetzen vermögen.

Auf die Komplementarität des Erinnerns und Vergessens hat auch Sybille Krämer – im Anschluss auch an Nietzsche und Freud, mit Heidegger im Hintergrund – hingewiesen; und dabei gezeigt, dass sie gegen die Vorstellungen der Privation und der Kompensation gerade auch insofern in Stellung zu bringen ist, als

230 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 126–130.
231 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 42–43.
232 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 342.
233 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343.
234 Vgl. aber auch Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 343: „Wohl dagegen bringt die Angst zurück auf die Geworfenheit *als mögliche wiederholbare*“ – was als Hinweis genügen mag, dass gerade noch die Extreme wieder übergehen lassen zu dem (da sie nur möglich sind auf Grundlage des) Ganzen der Bezüglichkeit.
235 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 345
236 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 345.

diese einer repräsentationalen Logik verpflichtet bleiben.[237] Ist doch in der einen wie der anderen Perspektive das Erinnern die Leistung, die dem Verlust, der das Vergessen ist, gegenübergestellt wird. Diese Gegenüberstellung führt nicht ganz zufällig eine Bewertung schon mit sich, erklärt schon den Wert des Erinnerns und den Unwert des Vergessens;[238] außerdem richtet sie beide dafür an einer Identität aus, beurteilt sie nur von dieser aus. Leistung ist das Erinnern, da es ihm gelingt, „ein Abwesendes anwesend zu machen“[239], Verlust ist das Vergessen, da es mit ihm einfach passiert, dass ein Anwesendes in die Abwesenheit wechselt. Eben deshalb, eben weil das Erinnern hier aktiv etwas re-präsentiert, dessen Präsenz das Vergessen passiv verschwinden lässt, öffnet Ersteres sich der Kultivierbarkeit in (Zeichen-)Praktiken, während sich Letzteres als ein in aller Natürlichkeit lediglich Zustoßendes genügen muss.[240] Mag tendenziell die Bewertung auch invertiert sein (was nahelegt, dass es in solchen Fällen letztlich um die Art, nicht den Gegenstand der Bewertung geht; und dass also eine Umkehrung der Wertung noch keine Umwertung ist), so ist diese Art der Gegenüberstellung doch auch von der Liebe bekannt: wo sie das Einerseits der Überwältigung durch ein Gefühl, des Kontrollverlusts angesichts eines Gefühls, kurz, der authentischen Passion und das Andererseits der soziokulturellen Vermittlung der Modelle der Liebe und des Liebens ergibt. – Die Ablösung des einen ist konsequent nur unter der Bedingung der Ablösung auch des anderen.

Gut zu sehen ist an dieser Problematik aber, dass natürlich auch die Repräsentation das Problem der Zeit kennt; dass die Frage der Eröffnung einer poetologischen Perspektive also nicht ist: Zeit oder nicht Zeit; dass aber der Unterschied darin besteht, in welchem Sinne von Zeit*form* die Rede sein kann, im Sinne der äußeren Form eines In-halts, der auf das Identitätsprinzip zu bringen ist (das Erinnern als Ab-zum-An eines Wesens), oder im Sinne der Form, in die ein Prozess gesetzt ist, mit der erst er sich koordiniert und konfiguriert sieht, durch die er sich also nur vollzieht, nur Prozess ist (das Erinnern und Vergessen, ohne die kein aus der Vergangenheit in die Zukunft wirkendes Leben möglich wäre; durch die die Beziehung zwischen dem Bewussten und Unbewussten sich knüpft; mit denen die zeitliche Selbst- und Weltbezüglichkeit modifiziert wird). Die Entscheidung ist

237 Vgl. Sybille Krämer: Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung? In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 9/2 (2000). *Inszenierungen des Erinnerns*, S. 251–275, hier besonders: S. 268–269 (zu den „komplementäre[n] Formen der Realisierung von Erinnerung“); sowie S. 269–271 (zu der „nicht-repräsentationale[n] Perspektive“, die „das Vergessen“ zu „eröffnen“ vermag).

238 Vgl. Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 251–252.

239 Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 253.

240 Vgl. Krämer: Das Vergessen nicht vergessen!, S. 254.

dabei aber nicht, ob eher die Zeit oder eher der Zeit untergeordnet wird; als wäre es eine Antwort, die Privilegierungen und Hierarchisierungen der Repräsentation einfach durch andere zu ersetzen; die Lösung (nicht gerade des, doch aber) ob des Problems der Zeit muss stattdessen sein, jenes Gebiet samt seiner Logik insgesamt zu verlassen, um die Zeit als eigene, spezifische, eigens und spezifisch ihre Rolle spielende und Relevanz gewinnende Größe in den Blick zu nehmen – und so auch die mediale Zeit der bewegungsbildlichen Darstellung.

4.3 Ein paradigmatisches Medium

Bewegtbild/Bewegungsbild

Kein Zwischenstand, der nicht Vorsicht geböte. Dass das Bewegungsbildliche der Darstellungen der Liebe hier als eine Frage dieser (oder an diese) Darstellungen selbst behandelt ist, als Frage der Poetiken von Bewegungsbildern als Weisen des Bezugs auf das Medium Bewegungsbild; dass die Bestimmung der medialen Differenz, also Spezifik, dabei an spezifische mediale Äußerungen delegiert ist, die Eigenschaften und Möglichkeiten, Mittel und Zwecke als die eines Mediums erst bestimmen (nämlich entdecken; und verteilen und verknüpfen); dass das Bewegungsbild als Medium so einem Prozess des Werdens überantwortet ist, der sich nur mit und in seinen Äußerungen, seinen (Liebes-)Darstellungen vollzieht: dass also in diesem Sinne vom Bewegungsbild als Medium der Liebesdarstellung die Rede ist, bedeutet nicht, dass es nichts Vorgängiges, Vorliegendes gäbe, das berücksichtigt werden muss. Doch handelt es sich dabei allenfalls um Vorläufiges, keinesfalls Vorgebendes – um nichts, das für sich oder aus sich heraus seine Distanz zur Spezifik der bewegungsbildlichen Darstellungen, zum dynamischen Zusammenhang mediale Äußerung$_{\{\text{Mittel, Zwecke}\}}$, zu dem also, was hier Medium heißt, zu überwinden vermag (oder dessen Definition, wie weit vorangetrieben, wie stark verfeinert auch immer, das vermöchte). Es gibt, wie Cavell für den Fall der Sprache notiert, keine

> inevitable relation between grammar and rhetoric. [...] This seems to me the moral of ordinary language philosophy as well, and of the practice of art. Put it this way: Grammar cannot, or ought not, of itself dictate what you mean, what it is up to you to say.[241]

Und doch gibt es, für das Medium Sprache, das Vor- der *grammar* und, je Äußerung, ein Verhältnis zwischen *grammar* und *rhetoric*.

241 Cavell: The Politics of Interpretation, S. 45.

Kein Zwischenstand, der nicht Aufgabe wäre. Dabei gilt es nun nicht allein und überhaupt, die Distanz zwischen Medium und Vorläufigem besser zu ermessen, sondern auch und insbesondere, das Bewegungsbild (als Medium) stärker zu konturieren und (den Modus) jenes Vor- weiter zu erschließen. Dafür ist eine Unterscheidung hilfreich, die in der Film- und Medientheorie verschiedentlich vorgenommen, nicht oft genug aber ausreichend ernst genommen wurde: die Unterscheidung zwischen dem Medium und dem, was hier bisher als seine (im-) materiellen Grundlagen bezeichnet wurde (und zunächst, provisorisch, weiter so bezeichnet werden soll). Bei Cavell ist dies die Unterscheidung zwischen „the physical or material basis of the medium" und dem „achievement"[242] des Mediums selbst, im Besonderen zwischen den *moving pictures* und den *motion pictures* (oder auch der Grammatik der Sprache und der Sprache als Medium des Meinens und Sagens). Für Krauss ist es (im Anschluss an Cavell) übergreifend „the physicality of their support"[243], die von Medien unterschieden werden muss. Koch wiederum kennt (mit Deleuze) den Unterschied zwischen der „‚objektiven'" und der „‚ästhetischen' Illusion"[244] des Films, wobei erstere „die unmittelbar gegebene Bewegung" meint, die aus dem Zusammenspiel des Technologisch-Apparativen und Psycho-Physiologischen folgt, letztere aber das „Bewegungsbild"[245], dessen Voraussetzung erstere nur ist. Mit Kappelhoff schließlich (der hier Cavell wie Deleuze folgt) lässt sich von der „Temporalität des audiovisuellen Bewegtbildes" und der „Prozessualität der Wahrnehmung des Films" im Unterschied zum „filmischen Bewegungsbild" sprechen, in dem beides schon „miteinander verschränkt"[246] ist.

Mit der Unterscheidung Bewegtbild/Bewegungsbild – anstelle einer Ineinssetzung der (im)materiellen Grundlagen und des Mediums[247] – sollen diese Überlegungen hier aufgenommen werden – und anklingen, dass das Vorläufige der Grundlagen von der Spezifik des Mediums nicht zu lösen ist. Es soll also, noch einmal mit Cavell gesprochen, der „temptation to think of a medium simply as a familiar material (for instance, sound, color, words)" widerstanden werden – „as if this were an unprejudicial observation rather than one of a number of ways of taking the

242 Cavell: *The World Viewed*, S. 105. Vgl. auch S. 145.

243 Krauss: *A Voyage on the North Sea,* S. 53.

244 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 23.

245 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 25.

246 Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 32–33.

247 So letztlich Carroll: was ihm die Verabschiedung des Mediums freilich erleichtert (und unmöglich macht, den Prozess der medialen Entdeckung in den Blick zu nehmen) – vgl. Carroll: Forget the Medium!, S. 6–7. Aber auch Stewart: um ganz im Gegenteil auf Medialität als unhintergehbare, wenn auch zumeist unterdrückte technologische Bedingtheit zu zielen – vgl. Stewart: *Framed Time*, S. 1–19; Stewart: „Assertions in Technique", S. 28–29.

material of a medium“[248] –, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, das Medium als seinem Material gegenüber indifferent anzunehmen – hängen doch die vertrauten wie unvertrauten Arten, dieses zu nehmen, an jenem. Unter Bewegtbild sei nun die ganze, diachrone wie synchrone Vielfalt und Veränderlichkeit der Grundlagen verstanden, samt der psycho-physiologischen der menschlichen Wahrnehmung; unter Bewegungsbild das Medium, dessen vielfältige und veränderliche Grundlagen sie sind. Das mag kaum mehr als eine sanfte terminologische Verschiebung gegenüber Kappelhoffs Begrifflichkeit sein. Betonen lässt sich mit ihr aber, dass es nicht nur keine Bewegungsbilder, sondern überhaupt keine bewegten Bilder, keine sichtbaren Bewegungen im Unbewegten ohne die Dispositionen und Verarbeitungsprozesse des Sehens gäbe; und dass, umgekehrt, diese Bewegungen, diese Bilder noch nicht gleichbedeutend mit Bewegungsbildern sind (was freilich auch Kappelhoff nicht behaupten würde[249]). Betonen lässt sich also, dass die Wahrnehmung als solche ebenso wenig wie die Kamera oder der Filmstreifen einfach Teil des Mediums ist; anstatt, wie auch diese, nur vom Prozess seines Werdens aus, nur im Prozess seiner Entdeckung als Teil des Mediums aufzutauchen, in dieser oder jener Weise, in diesem oder jenem ihrer Aspekte, in dieser oder jener Variation. Als eine der Grundlagen des Bewegungsbildes ist die Wahrnehmung selbst Gegenstand des Werdens, der Entdeckung – ein Gedanke, der sich auch in Kappelhoffs Betonung der „Differenz von Sehen und Zuschauen“ wiederfindet:

> Was das „Zuschauen“ vom Sehen trennt, ist die spezifische Art und Weise des Sehens und Hörens, die durch das kinematografische Bild konstituiert und produziert wird; das kinematografische Bild gründet eine spezifische Form der Wahrnehmung.[250]

248 Cavell: The Fact of Television, S. 243.

249 Er beschreibt den Übergang zwischen beiden als „rezeptive Aneignung audiovisueller Bewegtbilder“ (Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 10): „Man fädelt sich mit seinen Gefühlen und Gedanken in die Bewegung der Bewegtbilder ein, lässt sich in sie verwickeln und lässt aus dieser Verwicklung ungesehene und unerhörte Bildräume des eigenen Empfindens entstehen. Man macht sich zum Sensorium der Dynamiken der Bilder [...].“ (S. 12.)

250 Hermann Kappelhoff: Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film. In: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Berlin 1998, S. 93–119, hier: S. 101. Vgl. auch die Feststellung, „dass filmische Bilder auf die Bedingungen der Wahrnehmung selber durchgreifen, indem sie sich der Körper der Zuschauer, ihrer Sinnestätigkeit, ihrer Verstandesoperationen und ihrer Affektskripte bemächtigen“ (Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 31–32). Diese Differenz von Sehen und Zuschauen lässt sich in eine Traditionslinie stellen, die bis zu jener Differenz von Erblicken und Betrachten zurückreicht, auf der Gotthold Ephraim Lessing beharrt – vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*. Stuttgart 2012, S. 25.

Zum einen also lässt die Unterscheidung Bewegtbild/Bewegungsbild den Prozess des Mediums, des Bewegungsbildes, genauer verstehen. Zum anderen aber hilft diese Unterscheidung auch schon, den Akt des Zuschauens in seinem Verhältnis zum Bewegungsbild als Medium genauer zu verstehen.

Der Prozess, der sich durch die medialen Äußerungen, durch bewegungsbildliche Darstellungen vollzieht, erscheint nunmehr als ein Prozess, in dessen Rahmen etwas aus (oder mit) den Grundlagen, dem Bewegtbild (gemacht) wird. Eine Distanz zu den spezifischen Darstellungen gibt es hier gerade nicht mehr; was immer an „mere actualities of film mechanics" vor diesen liegt, was immer ihnen vorausgeht, ist ‚bloße Gegebenheit' bloß vorläufig – bis nämlich dieser Prozess ins Spiel kommt, die Darstellungen also tun, was sie als mediale Äußerungen eben tun, „giv[ing] point to certain properties of film"[251]. Sodass gegebene Grundlagen, anstatt etwas vorzugeben, zum durch den Prozess schon Genommenen werden, zum in ihn schon Aufgenommenen …[252] (Noch in den sogenannten Materialfilmen, die „ihre ästhetischen Strategien auf das materielle Substrat" des Mediums richten, unterliegt „das filmische Material" immer schon „einer Bearbeitung"[253], anstatt in ihnen direkt, als bloße Gegebenheit entgegenzutreten. Wer wollte behaupten, angesichts von Mothlight [Stan Brakhage, US 1963], ein Filmstreifen habe die Struktur eines Mottenflügels, eines Blütenblatts, eines Grashalms – anstatt dass in diesen Texturen, im Pulsieren der Transparenz und Opazität, in den flackernden Verläufen zwischen Fülle und Leere etwas seiner Eigenschaften und Möglichkeiten entdeckt ist?) (Hier bereits lohnt es, zu bemerken, dass die Grundlage – oder die Art der Grundlage, die das Bewegtbild meint – jenes Vorläufige ist, das vornehmlich aus Sicht des Mediums, aus Sicht seines Prozesses in den Blick gerät: vor der Darstellung als eigenem Prozess des Herstellens liegt freilich noch anderes.)

Wenn es nun einen Punkt gibt, an dem das Bewegtbild zum Bewegungsbild übergeht, so ist es das Einsetzen der medialen Entdeckung. Das aber will nur heißen, dass es sich dabei nicht um einen graduellen Übergang handelt, an dessen Anfang das Bewegtbild als solches entgegentritt und untersucht werden könnte, nur um dann immer mehr zum Bewegungsbild zu werden. Vielmehr tritt das Bewegtbild immer schon von der Entdeckung erfasst entgegen, wird immer schon durch Bewegungsbilder untersucht – und geht also immer schon spezifisch entdeckt in neue Untersuchungen ein. Sodass die (auf-)genommenen Grundlagen selbst auf mediale Äußerungen zurück-, aus ihnen hervorgehen … (Darin verschwimmt auch

251 Cavell: *The World Viewed*, S. 31.

252 Vgl. Vogl: Medien-Werden – zur radikalen Veränderung der Technologie, zum Übergang vom Instrument zum Medium im Werden des Letzteren.

253 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 96–97.

schon, was vermeintlich als Grenze zwischen unterschiedlichem Vorläufigen – des Mediums hier, seiner Darstellungen dort – gezogen werden kann, als Grenze der zumindest Ausschließlichkeit: und stößt auf die Grenze zwischen zwei Hinsichten auf Vorläufiges.)

So wenig wie der Gedanke einer medialen Spezifik ist damit die Rede von der Substanz zurückgewiesen – oder auch die mit dieser so eng verbundene Rede von der Essenz (zumindest können sie ebenso provisorisch stehenbleiben wie diejenige von den Grundlagen). Sie sind aber andere als dort, wo sie die mediale Spezifik absichern sollen. Ihre Stellung, und also jede Ontologie, leitet sich vielmehr aus den Darstellungen selbst ab, ist also Frage der Poetologie. Zurückgewiesen sind allein Substanzialismen und Essenzialismen.[254]

Der Akt des Zuschauens, der allein die poetische Logik der Darstellung vollzieht und insofern nicht weniger als diese Teil der Darstellung ist, erscheint seinerseits als ein Akt, ohne den der Prozess des Mediums sich nicht vollzöge: sind es doch gerade die durch ihn vollzogenen Poetiken, in denen sich mediale Äußerungen je spezifisch – entdeckend – auf ihr Medium beziehen. Dabei ist der Akt des Zuschauens aber nicht auf die Wahrnehmung zu reduzieren, die zum Bewegtbild gehört, die also eine Grundlage des Bewegungsbildes ist: die Wahrnehmung gehört noch zu den Grundlagen dieses Akts. Als Teil der Darstellung, die als mediale Äußerung die Entdeckung des Mediums vollzieht, ist der Akt des Zuschauens eben auch Teil des Prozesses, in dessen Rahmen etwas aus (oder mit) der Wahrnehmung (gemacht) wird. Es geht mit ihm darum, aus dem „Sehen und Hören einen Teil des Bilds zu machen“[255], einen Teil des je konkreten Bewegungsbildes nämlich, das sich als spezifisches „zeitliches Gefüge [...] nur in der konkreten Dauer eines realen Wahrnehmungsakts verwirklicht“[256]. Ohne damit eine einfache, einfach angebbare Zuordnung zwischen einzelnen Aspekten der Grundlagen und des Mediums, des Bewegtbildes und Bewegungsbildes nahezulegen, lässt sich also sagen: Das Sehen und das Hören gehören, als Sinnesmodalitäten, zu den Grundlagen des Bewegungsbildes, der Akt des Zuschauens zu den Bewegungsbildern, die es als Medium, und also seine Grundlagen, also auch das Sehen und Hören, spezifisch entdecken. An dieser medialen Entdeckung hängt noch eine jede relevante Differenzierung, die

254 Ähnlich spricht Rancière davon, dass „[d]ie filmische Historizität [...] die Verwirklichung einer Jahrhundertidee“ und „Film [...] die Kunst des 20., gedacht durch das 19. Jahrhundert“, kurz, „die romantische Kunst par excellence“ (Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, S. 242) sei – Film sich also nicht ableiten lasse aus einer Substanz oder Essenz, sondern diese nur ob seines Platzes im ästhetischen Regime der Künste ihren Platz finden: „Cinema as an artistic idea predated the cinema as a technical means and distinctive art.“ (Rancière: Prologue, S. 6.)

255 Kappelhoff: Empfindungsbilder, S. 118.

256 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 213.

Relevanz jeder Differenzierung – etwa zwischen technologisch-apparativen und psycho-physiologischen Grundlagen –, die für eine etwaige Zuordnung vorausgesetzt sein müsste.

Darstellungsmedium/Medium der Darstellung

Im Anschluss daran kann, noch immer im Sinne eines Zwischenstands, also einer Vorsicht und Aufgabe, eine weitere Unterscheidung, diese mit dem Charakter der Abgrenzung, vorgenommen werden. Es ist nämlich durchaus nicht trivial, das Bewegungsbild nicht als Darstellungsmedium, sondern als Medium der Darstellung anzusprechen und zu behandeln. Unterschieden ist damit zwischen: einem Medium, dessen Mittel genau und nur den Zweck erfüllen, darzustellen (das also vor jeder konkreten medialen Äußerung bestimmt ist); und einem Medium, dessen Mittel und Zwecke sich erst mit seinen Darstellungen verteilen und verknüpfen (das also erst durch seine Äußerungen bestimmt wird). Unterschieden ist insofern aber auch schon zwischen zwei Begriffen von Darstellung: eine Darstellung, die, wenn sie auch nie de facto unabhängig von ihrem Medium ist, dieses de jure doch nur in seiner Funktion, sie zu ermöglichen, nur als Instrument, das sie vermittelt, kennt (die unüberwindbare Distanz zwischen Medium und Äußerung); und eine Darstellung, die sich nie außerhalb eines konkreten Mediums findet, das einen Unterschied um ihr Ganzes in ebendem Maße macht, wie sie dieses Medium und also das Ganze ‚macht' (das unhintergehbare Verhältnis zwischen Medium und Äußerung). Abzugrenzen also ist das werdende Medium der Darstellung (genetivus obiectivus und, zugleich, subiectivus) von einem gegebenen Darstellungsmedium (Determinans und Determinatum, unidirektional).[257] Abzugrenzen ist dieses Medium der Darstellung – und die Darstellung dieses Mediums – von der Logik der Repräsentation, von dem, was ihr Regime in der Unterwerfung unter Funktionalität oder Instrumentalität als Medium noch zulässt, und dem, wie es Darstellung, -als-Repräsentation, fasst.

(Auch bezüglich der Rede vom ‚Darstellungsmedium' und ‚Medium der Darstellung' gilt, dass Grammatik nicht für sich schon vorgibt, was es mit ihr zu meinen gilt. Beispiel einer anderen Differenzierung, die sich Grammatik nicht auf gleiche Weise zunutze macht, an die die Maßstäbe des hier Vorgeschlagenen also nicht angelegt werden können, ist die von Verbreitungs- und symbolisch generalisierten

257 Vgl. auch Christiaan L. Hart Nibbrig: Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack. In: ders. (Hg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 7–14, hier: S. 13 – zur Kritik an der Vorstellung „eines invariablen linearen Darstellungsmediums [...], das den kosmischen Tanz, an dem es teilhat, zu enthalten, auszudrücken und stoppen zu können vorgibt".

Kommunikationsmedien bei Luhmann.[258] Bei allen Problemen, die Luhmanns Operationalisierung dieser Differenzierung aufwirft, zeigt sie doch, dass bei ihm ‚Kommunikationsmedium', wie sehr es auch danach klingen mag, nichts [also weder ‚Kommunikation' oder ‚Medium' noch ihr Kompositum etwas] davon meint, was hier ‚Darstellungsmedium' heißt.)

Allein in der Rede vom Medium der Darstellung ist konsequent mit der Unterscheidung zwischen den Grundlagen eines Mediums und dem Medium selbst zu operieren und der Logik der Repräsentation dabei zu entgehen. Die Rede vom Darstellungsmedium hingegen erlaubt in ihrer Unterwerfung unter diese Logik gerade, Medium und Grundlagen gleichzusetzen; das dürfte sogar ihre naheliegendste, zumindest aber ihre einfachste Form sein. Wenig verfängt es da, auf der Möglichkeit einer Auf- oder jedenfalls eigenen Bewertung des Medialen *gegenüber* der Repräsentation zu beharren – da diese dabei doch gegeben bleibt. Wann immer der Eigensinn oder die Widerständigkeit eines Mediums betont wird, seine Materialität und ihre Präsenz, seine Brechungen qua Dysfunktionalität, sein Hervortreten als Medium, bleibt dies doch eine Funktion der Logik der Repräsentation, gleich, ob nun relativ zu dieser ein ergänzender, ein störender oder ein dominierender Charakter in Anschlag gebracht ist (Emphasen des Mediums vis-à-vis, also als Begrenzung, des Anspruchs der Repräsentation, in denen denn auch nachklingt, was die Kritik der Repräsentation ganz allgemein, und vergeblich, in Anschlag bringt).[259] Mediensubstanzialismen (und, extrapoliert, -essenzialismen) vertragen sich also durchaus mit der Logik der Repräsentation; sie sind zumeist wenig mehr als Komplizen in dieser Logik, ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln.

Sein Gegenstück, oder seinen Ausgangspunkt, findet der mediale Eigenwert nicht zufällig im Entzug des Mediums in die eigene Unsichtbarkeit, in seiner Verweigerung gegen eine Mitmediatisierung seiner selbst: wo es am besten funkti-

258 Vgl. Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: ders.: *Soziologische Aufklärung* 3. *Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen 1981, S. 25–34, hier: S. 28–29; sowie Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 220–223.

259 Vgl. stellvertretend (da all diese Aspekte prägnant [ver-]sammelnd – und in der Tat passend von Darstellungsmedien sprechend) Dieter Mersch: Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Köln 2004, S. 95–122, hier: S. 98, 104–105, 107, 109; sowie Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 75–95, hier besonders: S. 78, 82–89. Insbesondere ist für Mersch, gleichfalls nicht unüblich, mit dem Bruch das eigene Aufgabengebiet der Kunst im Verhältnis zur Medialität abgesteckt – vgl. Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit, S. 92.

oniert, wo es ohne Störung überträgt, repräsentiert.[260] Dieses Verschwinden des Mediums hinter der Repräsentation, seine reine Instrumentalität als Normalfall, der den eigensinnigen Bruch, die materielle Präsenz, das widerständige Hervortreten erst möglich und nötig macht, ist ein tatsächlich recht gängiger Topos noch der elaboriertesten medientheoretischen Erwägungen. Für seine Hartnäckigkeit mag hier vielleicht einstehen, dass gar Joseph Vogl davon spricht, dass Medien, wo sie „lesbar, hörbar, sichtbar, wahrnehmbar" machen, die „Tendenz" haben, „sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an all diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, anästhetisch – oder auch: apriorisch – zu werden"[261].

(Auch aber lässt Vogl, an anderer Stelle, einen Medienbegriff an Kontur gewinnen, der ohne das Postulat des Verschwindens auskommt: Im Zentrum stehen dann „mediale [...] Operationen" und „die Herstellung von Objekten, die diesen Operationen nicht vorausgehen"[262], sowie ein Medium, das „modifiziert, indem es selbst modifiziert wird", das sich „am Anfang und am Ende eines geschlossenen Kreislaufs"[263] findet. Ohnehin ist die Annahme des Apriorisch-Werdens kein Vergleich zur Verstiegenheit, es könne gleich die westliche Kunstgeschichte überhaupt als ein Streben nach mehr Unmittelbarkeit verstanden werden. So Jay David Bolter und Richard Grusin im Rahmen ihrer Ausführungen zum Konzept der *remediation*: „[T]he logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented"[264] – eine Logik, die sich für nicht weniger als „the last several hundred years of Western visual representation"[265] nachweisen lasse. Auch die vulgär-dialektische Einfassung, die mit *remediation* benannt ist, rettet hier nichts: dass es neben dem Imperativ der *immediacy* noch jenen der *hypermediacy* gebe und die Zielvorgabe der Kultur gerade sei, „to erase

260 Vgl. Mersch: Bild und Blick, S. 109; sowie Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit, S. 79–80, 83. Vgl. dagegen Inka Mülder-Bachs *Laokoon*-Lektüre: „Die rationalistische Opposition von Gegenstand und Vorstellung wird damit zwar nicht aufgehoben, aber doch nachhaltig irritiert. Denn weder stellt das Bild, als transparentes Medium, bloß vor, was es nicht ist, noch bleibt es einfach es selbst. Wie aber wäre es dann zu bestimmen? Die Antwort liegt in dem Begriff der ‚Darstellung'." (Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 48.)

261 Vogl: Medien-Werden, S. 122.

262 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 63.

263 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft,* S. 263.

264 Jay David Bolter / Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts) / London 2000, S. 5–6.

265 Bolter / Grusin: *Remediation,* S. 11.

its media in the very act of multiplying them“[266]; dass jedes Medium zwar verspreche, „to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience“, dabei aber dazu zwinge, „to become aware of the new medium as a medium“[267]; dass *immediacy* also zu *hypermediacy* führe … Vorgeführt sind so bestenfalls einmal mehr die Sackgassen der Logik der Repräsentation. Von den zahllosen Dingen, die [wiederholend] dagegen eingewendet werden könnten, sei hier nur angemerkt, dass die Offenheit des Prozesses der medialen Entdeckung einer jeden Vorstellung einer teleologischen [oder dialektischen] Mediengeschichte schon widerstrebt.[268] Es wäre darüber hinaus ein medientheoriegeschichtlich interessantes Unterfangen, nach [vielleicht nicht der Herkunft, wohl aber] den Gründen für die Einschlägigkeit des Topos vom Verschwinden des Mediums zu suchen.[269])

Fraglos stimmt es nun, dass ein Medium nicht einfach entgegentritt, nie einfach greifbar ist. Es ist aber keineswegs notwendig, das als eine „Negativität“[270] des Medialen auszumachen, die den (zumindest ideellen) Gegenpol einer Positivität impliziert (und den realen als Sich-Zeigen des Mediums als Medium expliziert). Es ist, in anderen Worten, nicht nötig, von einem sich entziehenden und (gewaltsam) wieder hervorzuholenden Medium auszugehen. Das beruht vielmehr schon auf der Ineinssetzung der Grundlagen mit dem Medium und seiner damit beschlossenen Distanz zu seinen Äußerungen; es macht das Medium zu einem Objekt, zu einem Gegebenen – zum Gegenstand, der sich entlang der Grenzlinie zwischen Da und Fort bewegt. Wenn das Medium nicht entgegentritt, nicht greifbar ist, dann, weil es eben kein Gegebenes, kein Objekt ist: Es ist Gegenstand allein des Prozesses der Entdeckung durch seine Äußerungen, Medium der Darstellung anstatt Darstellungsmedium.

---

266 Bolter / Grusin: *Remediation,* S. 5.

267 Bolter / Grusin: *Remediation,* S. 19.

268 Oder umgekehrt und weiter gefasst: jede solche „Eingemeindung straft das Unabgegoltene in der Vergangenheit wie das nicht vorwegzunehmende Zukünftige tiefster Verachtung“ (Anne Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen. Zum Traditionsbegriff bei Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. In: Eveline Goodman-Thau / Fania Oz-Salzberger [Hg.]: *Das jüdische Erbe Europas. Krise der Kultur im Spannungsfeld von Tradition, Geschichte und Identität*. Berlin / Wien 2005, S. 385–415, hier: S. 393).

269 Vgl. Albert Kümmel / Erhard Schüttpelz: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel. In: dies. (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 9–13, hier: S. 9–10 – für Hinweise auf einen Zusammenhang mit der Geschichte von ‚Sender-Empfänger‘-Kommunikationsmodellen. Vgl. für eine Spekulation mit Blick auf Heideggers Zeug-Analyse Kapitel 5 dieses Buches, „*Poiēsis* II“.

270 Mersch: Bild und Blick, S. 109. Vgl. auch Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit, S. 79–83.

Eine bedeutende Konsequenz des Topos vom verschwindenden Medium ist demgegenüber ein beharrliches Über- wie Unterschätzen reflexiver Bezüge von Darstellungen auf ihr Medium. Mit ihm wird Reflexivität (oder Selbst-Reflexivität; oder Auto-Reflexivität) einerseits zum Sonderfall, zur Idiosynkrasie erklärt – punktuelle Allegorien, Allusionen oder Affinitäten, die die Distanz zum Medium überwinden und deswegen besondere Aufmerksamkeit verdienen (anders scheinbar als andere [Aspekte von] Darstellungen). Insofern sie sich immer gegen den Normalfall des Verschwindens abzuheben haben, liegt die Betonung dabei andererseits auf konstativen (oder dem Konstativen von) Bezügen: auf dem Ver- als Hinweis auf ein bestimmtes Faktum, auf dem Aufdecken eines *Dass* des Mediums oder einiger seiner Eigenschaften und Möglichkeiten (oder des Mediums vermittels des *Dass* dieser). So muss einerseits die prinzipielle Rolle der Reflexivität im dynamischen Zusammenhang zwischen den Äußerungen und ihrem Medium übersehen bleiben – fortlaufende Verteilungen und Verknüpfungen, Bestimmungen, Entdeckungen (die jede [und das Ganze der] Darstellung betreffen). Wo diese Rolle nicht registriert wird, sind andererseits auch die vielfältigen Modi reflexiver Bezüge leicht zu ignorieren, zu denen der konstative gehören mag (wobei er, als nur einer von vielen, seinen Charakter freilich wandelt), die aber nur zusammen den Ausweis der Spezifik eines fortlaufend zu bestimmenden Provisoriums leisten: mit denen also das Entdecken des Mediums und seiner Eigenschaften und Möglichkeiten sich vollzieht.

Was Cavell zur Reflexivität des Films überhaupt anhand der *comedies of remarriage* festhält – „film exists in a state of philosophy: it is inherently self-reflexive, takes itself as an inevitable part of its craving for speculation“[271] –, muss insofern (auch) als prinzipielle medientheoretische Einsicht verstanden werden, die (auch) einen Weg aus der Repräsentation weist, einen Weg weist, wie (auch) Filme selbst den Weg aus diesem Regime weisen können. (Cavell merkt an gleicher Stelle zudem an, dass die reflexiven Bezüge, die üblicherweise als solche registriert werden [die Sonderfälle, die Idiosynkrasien], eher einen speziellen Modus der grundsätzlichen medialen Reflexivität bilden. Eine systematische Ausarbeitung dieses Gedankens – was jenen Modus auszeichnet, in welchem Verhältnis er zu anderen [und welchen] Modi steht – ist bisher ein Desiderat der Film- und Medienwissenschaft geblieben. Sie wäre zwingend eine Arbeit zu Medienpoetiken.) Dieser Weg der Reflexivität ist dann aber nicht weniger für und durch serielle Bewegungsbilder gewiesen; und für und durch die seriellen Bewegungsbilder von How I Met Your Mother.

271 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 13–14.

„Kids, there is more than one story of …“: How I Met Your Mother

Ein Staffelbeginn und ein Staffelende; denn die Liebe endet und beginnt also von Neuem; was auch Bedingung dessen ist, was nunmehr gängig als serielle Monogamie bezeichnet wird.

„Wait for It“: Zwei Jugendliche, Mädchen und Junge, sitzen mit den leicht genervten, doch konzentrierten Gesichtsausdrücken, wie nur Jugendliche sie beherrschen, auf einem Ledersofa; auf dem Wandregal im Hintergrund finden sich Familienfotos und einiges an Nippes, offensichtliche Ablagerungen eines bewegten Lebens mit Frau und Kindern; im Vordergrund ist ein mit allerlei dekorativen Gegenständen vollgestellter Tisch zu erahnen, über den hinweg die Blicke der Jugendlichen in Richtung Kamera zentral ins Bild gefasst sind.[272] Während eine Texteinblendung die Szenerie auf „the year 2030“ datiert und auf das Mädchen und den Jungen gezoomt wird, ertönt eine tiefe männliche Stimme: „Kids, there is more than one story of how I met your mother.“ Mit einem Schnitt zu einer statischen Einstellung einer menschleeren, regennassen Straße bei Nacht werden Richtung und Geschwindigkeit der Zoombewegung durch einen vom rauschenden Wind in die Bildtiefe getragenen gelben Regenschirm aufgegriffen. Unterdessen fährt die Stimme fort: „You know the short version, the thing with your mom's yellow umbrella.“ Während dieser auf seinem Weg von der Kamera weg immer wieder auf dem Asphalt hängenbleibt, von diesem sich abhebt, gebremst wird, hochspringt, sich dreht und fast überschlägt, folgt die verwickelte Ankündigung des Folgenden, der Geschichte eines verwickelten Wegs – als trage der Regenschirm selbst aus der Gegenwart (oder Zukunft?) in die Vergangenheit (oder Gegenwart?), als sei seine gebrochene Bewegung diejenige der Erinnerung: „But there's a bigger story. The story of how I became who I had to become before I could meet her. And that story begins … here:“

Zwei Männer in Anzug, beide Ende zwanzig, Anfang dreißig, auf einer abendlich beleuchteten Terrasse, die Kamera frontal auf sie gerichtet, der Text „the year 2007“ über sie geblendet; im Hintergrund offene Glastüren, durch die helleres Licht und große Blumenbouquets zu sehen sind; im Vordergrund, am unteren Bildrand, die Andeutung eines Glases, das auf eine Brüstung schließen lässt, auf der es vor dem linken der beiden Männer steht. Dessen – Barney Stinsons – rechter Arm ist, eine Zigarre haltend, in den Bildvordergrund gestreckt, während der linke um die Schultern des anderen Mannes – Ted Mosby – gelegt ist. Beide blicken in die Richtung, die der ausgestreckte Arm anzeigt. „Dary!“ ruft Barney aus, unmittelbar nach dem Schnitt, direkt auf das *here* hin – und schon hebt auf

272 How I Met Your Mother, „Wait for It“, S3.E1.

der Lachspur das Gelächter des anonymen Sitcom-Publikums an, das Barneys folgendes „Legendary!“ ein Stück weit verschluckt. Die Männer wenden sich einander zu, Lachen und *legendary* gehen fast nahtlos über in aufgeregte Ausführungen darüber, dass Teds neuerliches Singledasein es den beiden erlauben werde, New York City – sprich: die Frauen New York Citys – zu erobern. Doch Ted zögert: „I don’t know. Robin and I broke up two weeks ago. I’m-I’m not ready“; woraufhin Barney nachfragt: „When will you be ready?“; und die tiefe (von Bob Saget, nicht von Ted-Darsteller Josh Radnor gesprochene) Stimme aus 2030 erklingt, als Voiceover des älteren Teds zu einem Freezeframe seines jüngeren Ichs: „It was a good question.“

Noch vor dem Vorspann der Serie, auf den Freezeframe folgend, wiederholt sich diese Dynamik der finalen Hemmung eines initialen Schwungs mehrfach: Mit dem Hinweis, dass er nicht bereit sei, lässt Ted diverse, in der Inszenierung so eng getaktete wie plötzlich hereinbrechende Versuche Barneys auflaufen, ihn vermittels atemlos vorgetragener Pitchs (oder schlüpfriger Gags) über vermeintlich aussichtsreiche Situationen zum Aufreißen von Frauen zu locken. (Ted wird zum Beispiel gezeigt, wie er eine Wand in seiner Wohnung streicht; Barney platzt zur Tür herein und ruft aus: „Finish line of a women’s 10K: salty girls on an endorphin high who just want to lie down!“) Wie aber seine Ex-Freundin Robin Scherbatsky von einer Argentinienreise zurückkehrt, in Begleitung der aktuellen Pop-Iteration des *latin lover* (Figurenname Gael, Gastauftritt Enrique Iglesias), wendet Ted sich Barney zu und lässt ihn wissen, gefolgt von Lachspuren-Gelächter und Vorspann: „Okay, I’m ready.“ Retardation—Pointe. – So also beginnt die dritte Staffel von How I Met Your Mother, nicht ganz, aber fast so, wie die zweite endete; und wirft also auch die Frage nach der (Un-)Möglichkeit eines seriellen So-Wie auf.

„Something Blue“: Ein Mann steht auf einer abendlich beleuchteten Terrasse, Zigarre rauchend, vor sich ein Glas, abgestellt auf einer Brüstung; ein zweiter, seinerseits ein Glas in der Hand, gesellt sich, aus Richtung einer der Glastüren im Hintergrund, schlendernden Schrittes zu ihm; der erste, Barney, reicht dem zweiten, Ted, aus der Innentasche seines Sakkos eine eigene Zigarre und bringt sein Bedauern über die bis kurz zuvor noch verheimlichte Trennung von Robin zum Ausdruck.[273]

Der Enthüllung des Geheimnisses hatte Barney sich während der Hochzeitsfeier des befreundeten Paars Lily Aldrin und Marshall Eriksen gewidmet, angestachelt durch ein überhörtes „Starting tomorrow, we can tell people“ zwischen Robin und Ted – die Nachricht sollte die Feier nicht überschatten. Vollzogen hat sie sich (die Enthüllung; und als Kehrseite: die Feier) in einigen, immer wieder abrupt

273 How I Met Your Mother, „Something Blue“, S2.E22.

gestoppten Rückblenden zum Abend der Trennung zwei Wochen zuvor, je eingeleitet durch digital produzierte, von einem Zisch-Geräusch begleitete Pseudo-Reißschwenks, gerahmt als immer neu ansetzende Erzählung Robins und Teds. Am Ende reihen in diese Rückblenden sich gar Einstellungen aus einer früheren Episode ein, die dadurch erst, verzögert, ihre Einordung erfahren: Robin und Ted treten, mit reichlich Tomatensauce bekleckert, in seine und Marshalls Wohnung ein, versprechen aber, angesichts einer Lily, die wegen der Hochzeitsvorbereitungen äußerst gestresst reagiert, eine Erklärung für später (woraufhin alle Aufmerksamkeit sich auf den nächsten schlüpfrigen Gag richtet, und dann auf vieles anderes, sodass Robin und Ted ihr Versprechen erst und allein mit der Enthüllung gegenüber Barney einlösen).[274] Am Anfang der Rückblendenreihe steht dagegen eine andere, verzögernde Art der Verdopplung: Zunächst hebt Robin an, es folgt, ihr Sprechen ablösend, eine Rückblende zu einem Restaurantbesuch mit Ted, samt einer Interaktion mit einem Kellner über nicht bestellten Champagner, schließlich ein Voiceover Robins: „And there, sitting at the bottom of my champagne glass is ...“ – doch bevor sie den Satz beenden kann, kommt es zu einer Störung durch die, sowie zu einem Schnitt zurück zu der, Hochzeitsfeier, woraufhin Ted das Wort ergreift und eine neuerliche Rückblende die bereits bekannte Interaktion zeigt, nun aber zu Teds weiter erklingender Stimme, die alle Sprechrollen übernimmt (Barney reagiert entsprechend ungeduldig: „You said that already!“). Im Zwischen der zwischenzeitlichen Unvollständigkeit nisten sich, nicht zuletzt, Bilder von Fehlschlüssen, von fehlgehenden Vorgriffen auf das Zurückliegende ein: Barney mutmaßt über Robins und Teds Geheimnis (sind sie verlobt?; ziehen sie nach Argentinien?; bekommen sie ein Kind?), bevor mal Robin, mal Ted mit einem spielerisch mahnenden „The story's not over“ interveniert.

Nun, nach dieser Ein- und Ausfaltung serieller Mechanismen in und durch die Episode, ist das Brautpaar bereits in die Flitterwochen verabschiedet, noch einmal aber, vor der Terrassenszene, in einem Schnellrestaurant zu sehen (auf der eigenen Hochzeit kommen nur die Gäste dazu, zu essen ...). Die äußerst betrunkene Lily tanzt hinter Marshalls Rücken zwischen leeren Tischen, während dieser an der Theke eine Bestellung aufgibt. Schließlich wird er durch den Restaurantmitarbeiter auf ein Missgeschick Lilys im Off hingewiesen: „I don't know how to say this, but your wife just threw up in the trash.“ Marshall dreht sich in die entsprechende Richtung, blickt rechts an der Kamera vorbei, die mit einer Nahaufnahme seinen seligen Gesichtsausdruck einfängt, und wiederholt gerührt: „My wife ...“ Mit sanft gespielten Akkorden einer Akustikgitarre setzt der Folk-Pop des Songs „Sea Green,

274 How I Met Your Mother, „Showdown“, S2.E20.

See Blue“ von Jaymay[275] ein, zugleich lässt eine langsame Überblendung (nicht Lily, sondern) Robin erscheinen, wie sie auf der Hochzeitsfeier mit einem kleinen Jungen tanzt, ihren Kopf hebt und in Richtung linker Bildrand wendet. Ein Schnitt fügt einen dritten Blick hinzu – dieser nun gehört Ted, der, auf der Feier, von der Bar aus, seine Augen im Bild nach rechts richtet und so einen bittersüßen Blickwechsel mit Robin anstößt. Der 2030-Ted nimmt in einem Voiceover mit rekapitulierendem Duktus seinerseits, synchron zur audiovisuellen Verknüpfung der Freundinnen und Freunde in der Montage, eine Verknüpfung vor: „So Marshall and Lily were married, and Robin and I were broken up.“ Und greift unbestimmt weit vor: „And I ... well, I met your mom.“ Und bereitet den direkten Anschluss vor: „Of course, at that moment, all I really wanted was a scotch and soda and a cigar.“

Auf der Terrasse signalisiert Ted Barney wenig später, dass er seine notorische Suche nach ‚der Einen‘ einstweilen suspendieren werde, um ein wenig ‚Spaß‘ zu haben; worauf Barney spontan anspringt, den Kopf herum- und seinen Blick Ted zuwirft („Really?!“), um dann umso zögerlicher, umständlicher zu fragen, ob Ted nicht – vielleicht, möglicherweise – einen „wingman“ brauche. Ted wendet Barney prononciert seinen ganzen Körper zu und lässt das Hochzeitsthema der Episode mit der aufgerufenen *bro culture* kollidieren: „I do.“ Exaltiert greift Barney nach Ted, legt seinen Arm um dessen Schultern, richtet sich und ihn so aus, dass die Kamera sie frontal, über die Brüstung hinweg, einfängt und setzt zum einschlägigsten seiner zahlreichen *catchphrases* an, wobei er seinen freien rechten Arm mit seinen letzten drei Worten vor Teds Brust hält, als wolle er diesen noch zurückhalten, als tue sich vor ihnen, im Off hinter der Kamera, eine Zukunft auf (die schon Vergangenheit ist?), auf die noch zu warten, in die zunächst zu blicken, bevor in sie zu schreiten ist (woraufhin der Abspann beginnt, weiße Schrift auf schwarzem Grund, und die letzten Töne der Verknüpfung „Sea Green, See Blue“ verklingen): „Ted, my boy, it’s going to be legend-wait for it-“

Der serielle Unterschied um die Gegenwart (das eine Ziel, die vielen Umwege)

Der Titel der Serie (die Eindeutigkeit seiner Zeitlichkeit) ist also nur die halbe Wahrheit: Hat die Liebe schon geendet und wird sie erst noch neu beginnen?; hat sie schon neu begonnen wie auch geendet?; wird sie gar immer nur geendet und neu begonnen haben? Es ist nicht einfach nur nicht klar, ob mit größerem Recht das Jahr 2030 oder das Jahr 2007 (oder, im Laufe der Serie, jedes Jahr zwischen

275 Vgl. *Autumn Fallin’* (Jaymay, UK 2007).

2005 und 2013) als Gegenwart zu gelten hat, eher dieses also als Vergangenheit oder jenes als Zukunft. Die Kategorien des Vorher und des Nachher, also des Jetzt, sind hier, im Seriellen dieser Serie, überhaupt infrage gestellt: nicht, ob sie in ihrer Unterschiedenheit noch Gültigkeit beanspruchen – 2030 und 2007 werden ja in der Tat gegeneinander unterschieden –, sondern ob sie noch Anspruch darauf haben, einen letztgültigen Unterschied zu machen, um den Lebens- und also Liebesweg – gehören sie doch miteinander zu einer unaufgelösten Spannung zwischen dem einen, vermeintlich richtenden Ziel und den vielen, darin keineswegs erschöpften Umwegen, zwischen dem, was als schließliches ‚Treffen auf die Mutter', und dem, was als die nie restlos sich zusammenschließenden Bruchteile oder Teilaspekte eines ganz unökonomischen ‚Wie' firmiert.

Aus Sicht der Repräsentation taucht eine solche Problematik natürlich nicht auf (wenn auch sonst viel Problematisches), ihr wird der Unterschied der oder um die Gegenwart (Vergangenheit; Zukunft) nicht zum Problem.[276] Aus Sicht der Darstellung aber, aus Sicht dessen, was (nicht nur) bei Deleuze emphatisch ‚Bild' heißt – „aus dem Blickwinkel des Bildes"[277] –, kann alles daran hängen, die ganze poetische Logik, das Ganze. Auch in diesem Sinne beharrt Deleuze,

> daß das Bild nicht in der Gegenwart ist. In der Gegenwart ist das, was das Bild „darstellt", aber nicht das Bild selbst. Das Bild selbst ist eine Gesamtheit von Zeitverhältnissen, aus denen die Gegenwart sich lediglich herleitet, entweder als ein gemeinsames Vielfaches oder als kleinster gemeinsamer Nenner.[278]

(Im Französischen, mit nur wenigen geeigneten Ausdrücken, um die Differenz von Repräsentation und Darstellung zu markieren, ist, in der Sache deutlich präziser, *représente* zu lesen;[279] wobei Deleuzes Anführungszeichen markieren mögen, dass

276 Vgl. Bernd 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. 233–234 – für die Leichtigkeit der Rede von einem „Zukunfts-Ted", da doch die Serie zumeist „in unserer Gegenwart spielt". Vgl. auch Julien Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy? Die narrative Entwicklung US-amerikanischer Sitcoms am Beispiel von How I Met Your Mother. In: Jonas Nesselhauf / Markus Schleich (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television"*. Bielefeld 2016, S. 243–256, hier: S. 249; sowie Mittell: *Complex TV*, S. 59.

277 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 276.

278 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 276.

279 Vgl. Gilles Deleuze: Le cerveau, c'est l'ecran. In: *Cahiers du cinéma* 380 (1986), S. 25–32, hier: S. 32. So ist bei Julia Kristeva für ‚Darstellung' etwa von der ‚poetischen Sprache' die Rede, bei Barthes von der ‚Figuration' und vom ‚Text' bei beiden – vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978; sowie Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010.

die Repräsentation eben nicht einfach ein Teil des Bildes, Bestand oder Gehalt im Bild, Bestand-teil oder In-halt neben anderem ist, der mal mehr, mal weniger interessiert, sondern selbst schon ein umfassendes Interesse bedeutet, das ‚dem Blickwinkel des Bildes', der Darstellung zuwiderläuft.)

Wenn nun die serielle Monogamie ihrerseits tatsächlich ein eigenes intimes Prinzip meinen soll – und nicht einfach Monogamie, vervielfacht (als schiene das entscheidende Problem hier nicht schon durch: als ließe Vervielfachung irgendetwas ein-fach) –, wenn also das Serielle für die Intimbeziehung so bestimmend sein soll wie das Monogame: dann wird sich das Versprechen des Letzteren auf Exklusivität einer tiefgreifenden Verunsicherung ausgesetzt sehen. Synchron bleibt Exklusivität zwar dezidiert erhalten, doch nur insofern sie diachron ebenso dezidiert aufgegeben ist. Die Betonung ihres Fortbestehens überhaupt, der Möglichkeit, sich auf sie überhaupt noch verlassen zu können, ist nur noch zu haben unter der Bedingung der Betonung ihrer jeweiligen Begrenzung, der Notwendigkeit, sie als bloß jeweilige erachten zu müssen – als fände sich der Grund der Eifersucht der Liebenden in einer eigenen Temporalisierung zum Boden der Intimität selbst verabsolutiert, als wäre das liebende Ich dem Liebesobjekt, gemäß einer grausamen Inklusion, nur noch eines (nicht mehr unter oder neben, sondern) vor und nach anderen, ohne je in eine Rivalität oder Konkurrenz mit ihnen eintreten und diese austragen zu können (was nicht ausschließt, sie, ohnmächtig, zu empfinden und, mit aller Macht, dem Liebesobjekt anzutragen). Nicht nur die Zukunft wird hier zwischen einer neuen Art der Gewissheit und Ungewissheit eingespannt, sondern auch die Vergangenheit – und so auch das Verhältnis beider: Die Liebe wird, doch wann und wie?, enden und neu beginnen; sie hat, doch warum und wie oft?, geendet und neu begonnen; und etwas, doch was?, vermag das eine doch wohl über das andere zu sagen ... Sodass die Art der Zukunft und der Vergangenheit der Intimbeziehung und also ihrer Beziehung zum Leben sich wesentlich verändert. Als ob ihre Gegenwart zwischen (den Gewissheiten und Ungewissheiten) der Vergangenheit und Zukunft nicht so sehr verloren ginge, als vielmehr selbst zum Vorher *und* Nachher würde – noch Ziel in sich, doch auch schon Umweg.

Es ist die (oder eine Modulation der) Zeitform des Erinnerns und Vergessens, die mit einer solchen seriellen Monogamie (oder einer ihrer historisch spezifischen An-lagen) umgeht, sie behandelt: Die ‚mehr als eine Geschichte' des Treffens sind Geschichten, sind ‚Zeitverhältnisse' dieses Umgangs, dieser Behandlung.

Ein Bild, eine Modulation

So (wenn auch nicht nur so) lässt sich auch eine weitere zentrale Stelle bei Deleuze verstehen:

> [D]as Bewegungs-Bild ist nicht im Sinne einer Ähnlichkeit analog: es ist nicht einem Objekt ähnlich, das es repräsentiert. [...] Das Bewegungs-Bild ist der Gegenstand, es ist die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfaßt wird. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstands selbst.[280]

Dass hier vom Bildtyp Bewegungs-Bild die Rede ist, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Feststellung für das Medium Bewegungsbild überhaupt in Anschlag zu bringen ist. Dass sich diese Unterscheidung, Bewegungs-Bild/Bewegungsbild, bei Deleuze so nicht findet, bedeutet zudem nicht, dass sie für ihn keine Rolle spielt: Wenn er auch vornehmlich mit (den Konsequenzen) der Unterscheidung Bewegungs-Bild/Zeit-Bild operiert – die Begriffsschöpfungen *image-mouvement* und *image-temps*, je mit Bindestrich geschrieben –, sind doch beide bei ihm konsequent als Typen „des kinematographischen Bildes" angesprochen – *image cinématographique* –, das durch die Herausbildung dieser seiner Typen (und ihrer Spielarten) dem Prozess einer unabschließbaren „Erneuerung"[281] unterliegt. Einem Prozess des Werdens, in dem es durch konkrete Bilder fortlaufend entdeckt wird. Als deren Medium. Allein, weil ‚Kinematographie', zumindest der Assoziation (wenn auch nicht der [umgekehrten] Etymologie) nach, das Kino aufruft – das spätestens mit den Serien, also mit der (wie immer stark zu problematisierenden) Unterscheidung Film/Serie, als exklusiver institutioneller Rahmen verlassen (wenn auch nicht zwingend als poetischer Bezugspunkt fallengelassen) ist –, ist hier die Rede vom ‚Bewegungsbild', wo bei Deleuze ‚kinematographisches Bild' steht. (Die Unterscheidung Film/Serie lässt sich freilich längst nicht mehr mit der Unterscheidung Kino/Fernsehen parallelisieren – die Diversifizierung der institutionellen Rahmen des Bewegungsbildes führt jeden Versuch derart einfacher Zuordnungen ad absurdum [wenngleich mediale Traditionslinien nicht vergessen werden sollten: weswegen hier, wo solche angesprochen sind, gelegentlich von der Fernsehserie die Rede ist]. Das heißt nicht, dass es keinen Zusammenhang zwischen dieser Diversifizierung und den Differenzierungen des Bewegungsbildes gibt; es verweist allein darauf, dass hier keine eindimensionale, gar bloß kausale Erklärung zufriedenstellen kann. Fraglos sind zudem weder Kino noch Fernsehen – noch Video-on-Demand-Plattformen – erschöpfend als institutionelle Rahmen zu bestimmen: sie erscheinen als solche lediglich ausgehend vom Bewegungsbild als Medium.)

Im Sinne der medialen Entdeckungen, des unhintergehbaren Verhältnisses zwischen einem Medium und den Poetiken seiner Äußerungen betreffen nun alle Bemerkungen, die Deleuze zum Bewegungs-Bild wie auch zum Zeit-Bild macht,

280 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 44.
281 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 283. Vgl. auch S. 11; sowie Gilles Deleuze: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris 1983, S. 7.

auch das Bewegungsbild; es ist allerdings nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, wann sie es so betreffen, dass sie seinen medialen Zusammenhang, dass sie es als Medium der Darstellung betreffen, nicht also typenspezifisch sind. Erweisen kann sich das am besten im Zuge der Auseinandersetzung mit den – im sich Bewähren der – entsprechenden Stellen. – Das Bewegungsbild also ist keine Repräsentation, sondern Modulation, nicht analog-ähnlich einem, sondern der Gegenstand selbst. Zunächst mag das bei Deleuze wie der Ausweis einer Medienspezifik klingen, der auf substanziell oder essenziell gegebene Eigenschaften und Möglichkeiten abhebt: Wird doch die (Metz'sche Semiologie des Films und ihre) Annahme zurückgewiesen, es könne eine „Angleichung des kinematographischen Bildes [sic!] an eine Aussage" geben, an eine „narrative Aussage" nämlich, die über das Verhältnis der „Ähnlichkeit oder Analogie" funktioniert – zurückgewiesen unter Verweis darauf, dass so dem Bewegungsbild „eine falsche Existenzweise" verliehen werde, „insofern man ihm die Bewegung, das Charakteristischste seiner sichtbaren Eigenschaften, entzieht"[282]. Auch Deleuzes Rede vom Durchschnittsbild ließe sich so (und dabei durchaus im Anschluss an Metz' Bemerkungen zum Realitätseindruck) lesen; das Bewegungsbild gibt demnach „kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben."[283] Doch hat die Zurückweisung etwas Trügerisches gerade in dem Maße, wie sie nahelegt, dass hier das Bewegungsbild als ein nicht-repräsentationales gegenüber der Sprache als einem repräsentationalen Medium profiliert wird (und dabei auch nahelegt, dass beide als Medien schon vor ihren Äußerungen bestimmt sind und deren Charakter sodann bestimmen).

Eingedenk seiner Kritik der Repräsentation, mit der Deleuze, anstatt einzelne Gebiete ihrer Welt, einzelne Aspekte ihrer Logik zu erschüttern, auf ein Verabschieden und Verlassen dieser Logik und Welt insgesamt zielt,[284] ließe sich das zum einen nicht gut durchhalten; soll die Repräsentation abgelöst werden, muss noch, ja, insbesondere die Sprache in ihrer durchdringenden Alltäglichkeit und hochgradigen Institutionalisierung anders gedacht werden (repräsentationale, also Darstellungsmedien kann es keine mehr geben). Es ist also eher eine spezielle Vorstellung von Sprache – eine dem Regime der Repräsentation unterworfene Sprache, eine Tiefenstruktur mit aktualisierender Oberfläche, ein System mit den ihm entsprechenden Symptomen –, gegen die das Bewegungsbild

282 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 43–44.

283 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 14.

284 Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, besonders S. 83; sowie Gilles Deleuze: Platon und das Trugbild. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324, hier besonders: S. 320.

als Modulation, und dann auch die Sprache anders, zu denken ist.[285] Es ist als Modulation gegen das Regime der, nicht gegen diese oder jene Repräsentation zu denken.

Zum anderen hält letztlich nur wenig davon ab, Objekte im Bild zu identifizieren; oder auch Figuren, ‚Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen' sowie dazugehörige Handlungsräume (die film- und seriennarratologische Forschung weist die Leichtigkeit, mit der das praktiziert werden kann, ungebrochen nach). Und noch die ‚sichtbare', ‚unmittelbar gegebene' Bewegung ließe sich ohne größere Anstrengung zur Repräsentation erklären, noch sie lässt sich als stellvertretend denken und beschreiben (Metz selbst erinnert an Analysen von Albert Michotte van den Berck, gemäß denen Bewegungen im Sehen sofort „Kausalinterpretationen" unterworfen werden, einem „spontane[n] Kausalismus"[286] unterliegen, mit dem der Weg zur narratologischen *cause-and-effect chain* schon eingeschlagen ist). Kurz: Die Unterstellung des Repräsentationalen bleibt, mit all ihren am Identitätsprinzip ausgerichteten Privilegierungen und Hierarchisierungen, immer eine Möglichkeit, und zwar, dank der unspezifischen, indifferenten Logik, die dabei wirkt, ganz ungeachtet des Gegenstands. Das aber ist nicht das Entscheidende. Deleuzes Bewegungsbegriff wendet sich im Kern nicht gegen diese globale Möglichkeit, indem er eine (fragwürdige) lokale Unmöglichkeit behauptet; er eröffnet vielmehr das eigene Gebiet einer anderen Möglichkeit, die eigene Möglichkeit eines anderen Denkens, dem (wenn auch nicht: gegenüber dem) die Repräsentation eine Unmöglichkeit ist (und: das gerade so die Möglichkeit ist, ihr etwas entgegenzustellen, sie infrage zu stellen). Die Bewegung des Bewegungsbildes nämlich meint in erster Linie nicht die ‚wirkliche Präsenz der Bewegung' auf der Leinwand oder dem Bildschirm – der Begriff der Modulation deutet dies gerade an; oder sie meint diese nur, indem sie auch diese neu denken lässt, jenseits der Alternative von Präsentation und Repräsentation.

(Neben dem Umstand, dass Deleuze mit seiner Unterscheidung Bewegungs-Bild/Zeit-Bild keineswegs Zeit gegen Bewegung ausspielt, sondern lediglich unterschiedliche Register ihres Verhältnisses adressiert,[287] ist diese Irreduzibilität der Bewegung ein weiterer Grund, warum Josef Früchtls Positionierung seiner „Definition

285 Vgl. zur „Kritik an einem bloß instrumentellen, signifikativen Sprachverständnis" auch Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen, S. 403; Krämer: Sprache – Stimme – Schrift; sowie insgesamt Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt 1993 – wo die Kritik sich als der Versuch zeigt, wieder und wieder vom Regime der Repräsentation in ein anderes überzugehen, wie um zu bezeugen, dass dies Aufgabe bleibt.

286 Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, S. 27.

287 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

des Films als Bewegung“[288] gegen „Deleuzes Überbietung des Bewegungsbildes durch das Zeitbild“[289] nicht greift: Stützt Früchtl sich doch auf [und unterstellt Deleuze dabei] einen Begriff von Bewegungsbild, demgemäß es „dem, was ein Bild im Stillstand zeigt, seine Bewegung zurückgibt“, und zwar „seine aus der alltäglichen Realität bekannte Bewegung“[290]. Nie hätte Deleuze sich damit zufriedengeben können, anstatt auf die Zeit abzustellen; nie nämlich war er dabei stehengeblieben. Von Interesse ist, noch einmal, gerade jener Punkt des Übergangs, den auch Koch im Anschluss an Deleuze betont: „Die unmittelbar gegebene Bewegung wird zum Bewegungsbild.“[291])

Die Bewegung des Bewegungsbildes

Zentral ist hier eine weitere Zurückweisung, die eines exklusiven Verständnisses von Bewegung als „Verlagerung im Raum“[292]. Eine solche Bewegung wäre ohne Weiteres „aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren“[293], welche sich im schon gegebenen, „homogenen Raum“ verteilt finden und im Lichte einer „mechanischen, homogenen, universellen und vom Raum abgelösten Zeit“ als „Abfolge“ zu betrachten sind: gemäß der Formel „unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit“[294] – die sich bis hin zur hinreichend schnellen Folge der unbewegten Einzelbilder des Filmstreifens im Projektor anwenden lässt.[295] Diese Bewegung, durch und durch quantifizierbar, bliebe rein äußerlich, also klar von einer (wie auch immer gedachten) Innerlichkeit geschieden, gegen die sie sich entweder als reine Form präsentiert oder die sie als In-halt repräsentiert. Es ist, nicht zufällig, diese Bewegung, die zur Abstraktion des Handlungsraums gehört – „Bewegung bezeichnet hier die Verlagerung der Stellungen sich bewegender Subjekte und beweglicher Objekte in einem gegebenen Raum“[296]. (Der vom Wind davongetragene Regenschirm …)

---

288 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 45.
289 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 162.
290 Früchtl: *Vertrauen in die Welt*, S. 160.
291 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 25.
292 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22. Damit schließt Deleuze bekanntermaßen an Henri Bergsons Kritik der „kinematographische[n] Illusion“ (S. 14) an, um – mit dessen Bewegungsbegriff – das kinematografische Bild von dieser Kritik – gegen ihn – auszunehmen. Vgl. auch Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 24–25.
293 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 16.
294 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 13.
295 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 18.
296 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 206.

Oder aber Bewegung wird als „*Ausdruck* eines Wandels“[297] gedacht. Eine solche Bewegung „verweist immer auf Veränderung, Migration, saisonbedingten Wechsel“, sie vollzieht „einen qualitativen Übergang“: was heißt, dass sie „selbst ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen“[298] ist – das, so Deleuzes berühmte Worte, „das Offene ist“, was weiter und genauer heißt, dass es „die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern“[299]. Die Bewegung als beweglicher Schnitt, als Ausdruck von Veränderung schließt ‚Verlagerungen im Raum‘ – ebenso wie Verlagerungen des Raums, also Bewegungen der Kamera – freilich ein, doch kann sie eben nicht auf diese reduziert oder durch diese erklärt werden; wie auch (und weil) das ‚Ganze‘ als das ‚Offene‘ nicht auf „Gesamtheiten oder *Ensembles*“[300] zu reduzieren ist, die sich aus Räumen, Subjekten und Objekten in ihnen sowie deren wechselnden Stellungen zusammensetzen. Es ist die Bewegung als Ausdruck der Dauer (der Veränderung), mit der nur die Aufteilungen und Abschließungen vorgenommen werden, die erst Ensembles ausmachen, und wegen der auch neue Vereinigungen und Öffnungen immer und weiter möglich bleiben: „Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen den beiden verändert sich ‚alles‘, das heißt das Ganze.“[301] Verlagerungen, Räume, Subjekte, Objekte – und noch alle Scheidungen von Innen und Außen, die gängige zwischen der Bewegung ‚im Bild‘ und ‚des Bildes‘ eingeschlossen – werden allein so gegeben, anstatt gegeben zu sein. (Das Jahr 2030 wie 2007, die Kinder Teds auf dem Sofa wie auch Barney und Ted auf der Terrasse durch die Bewegung der Erinnerung …)

Wenn mit Deleuze vom Bewegungsbild zu sprechen ist, dann im Sinne dieses Begriffs von Bewegung, in dessen Sinne das Ganze bewegungsbildlicher Darstellungen sich als je spezifische Dauer denken lässt. – Auch insofern ist das Affekt-Bild im Übrigen nicht nur eine Spielart des Bewegungs-Bildes, sondern ‚Bestandteil aller Bilder‘. Das Affekt-Bild (Ausdrucksbewegung, nicht Verlagerung) ist die paradigmatische Form des Bewegungsbildes. In etwa so, wie das Gesicht oder die Großaufnahme, die Großaufnahme-als-Gesicht die paradigmatische Form des Affekt-Bildes ist: „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht*.“[302] Wobei bereits die hyperbolische Identifizierung anzeigt, dass es sich hier nicht um eine exklusive Orientierung am natürlichen Gesicht oder an der (an diesem orien-

297 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.
298 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22–23.
299 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.
300 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 25.
301 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 26.
302 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 123.

tierten) technischen Einstellungsgröße handelt, sondern um eine generative, produktive Bildform. Diese ist nicht „durch ihre relativen Dimensionen definiert [...], sondern durch ihre absolute Dimension [...], den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen“[303] – durch eine Bewegung als Bewegungsschnitt der Dauer.

Eine Bewegung, die nicht von einer Identität ausgeht, die zu vertreten, zu vergegenwärtigen oder mit anderem abzustimmen – zu repräsentieren – ist; die stattdessen zu einer „Welt universeller Veränderlichkeit“[304] gehört, in der Veränderungen, Übergänge und Wandlungen – Modulationen – zu vollziehen sind. Eine Bewegung, die sich nicht auf die im oder am Bild sichtbare Bewegung der Verlagerung beschränkt, relativ oder zusätzlich zu den Inhalten, den ‚unbeweglichen Schnitten‘ des Bildes; die stattdessen „die absolute Identität von Bild und Bewegung“[305] eröffnet, aus der ‚Bewegungsschnitte‘ Geteiltes, Geschlossenes und Geschiedenes erst hervortreiben und in die sie es auch wieder einziehen können. Eine Bewegung, die sich der hierarchisierenden, privilegierenden Aufteilung der Welt der Repräsentation nicht fügt; die stattdessen, in der ‚Welt universeller Veränderlichkeit‘, eine ‚Modulation des Gegenstands selbst‘ meint und „unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt“[306]. Oder wie Kappelhoff im Anschluss an Deleuze für „das kinematografische Bild“ zusammenfasst: Wenn dieses „wesentlich ein ‚Bewegungsbild‘ ist, dann nicht, weil es ein bewegtes Geschehen abbilden kann; vielmehr ist das Bild selbst in Bewegung und entfaltet sich – vergleichbar der Musik – nur in der Zeit seines Andauerns“[307]. Ein solches Bild „bezieht sich“ gerade In Bezug auf diese Bewegung, auf ihre Welt, wäre auch Cavells Bemerkung zu lesen – und sodann auch die Möglichkeit des Vergleichs von Medien zu vertiefen –, dass (und warum) „movies [...] unlike anything else on earth“ sind: „They have the evanescence of performances and the permanence of recordings, but they are not recordings

303 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 146. Vgl. ähnlich Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 264: „Im Film ist das Ausdrucksspiel des Schauspielers kein für sich bestehendes Element, sondern ein integraler Bestandteil des kinematografischen Bilds. ‚Schauspielkunst im Film‘ bezeichnet letztlich eine rein analytische Kategorie, die auf der Ebene der Darstellung kein für sich bestehendes Bedeutungssystem ausbildet. Sie ist immer in ein komplexes relationales Gefüge der zeitlichen Struktur des kinematografischen Bilds eingefügt. Die schauspielerische Darstellung geht in der Bewegung eines sich entfaltenden Bewegungsbilds auf und bildet doch in ihrer zeitlichen Struktur [...] die Keimform, aus der heraus sich das kinematografische ‚Empfindungsbild‘ entfaltet.“

304 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

305 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

306 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 44.

307 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 50.

nicht „auf den geometrischen Raum", es „hat keine räumlichen Koordinaten, sondern meint eine zeitliche Struktur, die sich darstellt als das Diagramm eines Werdens, einer Metamorphose, einer sich verändernden Welt"[308]. Eine Welt, in der, mit Kochs Beschäftigung mit Deleuze gesprochen, „selbst Stillstand [...] eine Form der Bewegung"[309] ist.

(because there is nothing independent of them to which they owe fidelity); and they are not performances (because they are perfectly repeatable)"[310]. Derart flüchtig in ihrer Beständigkeit und beständig in ihrer Flüchtigkeit lassen die Bewegungsbilder ihre „events [...] only in motion, in passing"[311] existieren: moduliert, nicht repräsentiert.

Das Bewegungsbild (als Modulation) ist also ein Bild in zeitlicher Entfaltung und, mehr noch, ein Bild zeitlicher Entfaltung; das Ganze seiner Darstellungen, die je spezifische Dauer, ist dann sowohl diese Entfaltung selbst als auch das, was entfaltet wird – es ist das, was entfaltet wird, sofern es seine Entfaltung ist: eine „Entfaltung des Ganzen"[312]. Auch ließe sich sagen – gleichsam vor der Deleuze'schen Unterscheidung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild –, dass das Bewegungsbild ein Zeitbild ist. In ebendiesem Sinne schließt Deleuze an Epstein an: wo er für die Einstellung (aber gerade insofern sie Bewegungsbild ist) festhält, sie sei „ein beweglicher Schnitt, das heißt eine zeitliche *Perspektive oder Modulation*"; wo er weiter festhält, dass so „die Zeit die Fähigkeit zur Kontraktion oder Ausdehnung" bekomme, „so wie die Bewegung zur Verlangsamung und Beschleunigung fähig wird"; und wo er schließlich festhält, dass „die Modulation nicht endet, wenn ein Gleichgewichtszustand erreicht ist, nicht damit aufhört, die Form zu modifizieren, bis zur Konstitution einer veränderlichen, kontinuierlichen und zeitlichen Form"[313]. (Der Schwung und die Hemmung, die Retardation und Pointe ...) Ein zeitliches Relief, das in den experimentellen Veränderungen raum-zeitlicher Cinegramme eine Realität aus Geschwindigkeiten, Bewegungen und Schwingungen wahrnehmbar macht: nicht

308 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 153. Neben Deleuze ist für Kappelhoff hier Helmuth Plessner ein Bezugspunkt – dem Bergson einer ist.

309 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 24.

310 Cavell: The Thought of Movies, S. 11.

311 Cavell: The Thought of Movies, S. 11–12.

312 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 212.

313 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 42–43. Vgl. auch Michael Ufer: Problematische Perspektiven. Spring Breakers, die Visualität des Spring Break & die Relationalität der Bilder. In: Thomas Morsch (Hg.): *Der mobile Blick. Film, touristische Wahrnehmung und neue Screen-Technologien*. Wiesbaden 2022, S. 251–269, hier besonders: 260–262.

weniger als „die Schaffung neuer Raumzeiten“, die nicht dabei ansetzt, „innerhalb eines bestimmten Raums und einer bestimmten Zeit eine Geschichte zu erzählen“, sondern mit der „die Rhythmen, die Lichtverhältnisse, die Raumzeiten [...] selber zu Personen werden“[314] – nicht weniger als die Entfaltung von Zeitformen in den Inszenierungen bewegungsbildlicher Darstellungen. (Die Zeitform des Erinnerns und Vergessens in der seriellen Spannung zwischen dem Einen und Vielen ...)

(Zurecht also sind die Zeit und Zeiten des Bewegungsbildes auch sonst eines der prominentesten Themen der Filmtheorie.[315] Entscheidend bleibt aber, ob sie dies in einem ontologischen Sinne werden – substanziell oder essenziell; vermittels verkürzender Aufteilungen – zum Beispiel auf eine technologisch-apparative und eine narrative Zeit; oder poetologisch – aus Sicht der medialen Entdeckung, in der allein sie einen paradigmatischen Wert gewinnen.)

Das Denken der Darstellung

Ist nun nicht die Gleichung des Bewegungsbildes *Bild=Bewegung=Gegenstand* – die nicht die statischen Entsprechungsverhältnisse der Repräsentation wiedereinsetzt, welche sich von einer Selbigkeit, einer Identität aus aufspannen, sondern die dynamischen Operationen der Modulation meint, die nur auf das Differenzielle und Differenzierende des Werdens verweisen – ein solcher „dezentrierter und beständig unwuchtiger Kreis“ – in dessen „Zentrum die Differenz“, nicht „das Selbe“ sich findet –, wie Deleuze ihn in *Differenz und Wiederholung* gegen das Regime der Repräsentation zu denken auffordert?; erfüllen nicht diese Gleichung und ihr Begriff zeitlicher Perspektivität auch die Forderung an gleicher Stelle – „[j]eder Blickpunkt muß selbst das Ding sein, das Ding zum Blickpunkt gehören“ –, mit der die Differenz „zum Element, zur letzten Einheit werden“ soll?; kann also nicht das Bewegungsbild, sofern es zurecht so heißt, „die Differenz im Verlauf ihrer *Differenzierung* zeigen“[316], womit allein das Identitätsprinzip zu überwinden ist?

Wenn mit Deleuze vom Bewegungsbild als Medium der Darstellung gesprochen werden kann und muss, so hängt das an jenem Bewegungsbegriff, der diese Fragen

314 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand, S. 275.
315 Vgl. neben diversen der bereits erwähnten Schriften Vanessa Aab: *Kinematographische Zeitmontagen. Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos*. Marburg 2014; Bremer Symposium zum Film / Christine Rüffert / Irmbert Schenk / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004; Matilda Mroz: *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh 2012.
316 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 82–83.

bejahen lässt: an dem Denken, zu dem er und das zu ihm gehört, am Denken, dessen Medium das Bewegungsbild ist. Deleuze annonciert dieses auch als „eine totale Umkehr der Philosophie“[317] (sicher an die nietzscheanische Umwertung gemahnend, an eine Umkehrung also nicht der Wertung, sondern im Element der Wertung). Das Bewegungsbild moduliert dann nicht anstatt zu repräsentieren, als handelte es sich um eine gleichzeitige Möglichkeit in derselben Welt; vielmehr steht mit dem Bewegungsbild die Welt der Veränderlichkeit, in der Bewegungsschnitte Modulationen vollziehen, der Welt der Repräsentation, der Welt also desselben, in der es schlichtweg kein Bewegungsbild, sondern allenfalls ein Bewegtbild gibt, entgegen.

Modulation ist insofern der Name jener Befreiung der Darstellung von der Logik der Repräsentation, die mit dem Bewegungsbild zu denken ist: der Name, den Darstellung im Falle des Bewegungsbildes tragen kann. Die Modulation des Bewegungsbildes kennt eben kein zu entzifferndes Objekt mehr, keine nachzuvollziehende textuelle Objektivation, nur noch ein zu entfaltendes Potenzial, in einer zu vollziehenden Nicht weniger – nicht weniger global, eine neue Welt, nämlich die *world viewed* eröffnend – steht Cavells Begriff der *projection*, zusammen mit jenem des *screening*, der Repräsentation entgegen: Das Bewegungsbild, „the motion picture“, liefere eine „apparent and unpredictable solution of the problem of reality at a stroke, by its miraculous neutralizing of the need to connect with reality through representing it, by its stroke of acquiring this connection through successive projections of reality itself“[318]. Damit ist nicht (wie auch die Rede vom *motion*, nicht *moving picture* anzeigt) das technologische Faktum Projektion angesprochen; sondern die bewegungsbildliche Darstellung als Frage der *photogenesis*: „What happens to reality when it is projected and screened?“[319] Wird nun Cavells Betonung dieses Werdens betont – als ursprüngliche Verschiebung („objects on film are always already displaced“[320]) oder, wie er es gelegentlich nennt, als Transfiguration[321] –, wird ihm kaum noch ein naiver, auf Unmittelbarkeit abhebender Realismus unterstellt werden können. Vielmehr verweist die *photogenesis* als Geschehen, durch das gerade erreicht wird, was hier Realität

317 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 21.

318 Cavell: *The World Viewed,* S. 195. Vgl. auch S. 17, 166, 211.

319 Cavell: *The World Viewed,* S. 16.

320 Cavell: What Becomes of Things on Film?, S. 183. Vgl. auch, im Anschluss an Adorno, zu einem Begriff der ästhetischen „*Ver-Setzung*“ als „geringfügige Verschiebung“, die „die Brüchigkeit der Realität […] drastisch sichtbar werden“ lässt, Eusterschulte: Apparition, S. 231.

321 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 7, 70.

Bewegung – dessen Entfaltung, deren Vollzug nicht zu lösen sind von der Wahrnehmung. Wie Kappelhoff bemerkt: „Weder das Bild noch das im Bild repräsentierte Geschehen tritt uns als ein greifbares Objekt entgegen", vielmehr ist es „die Wahrnehmung des Zuschauers", die „den einzigen Ort bezeichnet, an dem das filmische Bild sich verwirklicht", sofern es „immer schon als ein zu vollziehender Wahrnehmungsakt konstruiert"[323] ist. Oder wie Deleuze selbst an anderer Stelle notiert: „Das Bild ist kein Objekt, sondern ein „Prozeß". Man kennt die Kraft solcher Bilder nicht, so einfach sie auch sein mögen, vom Objekt aus gesehen."[324] Und: „Man wird nicht etwas Ganzes erfinden, das Kunst wäre und es vermöchte, das Bild andauern zu lassen: das Bild dauert die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes [...].[325] (Darauf, und dabei auf die eigenen Probleme der Entfaltung und ihres Vollzugs, ist zurückzukommen.)

Der angesprochene Akt des Zuschauens steht dem Bild also nicht wiederum gegenüber. Darin wäre nur, heißt, darauf, dass eine solche Unterstellung selbst dieser Realität gegenüber naiv wäre.[322]

Die Lösung aber hat ihren eigenen Preis (für die Verbindung zur Realität, also für die Realität) und ist insofern keine eigentliche, eher eskalierende Problematisierung – „since the connection is established by putting us in the condition of ‚viewing unseen'"[326]. Darauf eben zielt das *screening*: „The world of a moving picture is screened. The screen is not a support, not like a canvas; there is nothing to support, that way. It holds a projection, as light as light. A screen is a barrier. What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me"[327]. (Es müsste wiederum *motion picture* heißen; die relevante Unterscheidung führt Cavell allerdings erst wenige Seiten später ein.)

Wohlgemerkt trennt die eigentümliche Dissoziation von bewegungsbildlicher Welt und Publikum die Bewegungsbilder nicht vom Zuschauen,

322 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 195.

323 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 213.

324 Gilles Deleuze: Erschöpft. In: Samuel Beckett / ders.: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen/Erschöpft. Essay.* Frankfurt am Main 1996, S. 49–101, hier: S. 67.

325 Deleuze: Erschöpft, S. 72. Etwas Ähnliches hält noch Mersch fest: Es „erschafft sich das Bildliche allererst im Akt des Sehens; es wird durch den Blick, der auf es gelenkt wird, kreiert" (Mersch: Bild und Blick, S. 99). Doch veranlasst ihn das sogleich zu einer substanziellen Bestimmung von „*Wahrnehmungsmedien*" (entgegen dem, was er „*diskursive Medien*" nennt), über die physiologische Substanz nämlich, gemäß der es sich um Medien handelt, „deren Strukturen vom Sehen und seinem Organ, dem Auge her determiniert sind" (S. 100).

326 Cavell: *The World Viewed*, S. 195.

327 Cavell: *The World Viewed*, S. 24.

zum einen, die Gegenüberstellung von Bild und Gegenstand, repräsentierend, repräsentiert, verlagert, die Logik dieser Gegenüberstellung also aufrechterhalten. Zum anderen täte sich damit die lähmende Alternative zwischen der Passivität und Aktivität des Publikums, zwischen der ideologischen Verfügungsgewalt und Offenheit für verschiedene Lesarten der Darstellung auf, die auf die bloße Rezeption von Vorgegebenem festlegt (womit die Analyse des Akts sich erübrigte) oder die konkrete Inszenierung nach Belieben überspringt (womit die Analyse des Akts die des Bildes erübrigte); was nur unentschlossener, nicht besser wird, wenn damit stattdessen ein Spektrum gemeint sein soll.

Das Bild ist vielmehr ein Konnex von Zeit und Wahrnehmung – der Akt des Zuschauens Teil der bewegungsbildlichen Entfaltung, ihre Inszenierung ein Sicht- und Hörbar- als Gesehen- und Gehörtwerden: „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes.“[330] (Die Analyse kann das Bild nur ausgehend vom Akt des Zuschauens und schon auf ihn hin analysieren; die Analyse kann den Akt des Zuschauens so wenig wie die *projection* vom *screening* zu trennen ist: die Dissoziation ist Ausdruck der Zusammengehörigkeit beider, Ausdruck der Zugehörigkeit des Akts des Zuschauens zum Bewegungsbild – insofern dessen dissoziierte Welt eben die *world viewed* ist, die ‚ungesehen geschaute‘ Welt, die Welt nur und gerade des Zuschauens.

Wenn also die Repräsentation eine abwesende Identität (qua Stellvertreterschaft) anwesend zu machen sucht, sichern *projection* und *screening* die Anwesenheit einer Welt für ein Publikum (oder in seinem Zuschauen), das in dieser Welt abwesend ist (oder für ihre Entfaltung).[328] Das letztlich führt Cavell zu seiner auch weiterhin verblüffenden Einsicht – Film liefere „a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist – even, alarmingly, *because* it does not exist, because viewing it is all it takes“[329]. Wobei das, wofür der Skeptizismus bei Cavell immer auch einsteht, worauf er antwortet (was sich auch als seine Drohung oder Wahrheit bezeichnet findet, denen keine einfache Widerlegung beikommt[331]), das Fehlen gesicherter

328 Vgl. Cavell: *The World Viewed,* S. 23.

329 Cavell: *The World Viewed*, S. 188–189.

330 Deleuze: Über *Das Bewegungs-Bild*, S. 82.

331 Vgl. etwa Stanley Cavell: Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 105–149, hier: S. 135; sowie Stanley Cavell: The Philosopher in American Life (Toward Thoreau and Emerson). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 3–26, hier: S. 5. Vgl. für eine entsprechende Diskussion Cavells auch Lück: Bohrende Zweifel, S. 33–34.

nur in und aus dem Bild analysieren.) Und wenn mit dem Zuschauen derart auch ‚das Sehen und Hören zum Teil des Bildes' wird, sind Bewegungsbilder als Modulationen des Gegenstands auch solche der Wahrnehmung. Deleuze spricht auch von einem „écran noir"[332] (mal als ‚schwarzer Schichtträger', mal als ‚schwarze Leinwand' übersetzt[333]), von einem Schirm also, einem *screen*, der ein sich ausbreitendes Licht bricht und reflektiert, um konkrete Bilder hervorzubringen, worin er selbst aber sich schon verwandelt findet: in ein „Intervall", ein „Indeterminiertheitszentrum"[334] – ‚flüchtige Zeit des Vergnügens, des Blicks'.

In diesem Sinne ist das Bewegungsbild paradigmatisches Medium: des Denkens, des Denkens der Darstellung, der Darstellung – und der Liebesdarstellung. In diesem Sinne war und ist es „ein wesentlicher Faktor" (nicht Ursache oder Auslöser) jener philosophischen Umkehr: es spielt „bei der Entstehung und Entwicklung dieses neuen Denkens, dieser neuen Art zu denken, eine wesentliche Rolle"[336]. So wenig das Bewegungsbild nun unabhängig von seinen Grundlagen, vom Bewegtbild ist, so wenig ist es diese Entstehung und Entwicklung. So sehr aber das Bewegungsbild Medium nur und sichernder Voraus-Setzungen ist, das Abgründige oder, vielmehr, Ungründige menschlicher Bezüge also, die Unmöglichkeit, „auf den festen Grund des Seins" zu stoßen und so den ewig (oder auch: den so ewig) „prekären Züge[n] unseres Zusammenlebens"[335] zu entgehen. Die durch und durch positive Bestimmung dessen ist die Radikalität des Werdens, der, gleichsam als Antworten, all die verschiedenen Symbolisierungen, Diskursivierungen und Metaphorisierungen folgen – um Zusammenleben, und, darunter, Liebesleben, und also Leben, zu ermöglichen.

Auch Cavell betont diese Rolle des Bewegungsbildes für das Denken, diese Rolle des bewegungsbildlichen Denkens, indem er dessen Rolle für die Philosophie betont[337] – die im eigenen *state of philosophy* dieses Mediums ebenso gründet wie in seiner besonderen Stellung zum Skeptizismus, also zur Philosophie (eine Stellung, durch die sich – unter anderem – seine enge Beziehung zur Psychoanalyse begründen lässt, die

332 Deleuze: *L'image-mouvement*, S. 90 – erneut im Anschluss an Bergson.

333 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 90; Deleuze: Über *Das Bewegungs-Bild*, S. 82.

334 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 92.

335 Lück: Bohrende Zweifel, S. 33–34.

336 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 21. Vgl. zur Historizität des Denkens auch Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen, S. 385–386, 402–403.

337 Vgl. zu diesem Denken, zuspitzend und zusammenfassend, auch Stanley Cavell: What Photography Calls Thinking. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 115–133.

in einem und als ein Prozess wird, der diese Grundlagen entdeckt, so sehr entsteht und entwickelt sich das neue Denken nur in diesem, nur als dieser Prozess: das konkrete Denken in spezifischen Bewegungs- und Zeit-Bildern ... Dabei geht es also nicht um „eine perfektionierte Apparatur für eine sehr alte Illusion“ – das bliebe noch bei der ‚objektiven Illusion‘ der ‚unbeweglichen Schnitte plus abstrakte Zeit‘ stehen, bei einer erfundenen Technologie als schon gegebenem Medium; stattdessen geht es um ein „zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit“[340] – das erst und immer weiter zu entdeckende Medium der Modulation in der Welt der Veränderlichkeit.

eine verwandte Stellung einnimmt[338]): „[T]he creation of film was as if meant for philosophy – meant to reorient everything philosophy has said about reality and its representation, about art and imitation, about greatness and conventionality, about judgment and pleasure, about skepticism and transcendence, about language and expression“[339]. Und auch hier gilt, dass es eben (und erst) die *creation* des Mediums, der *motion pictures* ist, nicht (schon) die *invention* ihrer Grundlagen, der *moving pictures*, mit der das Bewegungsbild zu einem paradigmatischen Medium eines neuen Denkens – und dabei Medium der Darstellung – zu werden vermag.

Das bewegungsbildliche Denken

Zu beobachten ist das konkrete bewegungsbildliche Denken anhand der Differenzierung des Bewegungsbildes in Bildtypen und ihre Spielarten wie auch an den filmischen Körpern als genetische Elemente oder generative Momente von Körper-Bildern, als Körper, die durch Bilder zeitlich strukturiert sind und Bilder zeitlich strukturieren; anhand der wechselseitigen Perspektivierung der Mitglieder eines und unterschiedlicher Genres wie auch an der Bewegung der Serialisierung als Entdeckung serieller Zeitlichkeit in der Entfaltung einer Zeitform. Das Bewegungsbild ist Medium des Denkens, ist Bild (in) zeitlicher Entfaltung, ist Konnex von Zeit und Wahrnehmung (ist Medium der Darstellung) nur durch die spezifische Bewegung, das je spezifische Andauern, die spezifische Entfaltung von Zeit und die spezifische Modulation des Gegenstands und der Wahrnehmung (die

338 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 52–53, 94. Vgl. zur Beziehung von Bewegungsbild und Psychoanalyse (und zu ihrem keineswegs zu Ende geführten Dialog – kein wechselseitiger Zugriff aufeinander, sondern ein gemeinsamer auf die Gegenstände, die sie sich teilen) auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 264–284.

339 Cavell: *Contesting Tears*, S. XII.

340 Deleuze: Das *Bewegungs-Bild*, S. 21.

spezifische Darstellung). Und so nur entdeckt es auch die Liebe der Leinwand, die wahrzunehmende Liebe, das Anrecht der Liebe auf einen Anteil am Ultraviolett ... die Zeitformen der Liebe.

(Das heißt nicht, dass sich das Denken, das sich mit dem Bewegungsbild denken lässt, allein in Bewegungs- oder Zeit-Bildern vollzieht – und nicht etwa auch in Begriffen [auch wenn sich der Begriff des Begriffs mit ihm ändern mag]. Das Denken in Bewegungs- und Zeit-Bildern fordert zu anderen Formen dieses Denkens gerade heraus.[341] Auch ließe sich das als Differenzierung von Medien gegeneinander beschreiben; und widerstrebte dabei schon jeder Vorstellung einer Hierarchie der Formen des Denkens.[342])

Errungenschaft – eine Errungenschaft – des bewegungsbildlichen Denkens ist dann noch, was sich in Form „des Modells der klassischen Narration" so gern verabsolutiert und sodann, in einem erstaunlichen Übersehen der Bilder, vor die „zeitliche Dimension kinematografischer Bildlichkeit", vor den „Prozeß filmischer Darstellung"[343] verlagert findet. Die – jedwede – Narration aber ist, wie auch Deleuze betont, „niemals eine sichtbare Gegebenheit der Bilder oder die Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden Struktur; vielmehr ist sie eine Konsequenz der selbst sichtbaren und von sich aus wahrnehmbaren Bilder"[344]. So eben muss auch, in Abhängigkeit von der Vielfalt der Bildtypen und -arten, von sehr unterschiedlichen Typen und Arten der Narration ausgegangen werden.[345] Was den kausalen Handlungszusammenhang der ‚klassischen Narration' betrifft, so kommt ihm damit im doppelten Sinne kein Modellcharakter mehr zu: Weder gibt er die vorbildliche Art der Narration ab, die Norm, relativ zu der alles andere zu bestimmen wäre (als Abweichung, als Bruch, als Exzess ...); noch liegt er als ein zu repräsentierender Sachverhalt vor den Bildern, die er sich unterwirft (auch im „amerikanische[n] Film" und in der durch ihn perfektionierten Spielart des Bewegungs-Bildes, dem Aktions-Bild, sind nicht die Bilder „der Erzählung untergeordnet", stattdessen „leitet sich das Erzählerische" auch hier aus diesen, aus ihrer zeitlichen Entfaltung, aus ihrem spezifischen Prozess der Darstellung – als Verteilung [des Zusammenhangs] von Hindernissen, Mitteln und Zielen in einheitlichen Ensembles –, erst „ab"[346]).

Eine der folgenreichsten Entdeckungen aber ist in der Tat die Differenzierung zeitlicher Entfaltung in filmische und serielle Bewegungsbilder; weswegen es nicht

341 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 205–243, 335–359.
342 Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 235.
343 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 49–50.
344 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 43.
345 Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 182.
346 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 52.

überraschen kann, dass Cavell wie auch Deleuze in ihren Auseinandersetzungen mit dem Medium auf die Serialität stoßen.[347] Ergibt diese Differenzierung doch ganz eigene Organisationen, ganz eigene Register bewegungsbildlicher Zeit: und bedeutet so einen nicht zu unterschätzenden Unterschied für die Entfaltung von Zeitformen. Das bedeutet nun gerade nicht, dass im Weiteren von einem wesentlichen Gattungsunterschied zwischen Film und Serie auszugehen ist. Es bedeutet, dass alle Unterschiede zwischen diesen zu delegieren sind an den Prozess der Entdeckung, der Differenzierung, in all seiner Offenheit. Es ist das Fortlaufende dieses Prozesses, das zugleich ausschließt, dass es sich bei den Organisationen oder Registern des Filmischen und Seriellen um eine erschöpfende, um eine exklusive Differenzierung handeln könnte, die das Medium Bewegungsbild erschöpft. Andere und weitere Differenzierungen, die etwa hin zum Musikvideo, zur Multi-Channel-Videoinstallation oder zur *clip culture* führen, entdecken das Medium anders und weiter; und machen ebenfalls Unterschiede im Rahmen der Entfaltung von Zeitformen; auch der Liebe (die Musikvideos zu „There's a time for us" und „Romeo and Juliet"). Hinter filmische und serielle Bewegungsbilder können auch sie allerdings nicht zurück – sodass diese zunächst verstanden sein wollen. Etwas, das auch die Berücksichtigung des Seriellen im Filmischen und des Filmischen im Seriellen einschließt: Before Sunrise, Sunset und Midnight ... aber auch, mit einem eigenen Unterschied hinsichtlich der Entfaltung der Zeitform des Erinnerns und Vergessens, How I Met Your Mother.

Um die eigene Modulation der Zeitform dieser Serie zu greifen, gilt es zunächst aber noch einmal festzuhalten, dass – die Frage also aufzuwerfen, inwiefern, in welchen Hinsichten, genau – ihr Titel (die Eindeutigkeit [der Zeitlichkeit] der durch ihn annoncierten Prämisse; der dabei als primär gesetzten Erzählsituation; des Annoncierens und Setzens der Prämisse und Erzählsituation selbst) nur die halbe Wahrheit ist.

Achsen des Seriellen

Freilich ließe sich aus dem Akzent auf erzählerischer „Progression", der durch „das erklärte, übergeordnete Ziel der Geschichte" impliziert ist, auf eine lediglich andere als für Sitcoms übliche, gleichwohl aber eindeutige Verortung von How I Met Your Mother zwischen *series* und *serials* schließen: in einer „Abkehr vom

347 Vgl. Cavell: The Fact of Television; Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 168–204. Bei Deleuze schließt das freilich auch an seine großen philosophischen Untersuchungen der Serialität an – vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*.

typischen Status Quo-Format“ etwa, das immer wieder, nach dem Abschluss einer jeden Episode, mit der mehr oder weniger gleichen Ausgangssituation öffnet, und einer Hinkehr zur Steigerung der „Bedeutung des staffelübergreifenden Gesamtzusammenhangs“[348], der zwar unterbrochen werden mag, doch nur, um fortgesetzt zu werden. Die seriellen Achsen jedoch der Unterbrechung/Fortsetzung und Eröffnung/Schließung, die, der narratologischen Reduktion einmal ungeachtet, mit der ‚typologischen Basisdifferenz‘ von *series* und *serials* zurecht betont sind – die sich aber auch schon in den (Abständen zwischen den) Ausdrücken ‚Episode‘ und ‚Folge‘ oder ‚Staffel‘ und *season* ankündigen –, diese Achsen also finden sich selbst schon in die poetische Logik dieser Serie eingezogen: was zunächst als gegebene, grundlegende serielle Formatierung des Mediums erscheinen mag, ist Gegenstand seiner Entdeckung in Serialisierungen. (Wenn es eine berechtigte Frage ist, ob oder inwieweit eine so spezifische serielle Form wie die Sitcom sich eignet, um über Serien [überhaupt?] zu sprechen, so muss die Antwort sich am Recht der Sitcom orientieren, mit dem sie sich als spezifisch erweist, indem sie solche Entdeckungen vornimmt – ein Recht [und mit ihm das, was ‚überhaupt‘ hier überhaupt heißen kann], das sich allein in diesen erweisen kann.)

Die Entdeckung serieller Formatierung in Serialisierungen ändert im Übrigen nichts daran, dass – sondern ist eben die Art und Weise, auf die – die „procedure of serialization“[349] auch hier den Blick vom „individual piece“ auf das „format“ lenkt (wie Cavell für Serien überhaupt festhält): Heißt das doch, dass der Blick insbesondere auf „the relation between format and instance“[350] gelenkt wird; also auch, vermittels dieses Verhältnisses, auf das Verhältnis der Fälle zueinander, durch das jenes gerade entdeckt wird; womit die Serialisierung dann noch nach dem Fall, als Fall des Formats, fragen lässt, als etwas, das nie als Einzelfall behandelt werden kann. In anderen Worten ist „each instance“ eine „perfect exemplification of the format [...] that ‚generates‘ it“ (also den Fall; und den nächsten; und nächsten) – doch das gerade insofern, als es weder das eine (der Fall), noch das andere (das Format), sondern das Verhältnis beider ist, das mit der Serialisierung zum Gegenstand der Entdeckung wird: ganz im Sinne also der Frage „what would count as ‚generation‘“[351] – sodass von allen Fällen, die darin aufeinander bezogen sind, auch gesagt werden könnte, dass sie alle gleichermaßen auf das Format bezogen sind.

Der Einzug der seriellen Achsen, die Entdeckung des Verhältnisses von Fall und Format durch das Verhältnis von Fall und Fall lässt sich an den seriellen Faltungen,

348 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 249–250. Vgl. auch Ruchatz: Sisyphos sieht fern, S. 80.

349 Cavell: The Fact of Television, S. 246.

350 Cavell: The Fact of Television, S. 241.

351 Cavell: The Fact of Television, S. 247.

die Robins und Teds Geheimnis enthüllen, ebenso wie an dem polyvalenten Warten, das mit dem Ende von „Something Blue“ beginnt und mit dem Beginn von „Wait for It“ endet, beobachten. Erstere fügen die Enthüllung ein in eine der zentralen amourösen Serien von How I Met Your Mother, nämlich die wechselhafte intime Dynamik zwischen Robin und Ted, die mit der ersten Episode der Serie beginnt[352] (und mit ihrer Trennung keineswegs endet – die Frage, ob die beiden nicht doch noch einmal zueinander finden, wird so vielmehr mit Nachdruck aufgeworfen). Letzteres wiederum verbindet nicht nur eigens das Enden und Beginnen der Episoden und Staffeln, sondern bindet diese auch an die Serialität überhaupt der Intimitäten dieser Serie, an das immer neue Bilden und Lösen von Beziehungen – die seinem *I'm ready* folgende Frauenbekanntschaft etwa bringt Ted einen Vollrausch und ein Schmetterlingstattoo über dem Steißbein ein, das ihn zu der Dermatologin Stella Zinman führt, die er beinahe heiratet, die ihn aber vor dem Altar stehen lässt ...[353]

Auch aber gehören die prägnanten Digressionen und Diskontinuitäten zur Entdeckung der seriellen Formatierung des Mediums, des Mediums in seiner seriellen Formatierung.

Zum einen gibt es, bevor die Mutter zu treffen ist, immer noch einen *scotch and soda* zu trinken, und jede *short version* des Aufeinandertreffens, etwa über einen gelben Regenschirm, trägt selbst schon hinein in die zahlreichen, oft genug folgenlosen Verwicklungen der Vergangenheit. So führt Ted (um von den Abzweigungen um Lily, Marshall, Robin und Barney zu schweigen) im Laufe der neun Staffeln der Serie, je nach Berücksichtigungsschwelle, sieben oder acht Beziehungen mit anderen Frauen und hat darüber hinaus Dates mit zahlreichen weiteren – fast scheint es: mit allen anderen Frauen der Stadt (was wie selbstverständlich zu einem eigenen Witz der Serie wird[354]) –, bis er schließlich die Mutter kennenlernt. Fast folgerichtig wird der gelbe Regenschirm denn auch zum Motiv der Verheißung, also Vertröstung, dessen Wiederkehr immer einer weiteren, und der immer eine weitere, Verwicklung folgt.[355] (Und wenn der gelbe Regenschirm auch nicht wieder so verheißend losgelöst – räumlich, von menschlichen Körpern – wie zu Beginn von „Wait for It“ auftaucht, taucht er doch immer wieder wie Trost aus dem Nichts auf – besonders markant im Bild eines Meers aus gelben Regenschirmen, in das Ted hinaus aus seiner Stammbar tritt.[356]) Die Behauptung der Notwendigkeit, ja, Schicksalsträchtigkeit seiner Erlebnisse, die der 2030-Ted wiederholt aufstellt

352 How I Met Your Mother, „Pilot“, S1.E1.

353 Vgl. etwa How I Met Your Mother, „Ten Sessions“, S3.E13; sowie „Shelter Island“, S4.E5.

354 Vgl. How I Met Your Mother, „Double Date“, S5.E2.

355 Vgl. etwa How I Met Your Mother, „No Tomorrow“, S3.E12, „Right Place, Right Time“, S4.E22, „Girls vs. Suits“, S5.E12.

356 How I Met Your Mother, „No Pressure“, S7.E17.

(... *who I had to become* ...), die Arbeit an (dem Eindruck) der umfassenden Sinnhaftigkeit, bleibt insofern immer nur die eine Seite. Das gilt noch für jene Episoden, die sich der Rekonstruktion vermeintlich kontingenter Umstände widmen und dabei auf die Zwangsläufigkeit von Zusammenhängen stoßen lassen; Episoden, deren Darstellungsprinzip es also ist, Kontingenz in der Rekonstruktion erst in Zwangsläufigkeit zu transformieren.[357]

How I Met Your Mother reiht sich also insgesamt nicht in die Reihe jener bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen ein (was nicht heißt, dass die Serie sich nicht in Nachbarschaft zu diesen von diesen abgrenzt), denen die vergangenen Liebschaften ihrer Figuren einen (durchaus seriellen) Katalog bilden, dessen Durchsicht die Augen für die (Möglichkeiten der) Liebe in der Gegenwart zu öffnen vermag. Dazu gehört, zum Beispiel, High Fidelity (Stephen Frears, UK / US 2000), mit Robs Hitliste seiner wichtigsten Trennungen, aus der er, allen Versuchen zum Trotz, die jüngste, von Laura, nicht heraushalten kann – was letztlich heißt, dass die beiden wieder zueinanderfinden. Oder auch Lovesick (Tom Edge, UK 2014–2018), mit der alphabetischen Abfolge aller Frauen, die Dylan mit Chlamydien angesteckt haben könnte(n) – was auch die Fragen aufwirft, ob (und, wenn ja, wie) Evie Teil dieser Abfolge (geworden) ist und ob also die Freundschaft zwischen beiden, die so offensichtlich mehr sein könnte, schon einmal mehr war und wieder werden wird.

Dass Teds Ankündigung diesseits der Staffelgrenze (Spaß haben zu wollen) zu der Zurückhaltung jenseits wird (nicht bereit zu sein) – wie sich Barneys Arm vor Teds Brust und nach vorn gestreckt findet –, ließe sich, zum anderen, nur unter Absehung von den sonstigen, teils offensiv er- und bearbeiteten Diskontinuitäten von How I Met Your Mother auf eine rein produktionslogisch erklärbare Inkonsequenz (oder Inkompetenz) zurückrechnen. Stattdessen handelt es sich dabei um eine durchaus spezifische Geltendmachung der Lücken des Seriellen als eigene Herausforderung eines nahtlosen So-Wie, eine Geltendmachung also der Irreduzibilität des (unterbrechenden, fortsetzenden, ...) Verhältnisses der seriellen Fälle, eine Herausforderung ihrer Auflösung in einem ‚progressiven Gesamtzusammenhang'. Die Frage ließe sich freilich immer noch stellen, ob alle Diskontinuitäten gleichermaßen als solche Geltendmachungen zu verstehen sind, Frisurenabweichungen in der Folge größerer Zeitsprünge wie auch Figurenumbesetzungen zwischen weit auseinanderliegenden Episoden, das spätere Ignorieren von Ankündigungen und Zuschreibungen aus früheren Episoden wie auch die durch die Zeitsprünge immer wieder durchbrochene Kontinuität des eigenen seriell-synchronen Alterns der Darstellerinnen und Darsteller mit ihren Figuren. Doch lässt sich eine solche Frage keinesfalls anders beantworten, in diese oder jene Richtung, als durch die Analyse entsprechender Momente, also der Episoden, die diese aufweisen, also der

357 Vgl. zum Beispiel How I Met Your Mother, „Lucky Penny", S2.15, „Miracles", S3.E20, „Right Place, Right Time".

Serie, zu der sie gehören. Und das heißt auch, dass die Beantwortung berücksichtigen muss, dass der reflexive Umgang der Serie mit Diskontinuitäten deren Stellung, gerade auch retroaktiv, zu verändern vermag. (Zu denken ist noch einmal an die unterschiedlichen Stimmen Teds – sowie an den Umstand, dass am Ende der letzten Episode der Serie Josh Radnor das Voiceover übernimmt.[358])

Angesichts all dessen kann es nun nicht darum gehen, buchhalterisch festzuhalten, welche „Bestandteile der traditionellen Genre-Definition" noch und welche nicht mehr in How I Met Your Mother vorzufinden sind, um sodann eine andere Bezeichnung als die der Sitcom zu finden – zumal eine so anbiedernde wie die der „Quality Sitcom"[359], die unkritisch der Migration des Marketing-Jargons in die Wissenschaftssprache folgt (nämlich der Rede vom ‚Quality TV', für das [fast schon wieder klassischerweise] Serien wie The Sopranos [David Chase, US 1999–2007], Mad Men [Matthew Weiner, US 2007–2015] und Breaking Bad [Vince Gilligan, US 2008–2013] stehen[360]). Entscheidend ist vielmehr, wie das (oder was am) Sitcom-Format durch die Bewegungsbilder dieser Serie in welcher Gestalt entdeckt wird. Und wenn es stimmt, dass sich Sitcoms insbesondere durch ihren Status als „feinnervige Differenzexperten" auszeichnen, den sie erlangen, indem sie „sich unermüdlich in die Unterscheidung von Unterscheidungen hineinbewegen" (wenn also das ihre zeitliche Entfaltung ausmacht) – wobei durchaus etwas „[f]ortgeschrieben wird", nämlich „eine Art Kartografie sozialer Interaktionsmuster"[361] (wenn sie also eine solche zeitlich entfalten) –, dann dürften die Intimitäten in Serie als erster Anhaltspunkt einer Antwort dienen.

Tempi der Situationswechsel

In einer zweiten, der ersten durchaus verwandten Hinsicht griffe es zu kurz, How I Met Your Mother als „defined by its storytelling mode" zu fassen, nämlich als eine Reihe von „narrated flashbacks"[362]: im Sinne des sich erinnernden Erzählers, dessen Stimme, von einer fixen Zeitstelle aus, die eigene Vergangenheit aufruft,

358 Vgl. How I Met Your Mother, „Last Forever: Part Two", S9.E24.
359 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 253.
360 Vgl. Robert Blanchet: Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: ders. / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 37–70. Vgl. zur Kritik daran auch Simon Rothöhler: Content in Serie. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68/3 (2014), S. 231–235, hier: S. 231.
361 Rothöhler: Content in Serie, S. 234.
362 Mittell: *Complex TV*, S. 48.

welche sodann, bei wiederkehrender Rückbindung an seine subjektive Perspektive durch seine Stimme, zu sehen und hören ist; oder auch: im Sinne des Teds des Jahres 2030, der körperlos im Off oder als Voiceover seinen Kindern acht Jahre seines Erwachsenenlebens schildert, die die neun Staffeln der Serie füllen. Diese vergleichsweise herkömmliche Konstellation des Erzählens-als-Erinnerns – herkömmlicher etwa als die Modulation der Before-Trilogie –, die sich zunächst als erschöpfende Beschreibung der Anlage der Serie ausnimmt, hängt nämlich selbst noch an deren bewegungsbildlicher Poetik: an einer Poetik des (Tempos des) Situationswechsels. Anstatt sie schon zu erklären, ist das Erzählen-als-Erinnern erst aus dieser Poetik heraus zu verstehen, ist bestenfalls Teil von ihr, keinesfalls Ursprung.

Angezeigt ist das bereits durch die Koordinierung der verschiedenen Intimitätsserien, durch die How I Met Your Mother ein veritables Geflecht amouröser Dynamiken herausbildet, das in Ted keineswegs sein unangefochtenes Zentrum hat. Am Ende der zweiten/zu Beginn der dritten Staffel findet sich etwa die neu geschlossene Ehe zwischen Lily und Marshall mit der Trennung Robins und Teds verknüpft. Und das ist schon eine Inversion des Endes der ersten/des Beginns der zweiten Staffel. Nach mehreren Anläufen beginnen Robin und Ted die Beziehung, die dann zu Ende gegangen sein wird, während die verlobten Lily und Marshall sich gerade für eine unbestimmte Zeit trennen – und 2030-Ted verknüpft, nun zum Indie-Rock von „This Modern Love“ von Bloc Party[363], mit „In just one night, everything had changed“.[364] Beide Enden und Beginne wiederum sind dabei eine Kontinuation der ersten Episode der Serie. Der Verlobung von Lily und Marshall folgt Robins und Teds erstes Aufeinandertreffen: „Marshall's found the love of his life, even if I was ready, which I'm not, but if I was, it's like, ‚Okay, I'm ready, where is she?'“, führt 2005-Ted halb für einen abgelenkten Barney, halb für sich aus, während er sich langsam am Tresen seiner Stammbar, MacLaren's Pub, umwendet, woraufhin 2030-Ted antwortet mit: „And there she was“, nach einem Schnitt zu Robin, in der Mitte der Bar. Diese Art der Koordinierung verschiebt sich noch einmal – das Geflecht der intimen Dynamiken verändert sich –, kommt aber keineswegs zu einem Abschluss, wenn Robin und Barney zunächst eine sexuelle und später eine Liebesbeziehung eingehen, sich trennen, sich verloben, heiraten und wieder scheiden lassen.[365]

Zudem bleibt das Erzählen-als-Erinnern weder auf das Verhältnis zwischen 2030 und den Jahren 2005 bis 2013 noch auf Ted beschränkt: Robin und Ted erzählen gemeinsam von ihrer zwei Wochen zurückliegenden Trennung – und reihen sich

363 Vgl. *Silent Alarm* (Bloc Party, UK 2005).

364 How I Met Your Mother, „Come On“, S1.E22, „Where Were We?“, S2.E1.

365 How I Met Your Mother, „Sandcastles in the Sand“, S3.E16, „Definitions“, S5.E1, „The Rough Patch“, S5.E7, „The End of the Aisle“, S9.E22, „Last Forever: Part One“, S9.E23.

damit ein in ein entfesseltes Springen zwischen den Zeiten, das längst die gesamte Gruppe der Freundinnen und Freunde erfasst hat. So zeigt die erste Episode der zweiten Staffel hintereinander: Teds Kinder auf dem Sofa, im gleichen Ensemble, bis hin zur Kleidung der beiden, wie zu Beginn der dritten Staffel, was zugleich eine weitere Diskontinuität bedeutet, bleibt doch das Ensemble erst ab hier, dafür aber bis ans Ende der Serie, gleich, während es sich im Laufe der ersten Staffel noch verändert—Robin und Ted in leidenschaftlicher Umarmung, in Ausschnitten vom Ende der letzten Episode der ersten Staffel, „Come On"—Ted, wie er im strömenden Regen vor dem Mietshaus, in dem sich die Wohnung der beiden befindet, auf Marshall trifft, der einen Verlobungsring vorzeigt, in weiteren Ausschnitten vom Ende von „Come On"—Lily und Marshall in der Wohnung, wie sie sich trennen und er sie zuletzt anschreit: „You walk out that door and we're done ... you're never gonna here my voice again", was aus keiner Szene aus der vorherigen Episode stammt, sondern neu produziert ist, wie die rote Perücke anzeigt, die die Lily-Darstellerin Alyson Hannigan trägt und die sich ihrer, also Lilys Frisur aus der ersten Staffel gerade so weit annähert, um noch als Perücke erkennbar zu bleiben—„I should call her", äußert Marshall achselzuckend, neben Ted auf dem Sofa in der gemeinsamen Wohnung, und lehnt sich zum Telefon hinüber, eingeleitet durch einen Pseudo-Reißschwenk samt Zisch-Geräusch, begleitet von der Lachspur.

Und dann ist da noch die äußerst flexible audiovisuelle Beziehung, die sich zwischen den unterschiedlichen und unterschiedlich erzählenden (zusammenfassenden, anmerkenden, aufschiebenden, ergänzenden, ankündigenden, vorgreifenden) Stimmen und den Modi des Auftauchens und Verschwindens der Bilder (deren Bestandteil die Stimmen oft genug sind) entspinnt: Der 2030-Ted artikuliert einen deiktischen Bezug, der umgehend durch Sicht- und Hörbares ausgefüllt wird, und bekommt durch ein Innehalten des Sicht- und Hörbaren Zeit für einen Kommentar eingeräumt;[366] sein jüngeres Ich kapert sprechend die akustische Dimension einer Rückblende;[367] und die Unterbrechung/Fortsetzung von Barneys *catchphrase* wird an der Staffelgrenze zu einer der Serie ... Dazu kommen im Laufe der neun Staffeln noch zahlreiche weitere Konfigurationen – wie etwa temporäre Verkennungen dank falscher Entsprechungen: Scheinbar (sicht- und hörbar, gerahmt als Spurensuche und Befragung Dritter durch Robin und Lily) erlebt Ted, während seiner

366 Der Beispiele für beides gibt es, über „Wait for It" hinaus, viele; vgl. etwa – für frappierende Eingriffe in Wahrnehmungsrealitäten, die deiktisch vorbereitet werden – How I Met Your Mother, „Stuff", S2.E16, „Slapsgiving", S3.E9, „The Leap", S4.E24; sowie – für knappe Klarstellungen bis hin zu weiterführenden Erklärungen zu stillgestelltem Sicht- und Hörbaren – „Okay Awesome", S1.E5, „Double Date".

367 Auch der 2030-Ted tut dies gelegentlich, etwa im zensorischen Bemühen, seinen Kindern unangemessene Ausdrücke vorzuenthalten – vgl. How I Met Your Mother, „Murtaugh", S4.E19.

Beziehung mit Robin, mit Marshall eine wilde Nacht, an deren Ende er eine junge Frau abschleppt – schließlich aber stoßen, im Schlafzimmer dieser, Robin und Lily auf Barney, der (zu erzählen beginnt, wie er) sich den Abend über als Ted ausgegeben hat (gefolgt von Klarstellungen in Form von Nachstellungen einiger Szenen der wilden Nacht, nun mit Barney anstelle von Ted).[368] Ebenso kommen aber auch offenbare Diskrepanzen dazu: „And then, right before my eyes, your father broke down crying", berichtet Marshall Lily von einem Gespräch mit ihrem entfremdeten Vater (in einem Voiceover zu Bildern des Gesprächs, samt der Schwebe eines langsamen Zooms auf das verkniffene Gesicht des Vaters) – woraufhin (ein Schnitt plötzlich sehen und hören lässt, wie) Marshall in heftiges Heulen und das Lachspuren-Publikum in Gelächter ausbricht (das noch über den zischenden Reißschwenk zurück zu Lily und Marshall anhält).[369]

Es führte kaum bedeutend weiter, noch all das auf eine erweiterte Erzählkonstellation zurückzurechnen, es auf ein weiterhin handliches narratologisches Maß herunterzurechnen. Etwa: auszugehen von einer Redelegation der „erzählerischen Kontrolle" des 2030-Teds „an einen auf einer niedrigeren Ebene angesiedelten Erzähler" – sodass die relative Eigenständigkeit der Ebenen beschreibbar bleibt, die sich mit den „Rückblenden innerhalb der Rückblende"[370] auftun. Oder auch: den Figuren nicht nur gezieltes Lügen, fehlerhaftes Erinnern und kompromittierte Informationsstände zuzugestehen,[371] sondern auch, „dass sie nicht die uneingeschränkte Kontrolle über die Geschichte besitzen" – sodass „eine Diskrepanz zwischen Erzählerstimme und der tatsächlichen Rückblende"[372] weiterhin zu erklären ist. Oder gleich: auf abstrakte Architekturen aus „Rahmenerzählung" und „Binnenerzählung", aus „erzählerische[r] Gegenwart" und „Pro- und Analepsen", aus „verschachtelten Erzählebenen" und „personenbezogene[n] Teilgeschichten"[373] abzustellen – sodass eine „narrative Komplexität"[374] sich nachweisen lässt, die die Nobilitierung zur Qualität sicherstellt. (Was sich dann noch grafisch, durchaus ansprechend, als Zeitstruktur einzelner Episoden zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit notieren lässt.[375] Das aber ist kaum schon eine analytische Leistung – nicht jede aufgebaute Distanz zur audiovisuellen Struktur ist auch schon eine

368 How I Met Your Mother, „Ted Mosby, Architect", S2.E4.
369 How I Met Your Mother, „Slapsgiving 2: Revenge of the Slap", S5.E9.
370 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 235.
371 Vgl. Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 234–235.
372 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 236.
373 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 250–251.
374 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 244.
375 So Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 246–247 – zu How I Met Your Mother, „Brunch", S2.E3.

genutzte. Wenn sie nicht gar zur verdeckenden wird: wo etwa das wiederkehrende Voiceover aus dem Jahr 2030 nicht auftaucht, der dieses die Episode über mitlaufen lässt, wenn auch nur die erste Einstellung im Jahr 2030 spielen mag, und der Vorspann der Serie grafisch nur als schwarzer Balken erscheinen darf, der aus den Zeitebenen herausfällt. Sind beide weniger Teil [von welchem Aspekt?] der Zeit der Episode?; welche Art Teile [in welchem zeitlichen Verhältnis zu welchen anderen?] sind sie also?; welche Rolle spielt die Positionierung des Vorspanns als Teil [nach einer Pointe!] auf das Ganze der Episode [und Serie?] hin betrachtet, welche spielen die Positionierungen des Voiceovers?)

Was sich in der Rekonstruktion als fein säuberlich oder auch nur unsauber getrennte Zeitebenen auffalten lässt, ist in der Zeit der Darstellung, in der Modulation, eingefaltet in das Entwerfen unterschiedlicher – das heißt in das Wechseln zwischen so gerade erst unterschiedenen – Situationen: dessen stete Orientierung an der (also an der Vorbereitung der) nächsten Pointe abgesichert ist durch die unterschiedlichsten Tempi zwischen dem Atemlosen und Verzögerten und Gehemmten und Schwungvollen und Schwebenden und Plötzlichen; das sich dabei entfaltet allein vermittels der Koordination des Pluralen, der Sprünge, die die Zeiten verbinden, also trennen, und der Audiovisualität der Bezugnahmen zwischen dem Verbalen und dem Sicht- und Hörbarwerdenden; von dem also nichts sich irgend anders verwirklicht als in der (Gründung der) komödischen Wahrnehmungsform dieser Sitcom.[376]

Insofern sind die pointierten, oder pointierenden, Tempi der Situationswechsel bezeichnender für die poetische Logik von How I Met Your Mother als jede der Erzählkonstellationen. Mit ihnen erst wird das Erzählen verschiedentlich konstelliert. Erst die Tempi treiben, in anderen Worten, die Tempora der unterschiedlichen Zeitebenen hervor: Reißschwenk/Zisch ... oder, da die Situationen keineswegs immer mit Szenen gleichzusetzen sind, sondern auch sich durch ein szenisches Kippen, ein Umschlagen unterscheiden mögen, Freezeframe/Voiceover ... oder *catchphrase*/Gelächter ...[377] Das ist sicherlich auch eine „Verschiebung“

376 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 313 (und insgesamt 307–322) – für die melodramatische Wahrnehmungsform von Titanic (James Cameron, US / MX / AU / CA 1997) und das eigene „Konstrukt sich einander spiegelnder Zeitebenen“, in dem – „und nicht in der narrativen Zuschreibung an die Figur“ – „die Bilder einer subjektivierten Zeitwahrnehmung ihren Ursprung und ihre Verortung“ finden, und zwar gerade insofern dieses Konstrukt sich realisiert „allein auf der Ebene des ästhetischen Wahrnehmungsaktes, des Zusehens und Zuhörens“.

377 Vgl. – in einem ähnlichen Sinne hinsichtlich des Rhythmus von Lola rennt (Tom Tykwer, DE 1998) – Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 99–129. Auch wären mit Michael Wedel die Freezeframes und besonders die digital produzierten Reißschwenks noch einmal eigens als „Special Effects“ zu akzentuieren, die, mit Blick auf die Wahrnehmungsform von How I Met Your Mother, ihre „‚Effekte‘ [...] im individuel-

(oder eine neue oder Neu-Entdeckung) des Sitcom-Formats, doch eben keine, die „von rein situationsbedingten, komödiantischen Faktoren auf progressive Handlungselemente“ umstellte und so den „Begriff *situation comedy* [...] ungeeignet“[378] machte. Die Modulation der Komik, der komödischen Wahrnehmung, hängt hier auf ein Neues, das heißt wie sonst auch, doch anders, an den Situationen. Ist das noch (was war je; was ist) ‚rein situationsbedingt‘? Wenn auch nicht mit narrativer Progression, so übersteigt die Sitcom doch mit einem eigenen Prinzip der „Akkumulation“ immer schon die Reinheit der Situation als Bedingung: mit dem „Prinzip des Running Gags [...], das nicht nur Kenntnis des reproduzierten Musters, sondern auch verschiedene, wie minimal auch immer voneinander abweichende Realisierungen voraussetzt“[379]. Noch, wenn der Gag im Wechsel der Situationen selbst besteht.

Reflexe der Serialisierung

Nicht zuletzt fällt es (also auch) hinter die Poetik von How I Met Your Mother zurück, das heißt hinter ihre eigene Reflexivität, in den offensichtlichen reflexiven Bezügen auf die serielle Formatierung lediglich Hinweise auf die vermeintliche komplexe Neuerung einer „operational aesthetic“ zu erkennen: die „self-conscious narrative devices, playful reversals, and nearly endless deferment of the title's promised plotline“ also als Mittel auszumachen, die die Aufmerksamkeit der „viewers on the program's storytelling mechanics“[380] lenken, auf das serielle Wie (nicht zwingend anstelle des, doch aber mindestens gleichberechtigt) neben dem Was.[381] Nicht im Sinne einer solchen, wie immer historisch verorteten Aufwertung ist How I Met Your Mother reflexiv. Denn auch wenn diese Art Reflexivität in der

len Wahrnehmungsakt auslösen“ (Michael Wedel: Die Effekte der Special Effects. Zur Einleitung. In: ders. [Hg.]: *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 7–19, hier: S. 7) – und das durchaus im Sinne einer „stilisierten Manipulation von Zeitabläufen“, die mündet in „ein in sich vielfältig geschichtetes Muster der Visualität und figurativen Präsentation“ (Michael Wedel: Click and Snap. Special Effects als Meta-Politik des Komischen. In: ders. [Hg.]: *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 209–220).

378 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 252–253.

379 Rothöhler: Content in Serie, S. 233.

380 Mittell: *Complex TV*, S. 60.

381 Vgl. Mittell: *Complex TV*, S. 42–43. Die „reflexive devices“ reichten so von den „freeze-frames“ über die „embedded flashbacks within flashbacks“ bis hin zur „voice of Future Ted answering questions posed in the present-day story“ (S. 59).

Tat mehr meinen soll als den bloßen Ausweis der „construction“ oder „artificiality“ der Darstellung, mehr also als den Sonderfall des Konstatierens eines Faktums, erhält sie die Logik der Trennung, der Aufteilung doch aufrecht; „the story“ hier, „its telling“[382] dort; wobei schon ein Stück weit verschwimmt, ob sie sich eher auf die Grenzziehung zwischen Form und Inhalt oder eher auf die Distanz zwischen dem Medium und seinen Äußerungen bezieht, da sie bereits von einer bestimmten Formatierung des Mediums ausgeht (nämlich, wie immer, ausgehen muss). Die reflexiven Bezüge sind, stattdessen, als jene Äußerungsformen der Serialisierung und also als jene spezifischen Entdeckungen des Mediums zu behandeln – als jene Reflexe der Serialisierung ob des entdeckten Mediums –, in denen die Serialisierung zur Form der Erinnerung der Liebe wird, zu der Zeitform, die und wie sie hier entfaltet wird.

Dass How I Met Your Mother sich nicht auf die Formel der ‚Progression auf ein Ziel in einer erinnernden Erzählung in Rückblenden‘ bringen lässt, bedeutet ja gerade nicht, dass das Erinnern – und Vergessen – hier keine Rolle spielte, dass ihm keine Relevanz zukäme (dass die Serie nicht gerade darin ihre Rolle und Relevanz fände). Nur ist es anders zu verorten, als es narratologisch-repräsentationale Kategorien erlauben. Es findet sich im eigenen Einzug der seriellen Achsen in die poetische Logik: samt aller Faltungen und allen Wartens, die die Bewegung der Erinnerung durch die Serialität der intimen Dynamiken entgegentreten lässt; samt aller Digressionen, mit denen das vermeintlich zu Erinnernde immer schon anderes Erinnertes bedeutet und darüber schnell genug vergessen scheint, und aller Diskontinuitäten, die jede Vorstellung einer Nahtlosigkeit und Gesamtheit des Erinnerten, eines Erinnerns ohne Vergessens infrage stellen. Es findet sich im Hervortreiben der Tempora der unterschiedenen Situationen durch die unterschiedlichen Tempi der Situationswechsel, samt aller Koordinierungen und Sprünge: mit dem die Zeiten, zwischen denen erinnert und vergessen wird, nicht mehr die gegebenen und dann erst (zu) erinnernden und (zu) vergessenden sind, sondern die immer schon erinnernden und erinnerten, vergessenden und vergessenen Zeiten. Das – keine größere Herkömmlichkeit – ist denn auch der entscheidende Unterschied zwischen der Before-Trilogie und How I Met Your Mother; wenn dort die Erinnerung serialisiert wird, ist die Serialisierung hier selbst Erinnerung: Modulation einer Zeitform der Liebe.

Schon wenn 2030-Ted den Titel der Serie zu Beginn der Serie das erste Mal ausspricht, um sein Erzählen in Gang zu bringen, ist das (nicht lediglich Markierung eines Erzählmechanismus, sondern letztlich) einer dieser Reflexe: „Kids, I’m gonna tell you an incredible story: the story of how I met your mother.“ Damit nämlich ist

382 Mittell: *Complex TV*, S. 46.

die Serialisierung als derjenige Prozess schon in Gang gesetzt, der die Aussagekraft des Titels infrage stellt. Nicht nur, aber auch wegen der Bindung der Artikulation an eine Perspektive, die sich nicht als die einzige und alles bestimmende herausstellen wird; vor allem aber, weil diese erste Artikulation, also Variation des Titels nicht zu lösen ist von ihren vielen Variationen, nicht herauszulösen aus der eigenen Serialisierung ihrer Variation.

Diese reichen und reicht: von der Relativierung der ‚incredible story' durch die Pluralisierung zu Beginn der dritten Staffel; über eine Aneignung durch Robin, die, in einer imaginären Zukunft, ihre Kinder, die sie nie hatte, fragt: „Kids, have I ever told you the story of how I met your father?";[383] bis hin zum bilanzierenden „And that, kids, is how I met your mother" der letzten Episode der Serie, das Teds Kindern nicht zu Unrecht verdächtig erscheint: „You made us sit down and listen to this story about how you met mom ... yet mom's hardly in the story."[384] All das aber ist (all diese Modi der Variation sind; all ihr poetisches Gewicht wird) bereits angelegt durch – oder, ebenso seriell, erst noch eingetragen in – das Ende der ersten Episode. Robin bleibt, nachdem Ted sie kennengelernt und die durch Aufschub geprägte, aufschiebende wie aufgeschobene Beziehung der beiden begonnen hat, zunächst namenlos. Schließlich liefert 2030-Ted, seine initiale Ankündigung konterkarierend und zur Verblüffung seiner Kinder, akzentuiert durch das plötzliche Verstummen des beschwingten Intros von „Back on the Chain Gang" von The Pretenders[385], die letzte Pointe (also Retardation) der Episode: „Because that, kids, is the true story ... of how I met ... your Aunt Robin" (er weist seine Kinder dann noch zurecht: „Like I said, it's a long story" – was er in der Tat getan hat [und was die Serie mit ihren über zweihundert Episoden in der Tat ist!]).

Damit ist fraglos, wie Oliver Fahle zugleich weiter und enger, nämlich für jüngere Fernsehserien festhält, „Narration selbst als eine herausgehobene Serie zu verstehen, die mit anderen Serien korrespondiert"[386]. Doch lässt sich das eben hier weder im Sinne des historischen Arguments zu verstehen, das es als „Innovation" vorstellt, „die Narration gerade zu überschreiten und Serialität als ästhetische Kategorie der Bildmedien diesseits der Narration aufzuwerten"[387] – noch im Sinne des fundierenden theoretischen Arguments, das von der Alternative „Nar-

383 How I Met Your Mother, „Symphony of Illumination", S7.E12. Vgl. für eine weitere Aneignung, die auch den Vorspann samt eingeblendetem Titel erfasst, „46 Minutes", S7.E14.

384 How I Met Your Mother, „Last Forever: Part Two".

385 Vgl. *Learning to Crawl* (The Pretenders, US 1984).

386 Oliver Fahle: Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie. In: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181, hier: S. 177.

387 Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 169.

ration organisiert Serialität“/„Serialität organisiert Narration“[388] ausgeht. (Das ist zwar nicht deckungsgleich mit dem historischen und theoretischen Argument von der Aufwertung des Wie neben dem Was, folgt aber durchaus noch einer ähnlichen Logik; oder geht zumindest von den Setzungen derselben Logik aus, wenn es ihre Selbstverständlichkeit auch schon erodiert.) Gerade die Gegenüberstellung einer „Tendenz zur Sinngebung, temporalen Organisation und Abschließung“ und einer „Tendenz zur Sinnoffenheit, temporalen Desorganisation und Unabschließbarkeit“[389], in der für Fahle sich Narration und Serialität gegenüberstehen, beschreibt im Falle von How I Met Your Mother doch die Spannung zwischen Ziel und Umwegen, die sich mit der reflexiven Serialisierung-als-Erinnerung entfaltet, und zwar samt der verschiedenen Erzählkonstellationen als *einer* Serie, die nicht weniger von dieser Spannung geprägt ist. Eine Spannung, wie sich auch sagen ließe, zwischen (unterschiedlichen Tendenzen zur) Konsistenz und Inkonsistenz, die zu der Zeitform selbst gehört, für deren Darstellung die Serien dieser Serie Mittel sind. Die Spannung eines Ganzen, die/das die Form einer Spannung zwischen dem Erinnern und Vergessen annimmt.

Drang zur Konsistenz, Drängen der Inkonsistenz

So wenig das Erinnern auf Teds Erinnern zu reduzieren ist, ist es das Vergessen auf Teds Vergessen; auch wenn es dieses freilich, aber immer nur als Teil der Poetik von How I Met Your Mother, als Teil der Serialisierung-als-Erinnerung, gibt.

Es gibt das Vergessen in Form eingestandener Lücken, die fortan in abstrusen Platzhaltern insistieren, auch über ihr erstes, zentrales Auftauchen hinaus. – Mit einem Episodenbeginn hebt das Voiceover des 2030-Teds an: „Kids, back in the fall of 2007 [eine junge Frau, von Ted heran gewunken, bewegt sich durch das MacLaren’s auf ihn, Robin, Lily, Marshall und Barney zu, dazu die Texteinblendung „the year 2007“], I was dating this girl named … [ein Freezeframe der Frau, auf halbem Weg vom Eingang der Bar zum Tisch der Gruppe] Oh, God, what was her name? It’s been twenty-three years [das Bild setzt sich wieder in Bewegung, die junge Frau erreicht Ted und gibt ihm einen Kuss], I can’t remember all this stuff. For the sake of the story, let’s call her: …“ Hier nun schließt 2007-Ted, vor seinen Freundinnen und Freunden, ohne Unterbrechung an: „Everyone, this is Blahblah [und zeigt mit dem Arm auf die junge Frau].“ Mit einem beschwingten Abwinken entgegnet sie noch: „Please, call me Blah“ – was fortan auch alle tun: „So, Blah, how did you

388 Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 177.
389 Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 177.

two meet?“[390] Und noch Staffeln später wird sie, wenn die Rede auf sie kommt, Blahblah genannt.[391] (Zumindest, und fast zuletzt, fällt 2030-Ted aber doch noch ihr Vorname, Carol, wieder ein.[392])

Auch gibt es das Vergessen in Form auffallender Verwechslungen, die krampfhafte Versuche der Aufklärung nach sich ziehen, eine solche aber nur noch durch Vorgriffe erfahren können. – Nachdem der Rest der Gruppe anderweitige Verabredungen getroffen hat, wendet sich Barney an Lily: „I guess that leaves just you and me. Wanna hang?“ 2030-Ted kommentiert daraufhin zu einem Freezeframe Lilys: „And then Lily said something to Barney that insulted every fiber of his being.“ Doch äußert Lily nur ein lapidares „Nah“. Das erscheint 2030-Ted nicht als überzeugender Grund für den anschließenden Streit der beiden, sodass sich, über den Rest der Episode verteilt, der Streit als Reihe von Korrekturen anschließt, je zunächst unbefriedigend und lückenhaft, in ungereimten und aussparenden Interaktionen Lilys und Barneys („Barney and Lily were still fighting about ... um, something. Or was it that other thing?“—„Save it Lily! I'm still mad at you for ... something. And for that other thing“—mitten durch das MacLaren's fährt ein Motorrad, vor dem Lily Barney rettet—„Wait, they were on the street!“). Dann aber drängt sich die Erkenntnis auf, dass nicht Lily Barney, sondern Barney Lily beleidigt hat – und die weitere Erkenntnis, dass der Streit sich nicht gleichzeitig zu den restlichen Ereignissen der Episode ereignet (hat), sondern erst im Jahr darauf, initiiert durch Lilys Schwangerschaft, die erst am Ende der Staffel beginnt, zu der diese Episode gehört.[393] Und so bekommt auch Teds Auftritt in einem grünen Kleid, mit dem er hier schon die Versöhnung Lilys und Barneys unterbricht, seine Erklärung erst in der folgenden Staffel: „Yeah, that's the ending to a whole different story.“[394]

Oder das Vergessen in Form umschreibender Eintragungen, die nonchalant die Unvollständigkeit früherer Bilder feststellen und wie als Versicherung ihrer Richtigkeit weitergetragen werden. – Ein Mann mit einem Toupet so unübersehbar wie er selbst in seiner Bulligkeit unterbricht eine Unterhaltung der Gruppe in der Bar. Freezeframe/Voiceover: „I've told you kids about Doug, right? I haven't? Oh ... well.“ Also holt 2030-Ted ebendas nach – Reißschwenk/Zisch: Der Mann steht hinter dem Bartresen und öffnet eine Flasche; „Doug Martin was a bartender at MacLaren's. He was always kind of ... around.“ Es folgen Einstellungen aus früheren Episoden, die

390 How I Met Your Mother, „How I Met Everyone Else“, S3.E5.

391 Vgl. How I Met Your Mother, „Rabbit or Duck“, S5.E15, „Sunrise“, S9.E17. Vgl. für einen ähnlichen Fall auch „Oh Honey“, S6.E15.

392 Vgl. How I Met Your Mother, „Gary Blauman“, S9.E21.

393 How I Met Your Mother, „The Mermaid Theory“, S6.E11.

394 Vgl. How I Met Your Mother, „Now We're Even“, S7.E21. Vgl. für ähnliche Fälle auch „The Goat“, S3.E17, „The Leap“.

ebendas – aber erst hier, im Wiederauftauchen, dank digitaler Nachbearbeitung – in zunehmender Deutlichkeit zeigen, die zeigen, wie Doug, tief im Bildhintergrund, während eines Gespräches zwischen Barney und Ted am Tresen steht, wie er mit einem Tablett in der Hand an Marshall, Ted und Barney vorbeigeht, die in der Bar an einem Tisch sitzen, und wie er direkt neben Barney steht, der sich bereit macht, in ausgewählter Kostümierung eine homosexuelle Frau aufzureißen.[395] Es folgen weitere – nun neu inszenierte – Einstellungen der Vergangenheit, die zeigen, wie die Gruppe mit Doug bereits interagiert hat.[396] Und manch einer wird auch Jahre in der Zukunft wieder mit ihm interagieren …[397]

Leicht ließen sich diesen Beispielen weitere an die Seite stellen. Auch solche wären Beispiele für die enge Verbindung zwischen dem Erinnern und Vergessen, für eine Verbindung in Form eines Vergessens, dessen Auftauchen durch das Erinnern bereits herausgefordert ist, das in seinem Auftauchen aber auch neues Erinnern fordert. So sehr und so wenig das nun Teds Erinnern und Vergessen meint, so sehr und so wenig ist es als Zeitform der Liebe auf Ted und die Mutter zu beziehen: Die Aufgabe ist nicht mehr die des Paars, sie liegt nicht mehr zwischen den Liebenden, ist gestellt nicht mehr durch einen geteilten Raum des Erinnerns – die Serialisierung selbst, als Erinnerung, stellt die Aufgabe, diese liegt nirgends anders als zwischen den Achsen, Tempi und Reflexen jener, ist eine des Geflechts amouröser Dynamiken. Es ist nicht so, als gäbe es das eine Paar prinzipiell nicht mehr, doch gibt es dieses nur noch angesichts des Prinzips der vielen Paare; die Vielzahl synchroner Paare mag dabei noch die Exklusivität des einzelnen Paars akzentuieren, doch wird die Vielzahl im Diachronen die Inklusion aller Einzelnen immer schon annoncieren. So wird ihre Zeitform der Liebe der Serie, How I Met Your Mother, zur inszenatorischen Frage eines Drangs zur Konsistenz und eines Drängens der Inkonsistenz.

Das Erinnern, die Konsistenz (oder auch: das Ziel, das Eine …). – Sicher kann hier, einerseits, mit einigem Recht von einem „unübersichtlichen Geflecht aus Bezügen und Querverweisen“[398] die Rede sein; ein Geflecht, das sich etwa jenem fast detektivischen Rekonstruieren und Dechiffrieren öffnet, wie es circa seit Twin Peaks (Mark Frost / David Lynch, US 1990–1991) fast obligatorisch zum Serienfantum gehört.[399] Das aber meint weniger eine vorliegende oder doch zumindest in Aussicht gestellte, jedenfalls aber nur noch zu bewältigende Gesamtheit zusammenhängender Infor-

395 Vgl. How I Met Your Mother, „Pilot“, „Miracles“, „I Heart NJ“, S4.E3.

396 How I Met Your Mother, „The Fight“, S4.E10.

397 Vgl. How I Met Your Mother, „Tailgate“, S7.E13. Vgl. für ähnliche Fälle auch „Blitzgiving“, S6.E10, „Gary Blauman“.

398 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 250.

399 Vgl. Fahle: Im Diesseits der Narration, S. 172; sowie Mittell: *Complex TV*, S. 59–60.

mationen; als ließe sich die Lust am ausgiebigen Rekonstruieren und Dechiffrieren am Erfordernis von „Vorwissen“ festmachen, das allein dazu dient, „bestimmte Handlungselemente verstehen zu können“[400]. Vielmehr handelt es sich bei den ‚Bezügen und Querverweisen‘, und also auch bei dem vielen Bilden und Lösen von Beziehungen, noch um eigene darstellerische Mittel, die das Richtende des Ziels – des Abschlusses durch das Treffen auf die Mutter – durch die immer neue Stiftung von Zusammenhängen erneuern. In diesen scheint das Ziel sinngebend zu stehen. Und doch sind sie es auch, die das Ziel selbst immer wieder aufs Neue auslagern. „I'll [oder auch: „We'll“] get to that“, ist 2030-Ted des Öfteren zu hören und lädt so fraglos zum genaueren Blick auf das schon (bald) Zurückliegende ein, um fehlgehende Vorgriffe zu vermeiden.[401] Der vertraute Ton, der Ton der Vertrautheit, der dabei an- oder durchklingt, ist dann selbst noch Funktion einer vertrauten Vertrautheit, die sich in all den Namen und Orten äußert, wie sie die Stiftung des Zusammenhangs wieder und wieder nennt und verortet. Insofern ist die Poetik von How I Met Your Mother auch eine der Familiarität und Freundschaft, der Freundschaft-als-Familiarität. Dazu gehört fraglos noch das Spielerische – nicht nur die zahlreichen Spiele, Wetten und Rituale, sondern diese als Teil des Spielerischen – der Serie; wie auch die Kehrseite dessen, die Möglichkeit der Verletzung und des Verlusts.[402]

Auch mit der Poetik der Freundschaft-als-Familiarität, nicht weniger als mit der New York City-Szenerie und der Konzentration auf weiße Frauen und Männer Ende Zwanzig, Anfang Dreißig, schließt die Serie, mit ihren eigenen Mitteln, an Friends (David Crane / Marta Kauffman, US 1994–2004) an. Dort freilich fällt die Auslagerung noch vornehmlich (vielleicht konzentrierter, aber auch limitierter) dem zum eigenen Beziehungsprinzip erhobenen Hin und Her des *will they/won't they?* zwischen (vor allem) Rachel und Ross zu, während der Zusammenhang nichts anderes ist als die (nach außen hin nahezu abgeschlossene) Freundschaft selbst in der (so gerade immer schon erschlossenen) familiären Umgebung.

Auch ließe sich die eigentümliche Erneuerung des einen Ziels als Art und Weise beschreiben, wie How I Met Your Mother sich, aus Sicht des Seriellen, des Endenmüssens, also eines ausgewiesen filmischen Problems, annimmt – oder des seriellen Problems des Endenkönnens, durch die filmische Konfiguration der Endlichkeit.

Zeichnet es doch das filmische Register bewegungsbildlicher Zeit insbesondere aus, dass es die begrenzte Bild-Zeit nicht umgehen, sondern nur mit ihr umgehen kann. Mag diese Begrenztheit bildlich auch nicht selbst entgegentreten (oder nur

400 Bobineau: Do You Still Call It Situation Comedy?, S. 250.

401 Vgl. How I Met Your Mother, „Milk“, S1.21, „As Fast as She Can“, S4.E23, „The Autumn of Breakups“, S8.E5, „The Locket“, S9.E1.

402 Vgl. How I Met Your Mother, „Slapsgiving“, „Slap Bet“, S2.E9, „Last Words“, S6.E14, „Band or DJ?“, S8.E13.

als Messung der Laufzeit von Bewegtbildern), so wird die spezifische Zeit des Andauerns der Bewegungsbilder doch, mit allen damit verbundenen Schwierigkeiten, immer auch eine eigene Organisation von Endlichkeit sein müssen (das ist der Abstand des Ganzen zur bloßen Gesamtheit; jenes ist eben, anders als diese, „weder vorgegeben noch vorzugeben“[403]). In diesem Sinne, eher als in einem empirischen, fragt Koch: „Warum ist das Ende so wichtig, und warum ist es meist der schwächste Teil des Films?“; und betont: „Am Ende eines Films geht es nicht einfach um die dramaturgische Schließung, sondern in einem umfassenderen Sinne um die Möglichkeit, eine ganze Welt abzuschalten.“[404]

Doch sind das eben auch Bedingungen der Liebe: endet mit ihr die Herstellung von Intimität, so endet auch die Privatwelt, die hier ausdifferenziert wird; und welche Vorbereitungen oder Vermeidungen es in dieser auch geben mag, letztlich endet das Leben.

Zugleich ist es beinahe schon eine Plattitüde, dass Serien „auf Endlosigkeit angelegt sind“[405]. Zwar unterliegt die Laufzeit einer Episode immer einer eigenen Begrenzung (einer filmischen? – wie verändert Begrenztheit sich, wenn sie Teil von Unbegrenztheit wird?). Doch zeichnen sich serielle Bewegungsbilder insbesondere durch ein Schwanken, oder durch ein Bestehen und Vermitteln, zwischen den Prinzipien der Konstanz und der Variation, der Homogenität und der Heterogenität, der Reproduktion und der Genese aus, das für sich, als zeitliches Register, als zeitliche Organisation, die Notwendigkeit eines Abschlusses nicht kennt. (Schon die philosophische Gemengelage zur Frage der Serialität[406] mag darauf hindeuten, dass jede eindimensionale Zuordnung dieser Prinzipien zu den Bereichen der Industrie und

403 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.

404 Gertrud Koch: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Joachim Küpper / Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003, S. 162–175, hier: S. 166. Mulvey leitet aus der filmischen Endlichkeit eine Strukturähnlichkeit zum Todestrieb ab, aus der sie die Wendung des Narrativen zur spezifisch filmischen Narrativität ableitet – vgl. Mulvey: *Death 24x a Second*, S. 67–84.

405 Sven Grampp / Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien, S. 12. Vgl. auch Kelleter: Populäre Serialität, S. 26–27.

406 Vgl. für verschiedene Ausweise der seriellen Prinzipien Hartmut Winkler: Technische Reproduktion und Serialität. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 38–45, hier: S. 44; Christine Blättler: Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 70–79, hier: S. 72, 76; Benjamin Beil / Lorenz Engell / Jens Schröter / Herbert Schwaab / Daniela Wentz: Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 10–16, hier: S. 11–12. Hergeleitet werden diese Ausweise verschiedentlich aus Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982; Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main 1988; Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 50–63;

der Kunst, der Entfremdung und der Kreativität – wie sie sich im Einzelnen immer wieder zumindest andeutet – letztlich zu kurz greift. Serialität ist prinzipiell zwischen beiden Prinzipien verortet.) (Es ließe sich auch sagen, dass das Aufhören eher als das Enden zu Poetiken des Seriellen gehört – womit etwa die Absetzung einen eigenen poetologischen Sinn erhielte, der sich nicht mehr in der Produktionslogik erschöpft, dass Fernsehserien „massenhaft reproduzierte Industriewaren [sind], deren Produktion ab einem bestimmten Punkt nicht mehr lohnt oder aus anderen Gründen unmöglich wird“[407].) Wenn die Serie aber keinen, zumindest aber keinen seriellen Grund hat, zu enden (auf den Fall des Formats folgt einfach der nächste: seine Begrenztheit ist seine Ergänzbarkeit),[408] heißt das noch lange nicht, dass sie einen Grund dafür hat, nicht zu enden (das Verhältnis von Fall und Format verlangt nach nicht mehr als dem Verhältnis zweier Fälle). Die Serie ist in dieser Hinsicht in der Tat: Grund-los, ungründig – was sie *auch* der schieren, insofern durchaus beängstigenden Möglichkeit des Endens aussetzt.[409]

Doch bedingt diese Möglichkeit gerade die eigene Un-/Gewissheit der seriellen Monogamie: als ließe sich diejenige des Lebens, und also Tods, bestenfalls ersetzen; als könnte es viele Leben nach dem Tod, doch so auch viele Tode geben.

Das eine Ziel des Erinnerns, das Ziel des Treffens auf die Mutter meinte insofern den Versuch, nicht einfach nur an die Stelle des Endes der Liebe die Liebe als Ende zu setzen, sondern, in der wiederholten Erneuerung des Ziels, das Verhältnis zum Ende zu verändern. Weniger Garantie denn Versprechen eines Endes, weniger als ein Endenmüssen (als Versprechen kann es gebrochen werden), mehr aber als ein Endenkönnen (als Versprechen muss es in Aussicht stellen, gehalten zu werden): ein im Drang zur Konsistenz beteuertes Endenwollen. Das wäre, hier, der engere Sinn dessen, was Fahle ‚temporale Organisation‘ nennt. Das tatsächliche Ende der Serie erneuert dann seinerseits diese ganze Problematik: Das Ziel wird erreicht; doch folgt dem, einmal erreicht, noch die Frage, ob es überhaupt das Ziel war; und schließlich, im Jahr 2030, sechs Jahre nach dem Tod von Teds Frau, der Mutter, das

---

Jean-Paul Sartre: *Kritik der dialektischen Vernunft.* 1. *Band. Theorie der gesellschaftlichen Praxis*. Reinbek bei Hamburg 1967; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*; Deleuze: *Logik des Sinns*.

407 Kelleter: Populäre Serialität, S. 27.

408 Vgl. Sarah Kofman: Die Melancholie der Kunst. In: dies.: *Melancholie der Kunst*. Wien 1998, S. 11–32, hier: S. 30 – da sich in Serien jeder Art „jeder der Gegenstände [...] mit den anderen in einer Beziehung gegenseitiger unbestimmter Ergänzbarkeit befindet“, gilt: „Es gibt keinen Grund für ein Ende der Serie.“

409 Vgl. Grampp / Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien – die zu dem Schluss kommen, dass der Fernsehserie „‚Endlosigkeit‘ nur eine operative Fiktion“ (S. 3) ist, die sie „im unausgesetzten Bewusstsein des Enden-Könnens“ (S. 5.) entwirft. Wiederum gilt es, dies nicht nur produktionslogisch, sondern (auch) poetologisch zu begreifen.

Bild eines möglichen Neu-, eines Wiederbeginns, Ted vor Robins Fenster, wie er einst schon, erste Folge der ersten Staffel, dort auftauchte ...[410]

Das Vergessen, die Inkonsistenz (oder: die Umwege, das Viele ...). – Andererseits stimmt es, dass „die Wahrheit über die fiktionale Welt“[411] hier nicht so einfach zu haben ist; wenn auch aus anderen Gründen als noch im Falle der Welt von Twin Peaks, wo sich das als Frage eines esoterischen, allein Eingeweihten zugänglichen Wissens um die Verhältnisse von Rationalem und Irrationalem stellt, kompliziert durch den Umstand, dass diese Verhältnisse sich nach selbst nicht rationalen Regeln immer wieder neu verteilen. Auch ist das Entscheidende nicht die „Interpretation inkonsistenter Handlungsinformationen“, die wiederholt zur Enttarnung eines „unzuverlässigen Erzählens“ führt, das einfach „nicht die Wahrheit [...] dargestellt hat“[412]; als wäre eine Welt lediglich eine gleichbleibende Verteilung gleichartiger Tatsachen, die Wahrheit *über die* Welt also unabhängig von, nicht Funktion, der Wahrheit *der* Welt. Eher ist ‚die Wahrheit‘ nicht mehr der Maßstab, nicht jedenfalls für die in einem Ziel sich nicht erschöpfenden Umwege – für das Unabgeschlossene der Bruchteile und Teilaspekte des Wie. Diese nämlich gehören zu einem steten Fabulieren, das, sinnöffnend, das Unvereinbare neben- oder nacheinander bestehen lässt. Das, in anderen Worten, die Umwege nicht auf einen einheitlichen Stand der Dinge hin auflöst. Dadurch eben können die Bezüge und Querverweise sich immer weiter knüpfen, sich dem immer weiteren Rekonstruieren und Dechiffrieren öffnen.

Deleuze betont das Fabulieren – als Ablösung oder als eigener Modus des Erzählens – als serielles Prinzip, stößt auf es, wo er auf bewegungsbildliche Serialität stößt. Dass er dies gerade anhand filmischer Bewegungsbilder tut, tun kann, ist nicht ganz unerheblich: Derart ist die Art der Entdeckung, die Differenzierung filmischer und serieller Bewegungsbilder – hinter die dann zwar, einmal gemacht, nur schlecht zurückzufallen ist, was aber, ihrer Art gemäß, nur heißt, dass sie nun selbst zum Gegenstand weiterer Entdeckung werden kann, in filmischen oder seriellen Bewegungsbildern.

Grundsätzlich und genauer besteht „die reine und einfache *Funktion des Fabulierens*“[413] (nicht in weniger oder mehr, sondern) in etwas anderem, als unzuverlässig zu erzählen: Sie entzieht sich der Frage der Zuverlässigkeit überhaupt. Diese setzt noch voraus, dass sich „die Beziehung zwischen Realem und Imaginärem [...] im Sinne der Entgegensetzung“[414] gestaltet – und mit ihr die „Unterscheidung zwi-

410 Vgl. How I Met Your Mother, „Pilot“, „Last Forever: Part Two“.
411 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 233.
412 Leiendecker: Unzuverlässiges Erzählen, S. 233.
413 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 198.
414 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 169.

schen dem Objektiven und dem Subjektiven“[415]. Sie setzt also Bilder voraus, die diese Entgegensetzung setzen, das Imaginäre dem Realen, das Subjektive dem Objektiven entgegensetzen, und sei es, um schließlich das eine mit dem anderen, im Zeichen des einen oder anderen, zu versöhnen; Bilder, die erst das Auftreten einer Instanz des Erzählens erlauben, die sich, ob einer von ihr unabhängigen Konstanz der Welt, als zuverlässig oder unzuverlässig erweisen kann. In diesem Sinne spricht Deleuze auch von „der vereinheitlichenden und zur personalen Identifikation tendierenden Form des Wahren (seine Entdeckung oder einfach seine Kohärenz)“[416]. (Das erst, nicht die Verabsolutierung des Modells der klassischen Narration, wie sie den gängigen Auseinandersetzungen zum Thema als Grundlage dient, erlaubt die Rede von einem unzuverlässigen Erzählen!) Fraglos weist How I Met Your Mother nun genug solcher Bilder auf, Entgegensetzungen und Versöhnungen, Vereinheitlichungen und Personalisierungen. Darin äußert sich das inszenatorische Kalkül des Konsistenzdrangs, das Kalkül dieses (Aspekts des) spezifischen Gesehen- und Gehörtwerdens der Serie.

Serialität als intimem Prinzip lässt sich immer noch etwas entgegensetzen: und wenn es die Hoffnung ist, dass die Liebe nur ein letztes Mal noch neu beginnen muss; und dann, als endlich wahre Liebe, mit allen Verletzungen versöhnt oder diese als notwendige Erfahrung vereinheitlicht.

Etwas anderes tritt, unter anderen Voraussetzungen, mit dem auf, was Deleuze als „Macht des Falschen“[417] bezeichnet. Dabei geht es nicht mehr um „Irrtum“ oder „Zweifel“[418] – die letztlich doch noch zugunsten der Wahrheit ausgeräumt werden könnten. Es geht um das Ende des Versuchs, „wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben“, und zwar zugunsten des Willens, „sich im wesentlichen als fälschend“[419] zu entfalten (in der Tat: eines Willens zur Macht [des Falschen] im Sinne Nietzsches, mit dem doch zunächst der „Wille zur Wahrheit“[420] zurückgewiesen und mit dem, „im aussermoralischen Sinne“, die „Wahrheit“ schließlich als „bewegliches Heer von Metaphern“[421] auszuweisen ist …). In dem Maße, wie sie sich von der Form des Wahren freimacht, kann die „Macht des Falschen“ dabei

415 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 195.
416 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177.
417 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 174.
418 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177.
419 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 174.
420 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 4. *Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988, S. 146. Vgl. auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 175.
421 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / New York 1988, S. 873–890, hier: S. 880.

selbst „als Produktionsprinzip von Bildern“[422] in Erscheinung treten, das keinen anderen Ausgangs- oder Endpunkt mehr kennt als den „einer irreduziblen Multiplizität“ – das also keinen Ausgangs- und Endpunkt kennt, sodass es diese Macht, ihre Bilderproduktion, das Fabulieren allein „unter dem Aspekt einer Serie der Mächte“ geben kann, „die ständig aufeinander verweisen und ineinander übergehen“[423]. Ja, es kann sie sogar nur unter dem Aspekt multipler Serien geben, die in ‚aufeinander verweisender und ineinander übergehender‘ Koordinierung erst sicherstellen, dass die einzelne Serie ihr Schwanken aufrechterhält und nicht für sich in Konstanz, Homogenität, Reproduktion erstarrt, erlischt.[424] (Und bereits die Before-Trilogie ließ mit ihrer Serialisierung auf vielfältige Serien stoßen.)

So ist das Verhältnis von Barneys „Legend-wait for it-dary! Legendary!“ zur Bilderproduktion keine Besonderheit im Rahmen seiner *catchphrases*; deren andere etwa sind: „Suit up!“ – Barney ist überzeugter Anzugträger, bis hin zu einer Musical-Einlage, „Nothing Suits Me Like a Suit“; „True story!“ – er gibt regelmäßig erfundene Hintergründe zu Phänomenen der Datingkultur zum Besten, oft im Einklang mit kurzen Historienszenen, in denen sein Darsteller Neil Patrick Harris dann eine der Figuren spielt; „Challenge accepted!“ – in fast jeder Behauptung aus der Gruppe über Unwahrscheinliches oder Unmögliches erkennt er eine Herausforderung, an deren Erfüllung er sich, die entsprechenden Situationen in Wettkämpfe gegen seine eigenen Chancen transformierend, abmüht.[425] Aber auch die rote Perücke zu Beginn der zweiten Staffel ist nur die erste in einer langen Reihe von Annäherungen an die wechselnden Frisuren Lilys, die dem Springen zwischen den Zeiten zwar als Datierungen dienen mögen, aber nur unter der Bedingung des Insistierens der irreduziblen Lücken des Seriellen gegen das So-Wie, nur nämlich als immer erkennbare Annäherungen, nur also als fälschend (zugespitzt in den drei Frisuren der vier Zeiten von „The Platinum Rule“[426]). In diesem Sinne könnten die Figuren von How I Met Your Mother überhaupt als Verdichtungen irreduzibler Modi der fälschenden Bildproduktion, die Gruppe also als Interaktion solcher Modi verstanden werden – was Deleuze Fälscher oder „Serie von Fälschern“[427] nennt. So jedenfalls ließe sich über (das Verhältnis zwischen) Barneys

422 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 175.

423 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 177–178.

424 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 57: „*Die serielle Form kommt notwendigerweise in der Simultaneität wenigstens zweier Serien zustande*. [...] Die serielle Form ist demnach im wesentlichen multiseriell.“

425 Vgl. How I Met Your Mother, „Girls vs. Suits“, S5.E12; sowie „Hooked“, S5.E16, „The Broath“, S7.E19; und „Intervention“, S4.E4, „Baby Talk“, S6.E6.

426 How I Met Your Mother, „The Platinum Rule“, S3.E11.

427 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 178. Vgl. auch S. 176.

Promiskuität und *bro culture*-Mentalität, aber auch Loyalität, Lilys Autorität und (Selbst-)Gerechtigkeit, aber auch Lüsternheit, Teds Sensibilität und Sentimentalität, aber auch Prätention, Marshalls Gutmütigkeit und Leichtgläubigkeit, aber auch Kraft, sowie Robins Maskulinität und Begriffsstutzigkeit, aber auch Attraktivität, sprechen, ohne damit auf Figuren und deren Eigenschaften zuzugreifen, als wären diese von der Zeit der Darstellung unabhängig, ihr vorgängig. (So ließen sich auch einige allzu schnell gefällte moralische Urteile vermeiden, zu denen die Serie all jene einzuladen scheint, denen solche Urteile nicht schnell genug gefällt werden können.[428])

Die nahtlose Abfolge von Intimbeziehungen mag dann an Ersatz denken lassen: was bloß schmerzhaft ist als Unersetzlichkeit, wenn keine Annäherung groß genug scheint, um die Lücke zu schließen, und also diese Fälschung gegenüber jener als falsche empfunden wird oder sich empfindet; was aber verdächtig wird als Ersetzbarkeit, in der ein So-Wie ganz einfach zu haben scheint, als gäbe es keine Lücke, als wäre alles einer umfassenden Wahrheit schon unterworfen.

Und so gäbe es, in den Fälschungen in Serie und Serien, in den Lücken, Verwechslungen und Eintragungen, die vielen vergessenden Umwege, die Umwege der Bruchteile und Teilaspekte des Wie, als Beständigkeit des Fabulierens, als Wahrheit der, anstelle der wahren oder der Wahrheit über die, Liebe. Hier hören das Vorher und das Nachher, also das Jetzt, auf, das Entscheidende zu sein (wie sie es noch sein müssen, wenn die Enttarnung von Unzuverlässigem einen Unterschied machen soll), und ordnen sich stattdessen den seriellen Verweisen und Übergängen unter oder ein (wo sie sich zwar noch unterscheiden mögen, aber nur noch, um die Bilderproduktion selbst voranzutreiben, nicht mehr, auf dass mit ihnen über die produzierten Bilder entschieden wird): sodass wieder und wieder die Inkonsistenz drängend wird (die Wechsel zwischen Teds Stimmen).[429] Das, was der engere Sinn dessen wäre, was Fahle ‚temporale Desorganisation' nennt – das Drängen der Inkonsistenz nicht als Defizit in der Abfolge der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern als eigenes Prinzip einer eigentlichen „*Serie der Zeit*"[430]. Im schon erprobten, nunmehr weiter eskalierenden Springen zwischen den Zeiten

428 Vgl. als eines der anspruchsvolleren Beispiele Kristen Shaw: Negotiating Space, Class and Masculinity in How I Met Your Mother. In: *The Word Hoard* 3 (2015). *Pop/Corn*, S. 108–113.

429 Das Fabulieren wird „das Vorher und Nachher im unablässigen Übergang des einen Zustands in den anderen zusammenführen" (Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 202) in dem Maße, wie es „die Figuren oder Formen [...] nur noch als die Transformation der einen aus den anderen" (S. 192) kennt.

430 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 204. Das ist aber auch ein eigener (und eigens organisierter) „Prozess des Sichtbarmachens einer Wahrheit über die Welt, die nur in der ‚Lüge', d. h. der künstlichen Verfasstheit des Bildes aufscheint" (Michael Wedel: Kino im Katastrophenschatten. Die 1000 Augen des Dr. Mabuse und Le Mépris. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 249–272, hier: S. 263).

lässt die letzte Staffel nicht nur Ted auf die Mutter treffen – über Umwege durch den Katalog einschlägiger Intimitätsbilder, von der Verlobung über die sich anbahnende Geburt des gemeinsamen Sohns, weiter über das erste Date wenige Tage nach dem Kennenlernen bis hin zum Abschiednehmen am Sterbebett.[431] Auch zeigt sie vignettenhaft, mit einer Episode, deren Vorspann die Serie in einer weiteren Titelvariation kurzerhand zu „How Your Mother Met Me" umtauft, das Leben der Mutter von 2005 bis 2013 – samt sich (beinahe) kreuzender Wege zwischen ihr und Ted, damit einhergehender (eintragender) Reinszenierungen von Szenen früherer Staffeln mit dem gehörigen Maß der Annäherung, also dem gehörigen Abstand, sowie der alles begleitenden (inkonsistenten) Konsistenz des unveränderten Aussehens der Mutter, über acht ganze Jahre hinweg, bis in die Frisur ...[432]

Die Spannung, das Ganze (die Darstellung, die Modulation ...). – Dass es ein allzu Leichtes wäre, den Drang zur Konsistenz—die filmische Endlichkeit—die Form des Wahren ... und das Drängen der Inkonsistenz—das serielle Schwanken—die Macht des Falschen ... als Reihen der Entsprechung nebeneinanderzustellen und gegeneinander auszuspielen, sollte deutlich geworden sein. Die Schwierigkeit (der Analyse; für die Theoriebildung) ist eben die Leichtigkeit, mit der How I Met Your Mother innerhalb der Reihen das eine im anderen, das andere durch das eine entdeckt, und zwar indem zwischen ihnen eine Spannung aufrechterhalten wird, der Drang also das Drängen, die Endlichkeit das Schwanken, das Wahre das Falsche: das Erinnern der Liebe ihr Vergessen nie loswird, und vice versa (was Bilder des Übergangs und Überschreitens einschließt, möglich macht[433]). Reihen der Entdeckung, Spannung der Liebe. Wenn die Möglichkeit der Liebe (in Gestalt der Erneuerung des Ziels, des Endenwollens, aber auch der Zusammenhänge samt allen Bildens und Lösens von Beziehungen) in diesem spezifischen Dauern der Serialisierung-als-Erinnerung am Erinnern in Serie(n) hängt – eher als die Möglichkeit des Erinnerns an der Liebe –, dann hängt diese Möglichkeit also auch daran, dass dabei das Vergessen (durch das Fabulieren von Umwegen, die ‚Serie der Zeit', das Unvereinbare) immer möglich bleibt. Modulation des

$$Erinnerns\ (\,_{der\ Liebe}\backslash^{Vergessens})\ der\ Liebe$$

– Form ihrer serialisierten Gegenwart. Als eigenes Verhältnis zum Ende, als eigene Wahrheit der Liebe ist eine solche Erinnerung fraglos Lebensaufgabe.

431 Vgl. How I Met Your Mother, „The Lighthouse", S9.E8, „Unpause", S9.E15, „Gary Blauman", „Last Forever: Part Two".

432 Vgl. How I Met Your Mother, „How Your Mother Met Me", S9.E16.

433 Vgl. auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 169–170.

4.4 Intimität der Erinnerung (im Angesicht der automatischen elektronischen Selbstkopie)

So tief die Einsicht, der Einschnitt der Komplementarität des Erinnerns und Vergessens überhaupt, so wenig überrascht es, dass auch der Komplex des Erinnerns und Vergessens der Liebe davon betroffen ist. Dass die Komplementarität dabei eine poetologisch gedachte Liebe betrifft – oder ausgehend vom poetologischen Denken der Liebe auf sie zu stoßen ist –, erweist sich zudem als nur konsequent. Umgekehrt lässt sich aber (wie für viele, wenn nicht alle Zeitformen) fragen, wie eine derart umfassende Form zu einer Zeitform der Liebe wird, was es heißt, dass die Form der Erinnerung für die Liebe eine eigene Geltung beansprucht, in ihr spezifisch gilt.

Barthes stößt darauf: „Der Liebende, der nicht *manchmal* vergißt, stirbt an Maßlosigkeit, Ermattung und Gedächtnisüberreizung (wie Werther).“[434] Insbesondere „die Abwesenheit“ des Liebesobjekts (und es „gibt [...] keine andere Abwesenheit als die des Anderen“ – verlassen, da anwesend, ist immer das liebende Ich) wäre sonst nämlich nicht einmal mehr so „leidlich zu ertragen“[435], wie sie durch die vergessen machende Ablenkung eben ertragen wird, in der sie sich „zur aktiven Praxis, zur *Geschäftigkeit*“[436] wandelt. Zugleich aber ermöglicht diese Verbindung von Abwesenheit und Vergessen (dieses Vergessen des Liebesobjekts nicht in die, sondern in seiner Abwesenheit) das eigentümlich zwecklose *Denken an ...* der Liebenden, das An-Denken (gerade nicht: das An-wesen, das Anwesend-sein-Lassen), das die Abwesenheit adressiert und dabei noch für das Liebesobjekt Informationswert gewinnt, ihm mitgeteilt zu werden lohnt – aber eben nur, insofern es einen eigenen „Rhythmus“ hat, der den Unterschied der Information macht, nur also sofern „‚an jemanden denken‘ [...] bedeutet: ihn vergessen [...] und aus diesem Vergessen wieder und wieder erwachen“[437]. – *Die Erinnerung als Möglichkeit eines Standhaltens der Intimität jenseits der Kopräsenz*.

Und was, wenn auch Julia Kristevas Lesart des Mythos von Narziss gelesen würde als Beschreibung eines wechselhaften Spiels des Erinnerns und Vergessens? Der „Autoerotismus des eigenen Bildes“ nämlich scheidet die „*Innerlichkeit*“ (die er so doch erst „konstituiert“[438]) von jedem Äußeren, das sich nicht verinnerlichen lässt (das also Narziss nicht als „die Andersheit [...] in ihm selbst“[439] dienen kann), indem er (der Autoerotismus; also Narziss) dieses Äußere vergisst, und zwar

434 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 28.
435 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 27–28.
436 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 30.
437 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 65.
438 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 107.
439 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 119.

ohne es, solange liebend, also lebend (es ist immerhin Narziss), wieder zu erinnern.[440] (Erinnert zu werden, nach der Liebe, dem Leben, ist eine andere Sache, eine Sache der Metamorphose, die gleichwohl auf dem Vergessen, auf der Liebe als Erinnerungswürdigem, als Mythischem beruht: „Da war der Leib nirgends mehr. An seiner Stelle [...] eine Blume, in der Mitte safrangelb und umsäumt mit weißen Blütenblättern.“[441]) Auch aber muss Narziss, wenn er „mit seinen Tränen die Quelle trübt“, lernen, „daß das geliebte Bild nicht nur das seinige ist, sondern dazu noch verschwinden kann“[442] – dass die exzentrische, die liebende Innerlichkeit immer an und nur auf der Schwelle des Vergessens sich bewegt und nicht nur „endlos wiederherzustellen, zu wecken und zu befördern ist“, sondern dabei, als so Erinnertes, auch einen „notwendigen Anteil an Schein, an *Falschem*“ bewahrt, dass also „die Liebe“ beides ist, „nur provisorisch und für das ganze Leben“[443]. (Die Liebenden als die, die sich, mit Leichtigkeit glaubend, wie schwer es auch immer wird, zu glauben, wieder und wieder hinwenden – oder keine mehr sind: „Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest.“[444]) – *Die Erinnerung als Vermittlerin des prekären Stands der Intimität zwischen Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit*.

Schließlich wäre noch der Widerspruch zwischen der „Unmöglichkeit, sich zu erinnern“, und „der Unmöglichkeit zeitloser Existenz“, auf den Luhmann zu sprechen kommt, als ein eigenes, spezifisches Gelten der Erinnerung für die und in der Liebe zu verstehen: Ist damit doch verwiesen auf das Problem einer Liebe, die sich selbst und der nichts anderes genügt, die keine Vergangenheit oder Zukunft in Differenz zu sich braucht oder will, die mithin auf ein „Versinken im unbegrenzten Moment“[445] hinausläuft, ein Versinken, das sich, würde Erinnertes in es eingehen oder es selbst als zu Erinnerndes behandelt, schon durchkreuzt, seiner selbst entrückt, begrenzt sähe. Da sie aber der Zeit nicht entgehen kann, und keinesfalls ihrem eigenen Anfangen und Enden, wird die Liebe noch in ihrem Selbstgenügen „sich so gut wie unvermeidlich zunächst an Äußerlichkeiten orientieren [...], um sich selbst in Gang zu bringen [...] – aber all dies doch, um schließlich eigenes Leben

440 „Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir.“ (Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart 2010, S. 179, III/465–466.)

441 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 181, III/509–510.

442 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 103.

443 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 123–124.

444 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 177, III/432–433.

445 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 177.

zu ermöglichen“[446] –, und dafür auch in Kauf nehmen, einst selbst zu solch einer Äußerlichkeit zu werden, die genutzt werden kann. – *Die Erinnerung als Grundlage des problembezogenen Zustandekommens der Intimität*.

Heißt das, dass die Liebe letztlich immer nur erinnert und vergessen ist? – Es heißt, dass die Herstellung von Intimität ohne diese Zeitform kaum vorstellbar sein dürfte; oder dass Intimität sonst anders vorgestellt werden müsste; und wäre sie es dann noch wert? – Und so wird sich die Zeitform des Erinnerns ($_{\text{der Liebe}}\backslash^{\text{Vergessens}}$) der Liebe angesichts der unterschiedlichsten Problemlagen differenziert und spezifiziert finden, mit den medialen Entdeckungen bewegungsbildlicher Liebesdarstellungen. Sie wird in immer weiteren Modulationen, in der Serialisierung der Erinnerung und der Serialisierung-als-Erinnerung etwa, die unterschiedlichsten Bedingungen der Herstellung von Intimität behandeln und mit den unterschiedlichsten Problemen der Liebe umgehen müssen. Sie wird sich, schließlich, reflektiert finden in Formationen der herstellenden Liebe und projiziert in Aspekte der hergestellten Intimität, um die Erinnerung als genuines Zeitproblem der Liebe auftauchen zu lassen, das die Bedingungen der Zeitregime und -ökonomien berücksichtigen lässt, die die Erinnerung nicht umhinkann, zu berücksichtigen; Bedingungen, die die Erinnerung überhaupt betreffen und die, mit der Problematisierung gerade dessen, auch die Liebe zu betreffen vermögen; die Liebe im Prinzip der seriellen Monogamie so sehr wie in der Serie Verlieben—Wiedersehen—Ehe, die vor je eigenen Herausforderungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen, und also vor den Herausforderungen dieser durch neue Problemlagen. (Die Historizität der Zeitformen der Liebe.)

Es ist in diesem Zusammenhang gar nicht notwendig, sich dem Pessimismus der Prophezeiung eines „demise of forgetting“[447] anzuschließen, um anzuerkennen, dass „digital technology and global networks“[448] die menschliche Erinnerung nicht unberührt lassen. Auch muss der Einseitigkeit hinsichtlich des Ausgangs- wie Endpunkts noch nicht gefolgt werden, die hier einen „monumental shift [...] from a default of forgetting to one of remembering“[449] sieht, wo nachvollzogen werden soll, „how digital remembering negates time“[450], da es mit einer „permanent past“[451] konfrontiert. In den Ruf, dass sich die vernetzte Digitalität in Sachen Erinnern und Vergessen nachahmend auf die entsprechenden menschlichen Mechanismen

446 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 179.
447 Viktor Mayer-Schönberger: *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton / Oxford 2009, S. 5.
448 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 2.
449 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 13.
450 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 123.
451 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 127.

zurückbiegen sollte,[452] wird, nicht zuletzt, nicht unbedingt einzustimmen sein, nur weil zuzustimmen ist, dass es eine eigene „importance of forgetting“[453] gibt, die verteidigt zu werden verdient. Es ist, wie immer in solchen Fällen, interessanter (und in der Tat: drängender) zu fragen, welche und unter welche Bedingungen Konnektivität stellt, welche Verhandlungen ob dieser geführt, welche Aushandlungen gefordert werden. Wie verhält und verändert sich die „temporal perspective“[454] der menschlichen Erinnerung angesichts oder mit einer Medientechnologie – nicht einfach: durch sie oder ihretwegen –, die scheinbar (und scheinbar anders als frühere Technologien und Techniken des Erinnerns) das „perfect memory“[455] ermöglicht? Zumindest ist so zu fragen aussichtsreicher, als einen vermeintlich schon vorgezeichneten Ausgang zu kritisieren, also vor ihm schon zu kapitulieren – wozu noch der Appell zur Flucht nach vorn zurück zum Ursprung gehört. Damit würde doch nur eine Verabsolutierung der Perspektive, eine Absolutsetzung der Rhetorik des Kritisierten erreicht. Dass das Internet nicht vergisst, ist ja nicht nur längst Weisheit des digitalen Volksmunds, sondern auch mehr oder weniger implizites Versprechen der sozialen Medien, wo diese ihre *user* dazu anhalten, in ihrer *timeline* zu Chronist*innen des eigenen Lebens zu werden, um gerade über den dabei produzierten *content* mit anderen in Verbindung zu treten. Dass irgendwann noch das Gegenversprechen gegeben (Snapchat!) und dieses in die Umgebung des Ausgangsversprechens integriert wird (Instagram Story!), sollte nicht überraschen – das ist eben die Logik solcher Perspektiven und Rhetoriken. (Die „‚timelinification‘, that seems to characterize the attitude towards life of the ‚Millennials‘“ – es ließe sich sagen: ihren rhetorisierten Lebensbezug –, lässt sich mit der Poetik von How I Met Your Mother recht umstandslos in eine direkte Verbindung bringen: Dann ist die Serie „as an acted out Facebook-timeline“ zu denken, „presenting both mundane, funny things, and the major events of life“[456]. Fernab der narratologischen Verkürzung, und qua Zeitform des Erinnerns und Vergessens, ließe sich dies aber auch für die Before-Trilogie leisten.)

Es trifft also fraglos zu (wie Monika Rinck so schön dichtet und verdichtet), dass sich die Bedingungen gegenüber „damals“, als „alles noch adressiert und zur Post gebracht worden“ ist, verändert haben: „und deren einmalige Auslieferung habe täglich einen stummen Raum eröffnet, in dem nichts zu erwarten gewesen

452 Vgl. Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 192–193.

453 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 2.

454 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 116.

455 Mayer-Schönberger: *Delete,* S. 4.

456 Cecilia Colloseus: Wait For It ...! Temporality, Maturing, and the Depiction of Life Concepts in How I Met Your Mother. In: Maricel Oró-Piqueras / Anita Wohlmann (Hg.): *Serializing Age. Aging and Old Age in TV Series*. Bielefeld 2016, S. 137–157, hier: S. 151–152.

sei, nicht mal ein Echo“ – sodass es ein „Heute hingegen“[457] gibt. Dieses meint zum einen die „E-Mail, die in der tiefsten Nacht hereinkommt und das Dunkle erhellt“, mit deren ständiger Möglichkeit aber auch ihrem Ausbleiben jederzeit eine Bedeutung zugeschrieben werden kann, etwa ‚einen *zu* stummen Raum zu eröffnen‘, in den hinein die Erwartung längst gewachsen ist, als hätte das „Überhandnehmen der Lücke“, das sich einstellt, „wenn [...] das Intervall sich weitet, kein Brief mehr kommt“[458], virtuell immer schon begonnen, als wäre alles schon unerhörte Lücke. Auch aber sind dabei und damit, zum anderen, „die Lücken anders zu füllen“[459], sind sie doch auf ganz eigene Weise nicht mehr grundsätzlich echolos, drohen immer, sich Gehör zu verschaffen: „Seit automatisch eine elektronische Selbstkopie angefertigt wird, stehen diese Textmengen auch nach dem Austausch noch zur Verfügung.“[460] Ebenso trifft aber zu, dass ein „[w]iederholtes Lesen“ des eigenen, medientechnologisch verfügbar gehaltenen – unvergessenen – Texts unterschiedlich aussehen, „Genuss und Kreuz“[461] sein kann. Die Bedingungen der Technologie beantworten die entscheidenden Fragen eben doch entschieden nicht: „Doch welcher Art ist dieser Text, und in welchem Maß ist er verwendbar? Und vor allem: Wem gehört er?“[462] Vielleicht wird es mit den zahllosen ‚automatischen elektronischen Selbstkopien‘ in der Tat leichter,

> den Moment, in dem etwas beginnt, herzunehmen und zu markieren: Erinnere dich, und vergiss nicht, dass das, was du im Begriff bist zu tun, von deutlichen Wünschen begleitet wird. Dass du das, dass du also all das! in genau diesem Moment wolltest. Die janze *chose*.[463]

Vielleicht macht das aber auch alles nur schwerer:

> Das wird gleich schmerzhaft. Ich weiß es schon heute. Oder wird erst damit anfangen, wenn ich es immer wieder will. (Wie kann ich das verhindern? Indem ich mein Vergnügen sanktioniere.) (Das ist das Gute an Sanktionen, die wenigsten wissen, dass sie a) völlig leer und b) geheiligt sind.) Wenn ich also nicht aufhöre. Oder wenn er aufhört.[464]

457 Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 37.
458 Rinck: *Ah, das Love-Ding!,* S. 31–32.
459 Rinck: *Ah, das Love-Ding!,* S. 32.
460 Rinck: *Ah, das Love-Ding!,* S. 37.
461 Rinck: *Ah, das Love-Ding!,* S. 33.
462 Rinck: *Ah, das Love-Ding!,* S. 37. Vgl. auch Ori Schwarz: Who Moved My Conversation? Instant Messaging, Intertextuality and New Regimes of Intimacy and Truth. In: *Media, Culture & Society* 33/1 (2011), S. 71–87 – zum „afterlife of conversations“ im Bereich des Instant Messaging qua „digital trace: a full protocol or log, often archived by default“ (S. 72); diese „accessible past“ könne wiederum „as raw material for the production of future narratives“ (S. 74) verwendet werden – eine Feststellung, die kaum verdeckt, dass sich mit ihr gerade Rincks Fragen stellen.
463 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 50.
464 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 50.

Wenn jeder Vorgriff nahtlos schon Rückgriff wäre, welches Ergreifen und welche Ergriffenheit gäbe es dann noch?; und wer gestattete sie sich noch?; und wann noch?

Keine einzige – in jedem Fall aber: keine einzelne – bewegungsbildliche Liebesdarstellung wird auf solche Fragen eine befriedigende Antwort liefern. (So wäre auch noch den Verkürzungen auf beiden Seiten zu begegnen, auf denen die These der Passgenauigkeit zwischen dem ‚Leben der Millenials' und How I Met Your Mother beruht [die zu bezweifeln nicht bedeutet, eine Verbindung überhaupt zu leugnen – im Gegenteil: erst ohne die Annahme der Passgenauigkeit, die die Antwort schon vorgibt, lässt nach der Verbindung sich fragen]. Wird doch die *timelinification* hier wie dort zum „rather linear way of telling a story" erklärt, was weder die Spannung zwischen Konsistenz und Inkonsistenz von How I Met Your Mother berücksichtigt noch die sich überschneidenden Zeitlichkeiten der Dokumentation, Interaktion und Publikation, auf die zu stoßen der Blick auf die sozialen Netzwerke nicht umhinkann, wie sehr er sich auch von der Rhetorik der *timeline* vereinnahmen lässt: „Documenting one's life in an interactive and public way may be a way of making things that last for the members of a digitalized generation."[465]) Einige Darstellungen aber werden, als Modulationen, die sie sind, einen Beitrag zur Modulation jener Zeitform leisten, die in ihrer Behandlung der und in ihrem Umgang mit der Grund-lage, mit der An-lage dieser Fragen ebendiese zu Fragen der Zuschauenden macht, also der noch oder schon, der noch nicht oder nicht mehr Liebenden – die gesprächeführend und erzählend, rollenspielend und fabulierend noch oder schon, noch nicht oder nicht mehr zeitlich sich auf- und miteinander beziehen, zeitliche Beziehungen führen, liebend sich erinnern und vergessen und erinnernd und vergessend lieben:

> Und erst sehr viel später sei ihr klar geworden, dass es sich um Folgendes handele: *bedingungslose Liebe*. Das kann ja wohl nicht wahr sein, sagt die Dings. Das erfindest du jetzt. Stimmt. Jetzt erfinde ich es, sagt Veronika, aber damals, in diesem Moment, hatte ich es nicht erfunden. Erst später. Dann aber für früher. Für früher inwiefern, bittschön?[466]

Rezent gibt es tatsächlich, nicht nur im Falle von How I Met Your Mother oder eines jeden Teils der Before-Trilogie, eine bemerkenswerte Betonung (oder Auslegung) dieses ‚sehr viel später' als eines gesetzten Endes, das einholt oder eingeholt sein will und so gerade als Bedingung der Erinnerung erscheint: „Und merke, dass alle Gleichnisse dieser Tage vom Ende her handeln. So handelt auch dies von seinem Ende her und müsse als Rätselschrift von dort aus in Richtung des Anfangs gelesen werden."[467]

465 Colloseus: Wait For It ...!, S. 151–152.
466 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 51.
467 Rinck: *Ah, das Love-Ding!*, S. 51–52.

Das gilt für Portrait de la jeune fille en feu (Céline Sciamma, FR 2019), wo sich als Frage der Differenzierung von Medien, oder des unterschiedlichen Entstehens und Fortbestehens von Bildern zwischen Film, Musik und Malerei, die Frage der (Un-)Möglichkeit des Entstehens und Fortbestehens von Intimität entfaltet. Das titelgebende Porträt erscheint dabei als (ein) Ende, ‚von dem her' zu erinnern und zu vergessen ist, das Entstehen und Fortbestehen also schon Problem des Erinnerns und Vergessens ist.

Auch gilt es für Call Me by Your Name (Luca Guadagnino, IT / US / FR / BR 2017), der die Erinnerung an die Liebe eines Sommers darstellt – eine Liebe, die, wie jeder Sommer, enden muss und Gefahr läuft, davor kaum richtig angefangen zu haben und vergessen zu werden. Dargestellt findet die Erinnerung sich zwar ohne eine ausgewiesene Instanz und Zeit des Erinnerns: dafür aber, indem allein und auffällig spezifisch auf den „Summer 1983" datiert wird; und indem dieser Sommer sich bei wenigen Gelegenheiten, wie durch ein erinnerndes Voiceover, durchbrochen findet, durch eigens produzierte Songs (und so durch die markante, wie aus einer anderen Welt stammende Singstimme) von Sufjan Stevens über das „Mystery of Love" (so der wohl bekannteste[468]).

Und es gilt für Moonlight (Barry Jenkins, US 2016) mit seinen drei Kapiteln und den drei Inkarnationen „Little", „Chiron" und „Black", die ohne Frage auf Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter eines männlichen, afroamerikanischen, homosexuellen Lebens zielen – die dabei aber (oder vielmehr: dies nur indem sie) die Frage aufwerfen, ob das Leben etwas anderes sein kann als ein Vorlauf auf das Erinnern eines bereits vorgezeichneten Wegs, ein Leben-als-Erinnern der längst beschrittenen Wege: der Zuschreibung, Entmündigung und Beschädigung. Damit ist nicht unbedingt die Frage gestellt, ob es irgendeinen Unterschied zwischen all den gewaltsamen und den immer zu wenigen intimen Blicken, Worten und Berührungen gibt, wohl aber, ob diese gegenüber jenen einen Unterschied machen können. Vielleicht ist der Raum dieser Möglichkeit wirklich nur zu vermessen durch eine lange Autofahrt in die Tiefe der Vergangenheit, zurück nach Miami, an den Ozean im Mondlicht und zu einem Wiedersehen nach vielen Jahren. Oder durch einen langsamen Schwenk durch einen Diner, von sich senkenden Augen in einer Sitznische hin zu dem alten Bekannten vor einer Jukebox: „Hello stranger, it seems so good to see you back again"[469]; und also durch die erschwenkte Inversion des Offs, dank der die Antwort auf das zärtlich-fragende Gesicht mit den vielsagenden Lyrics von Barbara Lewis im Rücken zugleich noch nicht und doch schon gegeben ist, nämlich Blacks Kopf gehoben und zugewendet, wie wenig später auch die Körper nicht und schon ineinander lehnen. Und in der letzten Einstellung wendet einmal noch Little seinen Blick: von der Endlosigkeit des Ozeans vor sich über eine seiner schmalen Schultern knapp an der Kamera vorbei, als blickte er zurück auf sein zukünftiges Leben.

4.5 Medium und/der Historizität

Ein Medium ist Gegenstand fortlaufender Entdeckung durch seine Äußerungen; Cavell spricht auch von Enthüllung, von Interpretation, Deklaration, Anerken-

468 Vgl. *Call Me By Your Name. Original Motion Picture Soundtrack* (diverse, US 2017).
469 „Hello Stranger", in: *Hello Stranger* (Barbara Lewis, US 1963).

nung – und von: Definition.[470] In diesem Sinne ist von der medialen Definition des Bewegungsbildes durch bewegungsbildliche Darstellungen auszugehen und dieser zu folgen, wo immer hin sie führt, anstatt aus welchen Setzungen auch immer eine Definition des Mediums Bewegungsbild folgen zu lassen, ausgehend von der der Blick auf bewegungsbildliche Darstellungen geworfen wird. Schon diese Art reflexiver Definition, diese mediale Selbst-Definition, in der ein jedes Medium daran hängt, dass es etwas ist, *through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways* – daran also hängt, dass es derart spezifisch erst *wird* und erst *spezifisch* wird –, diktiert, hier vom Bewegungsbild als Medium der Darstellung, nicht von einem Darstellungsmedium zu sprechen. Ist eine solche Definition doch prinzipiell offen, offen hinsichtlich der Grundlagen, der Eigenschaften und Möglichkeiten, der Mittel und Zwecke des Mediums. Dass für all diese kein ‚Alle', keine Gesamtheit anzugeben ist, ist dabei kein Defekt – kein Defizit an Bestimmtheit –, sondern bezeugt ihre Vielfalt und Veränderlichkeit – die Unerschöpflichkeit ihrer Bestimmbarkeit:

> [O]nly the art can define its media, only painting and composing and movie making can reveal what is required, or possible (what means, what exploits of material), for something to be a painting, a piece of music, a movie.[471]

Fallengelassen ist damit, mit dieser *poetry*, der Anspruch der Essenzialismen und Substanzialismen: Es gibt hier nichts Definitives – aber viel Definitorisches, mit jeder einzelnen Darstellung; keine Gegeben-heit – aber vieles, das gegeben wird, in der Entdeckung; keinen ontologischen Boden – aber viele Ontologien, dank so und so vieler Poetiken. (Diese also wären die *Reflections on the Ontology of Film*, von denen der Untertitel von *The World Viewed* spricht!)

Es reicht genau genommen nicht einmal, dabei von einem Medium der Darstellung zu sprechen; stattdessen müsste von einem Medium vieler Darstellungen (oder von vielen Medien der Darstellung) gesprochen werden. Das heißt an dieser Stelle vor allem, von einem Medium der Liebesdarstellung zu sprechen, von einem Medium der Liebesdarstellung der Before-Trilogie, der Serie(n) How I Met Your Mother, der Love Story Jennys und Olivers, des Wechsels der Zeiten von Blue Valentine, der zwei Kapitel von La vie d'Adèle: Die mediale Definition des Bewegungsbildes hängt an der Entfaltung der Zeitformen der Liebe, an der Form des Erinnerns und Vergessens der Liebe, an der Form der Zirkularität zwischen der Zwangsläufigkeit und Eigengesetzlichkeit der Liebe, an der Form der Divergenz der

470 Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, S. 3, 68–69; Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 14, 31; Cavell: The Fact of Television, S. 239, 243; Cavell: *The World Viewed*, S. 80–81, 146.
471 Cavell: The Fact of Television, S. 243.

Zeit als Divergieren der Zeiten des Intim-Werdens und Nicht-mehr-Intimseins. – Gäbe es überhaupt ein Medium Bewegungsbild ohne Liebesdarstellungen?; ist die Darstellung der Liebe derart unumgänglich?; weil etwa die Liebe so allgemein bedeutsam ist? Es wäre fraglos nicht das Medium (geworden), das heute und bis auf Weiteres unter ‚Bewegungsbild' zu verstehen ist. (Wäre mehr oder weniger dieses Medium darunter zu verstehen, hätte es diese oder jene Liebesdarstellung nicht gegeben?; machte das Fehlen von, zum Beispiel, Sunrise – A Song of Two Humans [Friedrich Wilhelm Murnau, US 1927] oder Annie Hall [Woody Allen, US 1977] oder Les amants du Pont-Neuf [Leos Carax, FR 1991] einen größeren oder kleineren Unterschied als das Fehlen von Casablanca [Michael Curtiz, US 1942], Dirty Dancing [Emile Ardolino, US 1987] und Titanic – oder auch von Soljaris, Faa joeng nin waa [Wong Kar-Wai, HK / FR 2000] und Zīr-e Derakhtāne Zeytūn [Abbas Kiarostami, IR / FR 1994] oder von Scener ur ett äktenskap [Ingmar Bergman, SE 1973] oder Buffy the Vampire Slayer [Joss Whedon, US 1997–2003] oder Grey's Anatomy [Shonda Rhimes, US 2005–]?; und welchen, welche Art von Unterschied? Das sind keine geringen Fragen; Antworten versprechen nur Analysen dieser – und anderer – Filme und Serien.)

Umgekehrt ist das, was Darstellung meint, und damit das, als was (oder was als) Liebe erscheint, mit diesem Medium gerade so spezifisch, wie es als Medium spezifisch wird. „Der technische Blick durch die Kamera ist insofern immer experimentell: er zeigt etwas, das es ohne diese so nicht gäbe"[472], wie Koch, in durchaus Epstein'schem Sinne, festhält; wobei der Verweis auf die Kamera eben auf eine schon technische, nicht nur technologische, Dimension verweist, im Sinne einer *technē*, die ihrerseits auf Herstellung verweist …[473] Und gerade in dem Maße, wie das Bewegungsbild derart seinen Unterschied macht, nämlich als Bild (in) zeitlicher Entfaltung entdeckt wird – als ein Konnex von Zeit und Wahrnehmung, in dem das Zuschauen Teil der Entfaltung von Zeiten ist –, wird es zu einem paradigmatischen Medium der Darstellung der Liebe: Als Modulation des Gegenstands und der Wahrnehmung lässt es die Zeitformen der Liebe entdecken (als das, was die Darstellung [die Modulation] in ihrem Dauern entfaltet); lässt es, weiter, die Zuschauenden als deren ‚Ort' entdecken (ist es doch ein ‚zu vollziehender Wahrnehmungsakt', als der es nur dauert – ‚die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes'); lässt es, schließlich, die Zeitformen, sofern die Zuschauenden potenziell Liebende sind, als Nexus der Liebe und ihrer Darstellungen entdecken (und so die Liebe, deren Verschränkung mit ihren Darstellungen unhintergehbar ist, ausgehend von ihren Zeitformen denken).

472 Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, S. 64.
473 Vgl. auch Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 20

Ein paradigmatisches Medium – das heißt nicht: „Medium der Liebe schlechthin.“[474] Ein schlechthinniges Medium ist hier nicht denkbar, oder denkbar nur als paradigmatisches, ob damit nun die Literatur oder das Bewegungsbild angesprochen sein soll. Medien sind keine gesetzten Orte der Darstellung, die Liebe ist kein Objekt, das insbesondere zu einem oder an einen dieser Orte, mehr jedenfalls als zu einem oder an einen anderen, gehörte; zugleich ist die Liebe kein fester Ort auf der Landkarte menschlichen Zusammenlebens und sind Medien keine Objekte, von denen mit einem dort besonders viel anzufangen, mit jenem, das dann schlechterdings Medium der Liebe wäre. Ebenso kennt die Rede vom paradigmatischen Medium keinen einfachen Weg zum Vergleich von Medien oder zur Vorstellung ihrer Hybridisierung. Zumindest nicht, insoweit auch dabei mit primären Setzungen und einem sekundären Abgleich operiert wird. Das heißt also nicht, dass es keinen Weg gibt. Für Wittgenstein etwa ist „ein Paradigma“ gerade das, „womit verglichen wird“[475] (in diesem Sinne spricht er auch vom Vorbild[476]): als kontingentes Gravitationszentrum, das das betroffene Feld ordnet (in dem, in anderen, ähnlichen Worten, „die Erscheinungen [...] zu einem [...] Vorbild hin gravitieren“[477]) und so eine eigene Art Vergleich, den Vergleich nämlich in diesem Feld, zuallererst ermöglicht.

Was sich hier, als Teil der Paradigmatik, als Teil der Historizität der Liebesdarstellungen öffnet, ist eine Dimension medialer Historizität, in der sich Medien immer durch Medien perspektiviert finden, in der sich, genauer, mediale Entdeckungen immer durch mediale Entdeckungen perspektiviert finden, mediale Äußerungen also durch mediale Äußerungen.[478] (Es ist dies das Prinzip der wechselseitigen Perspektivierung, in der auch Genres [sofern sie eben Medien sind] nicht nur die Zusammengehörigkeit ihrer Mitglieder oder Angehörigen begründet finden, sondern auch ihre Unterschiede zu anderen Genres.) Hier herrscht mithin, was Koch als „eine tiefe Atmosphäre der Dislokation“ bezeichnet:

474 Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der* Amour fou *in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Basel / Tübingen 2004, S. 26.

475 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 268, Nr. 50.

476 Vgl. etwa Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 304, Nr. 131.

477 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 401, Nr. 385.

478 Vgl., beispielsweise, zum Paradigmatischen der Musik für die Dichtung Rainer Maria Rilkes – und die Historizität dessen – Anne Eusterschulte: Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27/2 (2018). *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, S. 53–73, hier: S. 64.

> Es gibt nicht länger ein *Telos*, das sich aus dem natürlichen Ort, dem Topos der Dinge ergibt [...]. Alle Dinge haben nun zufällige Wechselbeziehungen miteinander. Die Dinge befinden sich nicht länger an ihrem Ort, sie haben sozusagen ihre ortsgebundene Bestimmung verloren – man könnte auch sagen, dass sie nur noch im Rückblick ihr *Telos* erhalten und insofern wir sie historisch situieren. Und genau das machen wir, wenn wir die verschiedenen Medien, die an ihrer Herstellung beteiligt sind, lesen. Ich würde daher sagen, dass diese Historisierung in Kunstwerken, die auf verschiedene Medien zurückgreifen, immer schon stattfindet. Sie produzieren ihren eigenen Zeitmesser, indem sie sich selbst als Objekte setzen.[479]

Ausgangspunkt ist die Wechselbeziehung, nicht der angestammte Ort; Endpunkt ist die historische Verortung, nicht ein vorgegebenes Ziel; und Vollzugsmomente beider sind die Äußerungen der Medien. (Etwas, das auch die Vorstellung einer teleologischen Mediengeschichte, die sich an einem, wie immer dialektisch gebrochenen, Streben nach Unmittelbarkeit aufhängt, ausschließt.) Medien in ihrer Historizität sind auch Medien der Historizität. Oder sie sind es *auch* so: auch nämlich, und damit verbunden, sind sie Medien der Historizität, sofern sie immer Medien einer Lage sind, etwa der Problemlage der Liebe; sonst bliebe die mediale Historizität leer.

Was dabei, in dieser ‚Atmosphäre', hinsichtlich der „Unterschiede, die unterschiedliche Medien einbringen", insbesondere greift, ist eine besondere Logik der Retroaktivität (die auszeichnet, was sich als Medienwandel bezeichnen ließe): „Jedes neue Medium brachte ein völlig neues Verfahren ins Spiel, das die jeweils früheren im Rückblick veränderte."[480] Auch Cavell spricht, nicht zufällig, diese Logik an, wenn auch nicht als mediales Problem, sondern als eines der Geschichte von Stilen. Stile freilich verweisen immer schon auf Poetiken (nicht weniger als das, was Koch ‚Verfahren' nennt und womit jene gleichsam technisch, in ihren technischen, nicht zwingend technologischen, Aspekten betrachtet werden), also auf Medien – Stile sind der charakteristische Ausdruck dieser, also ihrer Geschichte:

> [A] new style not merely replaces an older one, it may change the significance of any earlier style; I do not think this is merely a matter of changing taste but a matter also of changing the *look*, as it were, of past art, changing the ways it can be described, outmoding some, bringing some to new light – one may even want to say, it can change what the past *is*, however against the grain that sounds.[481]

---

479 Gertrud Koch: Mediale Grenzüberschreitungen: Über Dinge und Artefakte. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 117–125, hier: S. 123.

480 Koch: Mediale Grenzüberschreitungen, S. 124.

481 Stanley Cavell: Music discomposed. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 167–196, hier: S. 170. Vgl. auch Stanley Cavell: A matter of meaning it. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 197–219, hier: S. 198, 205.

Diese Möglichkeit aber eines „altered object“[482] der Vergangenheit muss nicht mehr überraschen, wenn im strengen Sinne nicht mehr von gegebenen Objekten, sondern vom Prinzip der wechselseitigen Perspektivierung ausgegangen wird; wenn, außerdem, nicht mehr von einer abgeschlossenen, vorliegenden textuellen Objektivation ausgegangen wird, sondern von einem zu entfaltenden Prozess, dessen Teil ein Akt aufseiten des Publikums ist; und wenn, was damit schon impliziert ist, die wechselseitige Perspektivierung sich je nur und neu mit diesem Akt vollzieht, das Publikum also zu einem unerlässlichen Verzweigungspunkt, zu einer unhintergehbaren Schaltstelle der Geschichte der Stile—Verfahren—Poetiken—Medien wird. (So betont Kappelhoff zur Frage des Stils, dass diese „nicht die Intentionalität des Dargestellten, nicht den Künstler, nicht den Autor, nicht den Schauspieler, nicht den Regisseur“ betreffe, sondern das Publikum „in der Modellierung seiner affektiven, perzeptiven und kognitiven Operationen“ – Stil „verwirklicht sich in der Stilisierung seines Sehens und Hörens durch den Prozess der filmischen Darstellung“[483]. Auch ließe sich sagen, dass es Erstere gerade durch Letzteres betrifft, nur insofern also ‚Künstler, Autoren, Schauspieler, Regisseure‘ immer zunächst zum Publikum gehören, immer aus einem solchen erst hervorgehen. Insgesamt ist damit mit allem Nachdruck die Frage der Intertextualität gestellt.) – So also ist von paradigmatischen Medien zu sprechen; und vom Bewegungsbild als paradigmatischem Medium der Liebesdarstellung, der Darstellung der Zeitformen der Liebe (ein Medium, das etwa die Literatur neu perspektiviert; und das auf seine eigene Neuperspektivierung wartet).

Mit alldem – bis hin zu dem, was es bedeuten kann (was noch weiter zu klären ist), dass das Bewegungsbild Medium der Lage der Liebe wird – liegt offensichtlich

482 Cavell: Music discomposed, S. 171. Schon hier mag Cavell, bevor er am Anfang von *The World Viewed* direkter darauf anspielt (vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 7), T. S. Eliots „Tradition and the Individual Talent“ vor Augen stehen: „[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it“; eben so ist „the past [...] altered by the present“ (T. S. Eliot: Tradition and the Individual Talent. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 19 [1982], S. 36–42, hier: S. 37). Vgl. auch – zum Kunstwerk (im adornitischen Sinne) zwischen „Gerinnungszustand“ und „Verflüssigung [...], sofern historisch veränderliche Darbietungs- und Auffassungs-Situationen ein und dasselbe ‚Bild‘ immer wieder neu kontextualisieren und sprechend werden lassen“ – Eusterschulte: Apparition, S. 233. Eine solche Perspektive bedeutet im Übrigen nicht, „die Risiken restaurativer Tendenzen oder ideologischer Indienstnahmen zu verkennen“ und Kritik also zu vermeiden – sie macht jene vielmehr eigens beobachtbar und diese so erst möglich, durch eine Inblicknahme der „Transformationen innerhalb kultureller Prozesse und ihrer permanenten Anwesenheit im Gegenwärtigen“ (Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen, S. 399).

483 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169.

ein besonderes Gewicht auf den Darstellungen als Entfaltungen von Zeitformen der Liebe: sind sie es doch als solche, auf die alle Aspekte des Bewegungsbildes als Medium der Liebesdarstellung wieder und wieder verweisen. Dieses Gewicht erfordert nun noch einen noch genaueren Blick. In welchem Sinne sind sie Entfaltungen, welchen Sinn hat Entfaltung hier?

5 Von der Entfaltung. Die Dar- als Herstellung von Zeitformen

C'est donc comme deux pôles de la ritournelle. Et ces deux pôles ne dépendent pas seulement d'une qualité intrinsèque, mais aussi d'un état de force de celui qui écoute: ainsi la petite phrase de la sonate de Vinteuil reste longtemps associée à l'amour de Swann, au personnage d'Odette et au paysage du bois de Boulogne, jusqu'à ce qu'elle tourne sur elle-même, s'ouvre sur elle-même pour révéler des potentialités jusqu'alors inouïes, entrer dans d'autres connexions, faire dériver l'amour vers d'autres agencements. Il n'y a pas le Temps comme forme a priori, mais la ritournelle est la forme a priori du temps, qui fabrique chaque fois des temps différents.

– Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*

Es gibt einen Vogel in Australien. Er sei, zunächst, Zahnlaubenvogel genannt. Wie andere Vögel seiner Familie, die ihren Namen eben deshalb trägt, baut er Lauben. Das Männchen nutzt, genauer, seinen Zahnschnabel, seinen *toothed beak*, um im Regenwald von Queensland Tag für Tag unter großem Kraft- und Zeitaufwand dicke Blattstiele zu durchtrennen: auf dass es die freiwerdenden Blätter seiner bevorzugten Bäume, die sich vom nächsten Männchen ebenso unterscheiden mögen wie die bevorzugten Anteile dieser und jener Blätterarten, dutzende von Metern zu seinem Laubenplatz bringen kann. Dort ordnet es sie in wechselnden, willkürlich scheinenden Mustern an, die sich doch allesamt durch die ordentlich nach oben gedrehten, hellen Unterseiten der Blätter vom dunklen Waldboden abheben – auffälliger Blätterboden, ausstellender *display-ground*. Damit also ist ein Teil jener Bühne bereitet, die komplettiert wird durch den ausgewählten Sitz, den *singing-stick*, einen Zweig oder eine Liane wenige Meter über dem Boden im Kontrast zum Boden. Von hier setzt das Männchen zu seinem Gesang, zum *display-song* an. In seiner dunklen Farbe hebt es selbst sich, anders als andere Laubenvogelmännchen, zwar kaum vom Dickicht des Regenwalds ab, ist für sich unauffällig, durch nichts an ihm ausgestellt. Sein Gesang aber, der das vielfältige Repertoire eigener Laute eng mit den sorgfältig nachgeahmten Stimmen anderer Vogelarten verwebt, lärmt ausdauernd und durchdringend; und während es singt, sortiert sich noch sein Federkleid unter seinem Schnabel neu und lässt zum Beispiel die gelben Ansätze einiger Federn hervortreten. Ein Territorium wird gekennzeichnet, begründet, Weibchen werden gelockt, umworben, der Fortpflanzungsprozess wird initiiert, synchronisiert …[1]

1 Diese Darstellung folgt Alan John Marshall: *Bower-Birds. Their Display and Breeding Cycles. A Preliminary Statement*. Oxford 1954: „The Tooth-billed Cat-bird, ‚Bower-bird', or Stagemaker, is re-

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-005

Und all das, indem dieser Vogel sich mit (seinen) bescheidenen Mitteln in Szene setzt, eine Szene schafft – in Szene setzt in dem Maße, wie er sich eine Szene schafft. Ein zahnschnabeliger Szenenmacher, Inszenator und Inszenierter, ein wahrer Selbst-Darsteller, dessen ganze Darstellung eine Herstellung ist: mit vollem Recht *Scenopoeetes dentirostris* genannt.

In diesem Sinne sprechen auch Deleuze und Guattari vom *Scenopoeetes* – sprechen, einerseits, von ihm als „dem Vogel der Magie oder der Oper" und, andererseits, von seinem „Ritornell"[2]. Nur auf den ersten Blick aber lässt sich das eine von

---

stricted to the wet mountainous forest [...] a few miles inland from the coast of tropical north-eastern Queensland [...]. Its [...] ‚toothed' beak [...] is an adaptation related solely to the habit of sawing leaf petioles in two, preparatory to the daily decoration of its display-ground." (S. 154) – „The bird must work hard to sever a single petiole of (for example) *Alpinia racemigera*, which is about 5 mm. thick. [...] After some 12 minutes' intermittent labour on one petiole, a bird I saw then turned to another which had been attacked earlier." (S. 156) – „[C]ertain birds have a predilection for certain kinds of leaves. When one-third of the leaves [...] were experimentally removed [...] and replaced with like numbers of leaves from other plants, all the alien leaves were removed by the following morning [...]. Also, it seemed that some birds would pass a species of plant (e.g. wild ginger) favoured by others [...]." (S. 157) – „The birds did not place leaves in precisely the same positions each morning. The principal desire seemed to be the attainment of a striking pattern of leaves [...]. It is [...] probable that the bird places them with paler surfaces uppermost solely to achieve a more spectacular visual contrast with the dark floor of the rain-forest." (S. 157–158) – „The stage-owner's physical display [...] seems to consist principally of loud vocal advertisement from a chosen ‚singing-stick' from 2 to 10 feet above the display-ground. From this special perch – a twig or liana – the bird sends out a more or less constant medley of sound through the thick rain-forest. This noise, a mixture of its own varied notes and the faithfully mimicked calls of neighbouring species, can be heard at a considerable distance [...]." (S. 158) – „[T]he sombre Stagemaker does not indulge in the spectacular posturing of the more brilliantly coloured males of the true bower-birds [...]. But when it begins calling, the buccal movement causes a motion among the feathers below the beak and this leads to a slight reorganization of the colour pattern. Then the yellowish bases of certain feathers become visible and [...] paler parts of the palate are revealed. [...] When the bird ceases to sing it is once more almost invisible against its shadowy background." (S. 159) – „[T]hese activities [...] form essentially a highly specialized mechanism that ensures the acquisition and establishment of territory, the attraction and retention of a mate in dense rain-forest, and the synchronization of the male and female reproductive processes [...]." (S. 163.)

2 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 451 – ebenfalls im Anschluss an Marshall: *Bower-Birds*. Die Ausführungen zum Ritornell kulminieren in oben zitierter Stelle – vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris 1980, S. 431; sowie Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476–477: „Es ist so, als hätte das Ritornell zwei Pole. Und diese beiden Pole hängen nicht nur von einer inneren Eigenschaft ab, sondern auch vom Kraftfeld desjenigen, der zuhört: so bleibt das kleine Thema der Sonate von Vinteuil lange mit der Liebe von Swann, mit der Person von Odette und der Landschaft des Bois de Boulogne verbunden, bis es sich auf sich selbst zurückwendet, sich von sich aus öffnet, um bis dahin ungeahnte Möglichkeiten zu enthüllen, in andere Zusammenhänge einzutreten und

dem anderen trennen, getrennt betrachten: hier die „Szene, die er vorbereitet hat", dort „sein Gesang"[3]; oder das Vor der Szenenbereitung, das Dann des Singens; oder auch das Unter der Bühne und das Auf seines Auftritts. Die Inszenierung endet nicht schon mit dem Einnehmen der Position auf dem *singing-stick*, das Ritornell beginnt nicht erst mit dem Erklingen der eigenen und nachgeahmten Töne. Allenfalls sind damit unterschiedliche Perspektiven (des Unterschieds) derjenigen Bewegung bezeichnet, mit der es hier überhaupt zu einem „Auftauchen von Ausdrucksmaterien (Qualitäten)"[4] kommt, zum „Auftauchen von Eigenschaften (Farbe, Geruch, Klang, Silhouette ...)"[5] – der *Scenopoeetes* „macht sich" in dieser Bewegung, die mal als Inszenierung, mal als Ritornell zu fassen ist, „zugleich sichtbar und hörbar"[6]. Bezogen darauf ist die Inszenierung nichts anderes als das Ritornell aus Sicht seiner „Aneignungen": Jene „expressiven Eigenschaften" nämlich sind „keine ‚reinen' oder symbolischen Eigenschaften"[7], sondern gehen (nicht so sehr zurück auf als vielmehr) hervor aus Vorgängigem, Vorliegendem – Vorläufiges, nicht Vorgebendes –, das (durchaus verausgabend) genommen, aufgenommen wird – angeeignet. Und so ist die Inszenierung „der Beginn", der „immer nur dazwischen beginnt: Intermezzo"[8]. Doch ist dieses Intermezzo der Inszenierung bis hin zum ersten durchtrennten Blattstiel bereits vom Ritornell erfasst. Das Ritornell ist gerade die Inszenierung aus Sicht ihrer „Konsolidierung": Das aber gilt, weil es zu dieser Konsolidierung eben „nicht erst im nachhinein" kommt – als Dann zu dem Vor –, sondern sie selbst sich schon als „kreativ"[9] erweist – als das, worin (und insofern affirmierend) von vornherein etwas Eigenes aus (oder mit) dem Angeeigneten (gemacht) wird. Mit dem Ritornell „entsteht also etwas Konsolidiertes, das aus artspezifischen Tönen, aus Tönen anderer Arten, aus Blätterfarben und aus der Farbe der Kehle ‚besteht'"[10]. Und doch hängt dieses Ritornell als Entstehung bis in den letzten Vogellaut von der Inszenierung ab. Sodass, umfassend, die Bewegung der Inszenierung und des Ritornells, in ihren sich umfassenden Perspektiven, das heißt die Bewegung *Inszenierung* § *Ritornell*, „eine Eigenbewegung der expressiven Eigenschaften"[11] meint ...

---

die Liebe auf andere Gefüge zu lenken. Die Zeit ist hier keine apriorische Form, sondern das Ritornell ist die apriorische Form der Zeit, die jedesmal unterschiedliche Tempi erzeugt."

3 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 451.
4 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 429.
5 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 431.
6 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 451.
7 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 440.
8 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 449.
9 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 449.
10 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 452.
11 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 432.

Es ist, als ob alles, alle Darstellung des *Scenopoeetes*, vom ersten Blatt bis zum letzten Laut, nicht nur eine Herstellung ist, sondern Herstellung gerade insofern alles an dieser Darstellung ein spezifisches, dauerndes Sicht- und Hörbarmachen ist – *display* ist und nur als *display* ist: Entfaltung (lateinisch *displicare*: entfalten).

Ist das aber nicht trotz allem nur die herkömmliche, die Herkömmlichkeit der Balz: „im Zustand einer Formel“[12], die eine Verteilung der Räume und Stellungen wie auch der Mittel und Zwecke vorgibt, aus der die Abläufe sich ableiten? – mit allen Rätseln, vor die das, also die funktionalistische Hinsicht, für diesen oder jenen, entsprechend als exzessiv zu bewertenden Aspekt stellen mag: „We have as yet no clear idea of the more precise functions of the display ground.“[13] In der Tat stellt nicht schon eine ‚intrinsische Qualität‘ allein die (Bewegtheit der) Bewegung des Ritornells (also der Inszenierung) sicher. Es kann sich beim Herkömmlichen, Formelhaften durchaus um einen der ‚Pole‘ des Ritornells handeln, um jenen, der unter dem Eindruck einer bloß reaktiven ‚Kraft des Zuhörens‘ – also Zuschauens – steht, eines ‚Zustands‘ der Reaktivität. Dann erscheint alles am Ritornell schon und immer nur als das, was nichts als schon herkommt und immer nur formuliert: bloße Ableitung aus dem Vorgegebenen; Entfaltung dessen, was schon da ist, in der Zeit, die das eben in Anspruch nimmt; Herstellung als statische Wiederholung desselben; zyklische Balzzeit. Doch erklärt das für sich schon, woher die Formel kommt, gar wohin sie zu führen vermag? – eine Frage, die sich lediglich verschoben sähe, würde die Formel einfach als natürlich ausgemacht (oder, in anderen Fällen, als konventionell). So wird es den zweiten Pol geben müssen, an dem das Ritornell (und die Inszenierung) „selbst eine rhythmische Figur oder eine melodische Landschaft zu bilden“[14] beginnt – und so ‚unerhörte Möglichkeiten enthüllt‘, ‚andere Verbindungen eingeht‘ und ‚die Liebe in andere Fügungen abdriften lässt‘, kurz: neue ‚Zeiten macht‘. Das aber tut es nur, wo nicht nur sein Sicht- und Hörbarwerden schon ein Gesehen- und Gehörtwerden ist, sondern es auch als zu hörendes und schauendes auf die Kraft des Zuhörens und -schauens trifft. Dadurch erst wird die ‚Eigenbewegung der expressiven Eigenschaften‘ angestoßen, darin allein wird sie aufgegriffen: Aneignung von Vorläufigem, Konsolidierung von Eigenem; Entfaltung eines Rhythmus und einer Melodie, das heißt über eigene und eigener Tempora, Tempi und Timings; Herstellung als dynamische, differente Wiederholung; das Neue der Territorialisierung, der Werbung und der Übergänge vom einen zum anderen.[15] An den

12 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476.
13 Marshall: *Bower-Birds*, S. 163.
14 Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 476.
15 Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 440–441.

Polen des Ritornells (der Inszenierung) findet sich der Sinn jener Herstellung, die eine Entfaltung ist, im Sinne ihrer Zeitlichkeit …

Ohne Frage ist der *Scenopoeetes* einer jener „strange birds“[16] – wenn das überhaupt etwas anderes heißen kann, als dass er eben: ein Vogel ist –, von denen nur mit dem englischen Ausdruck so treffend vieldeutig die Rede sein kann. Auch aber sind mit dem *Scenopoeetes*, mit seiner Bewegung Inszenierung § Ritornell, die Probleme (des Sinns) der Entfaltung von Zeitformen aufgerufen: als Probleme, die sich nicht etwa wegen einer unglücklichen Wortwahl hier und dort erst ergeben, sondern die das poetologische Denken der Darstellung selbst als aufeinander schon verweisende aufwirft. Es ist dieses Denken, das dabei noch die Rede von der Entfaltung einfordert, und zwar in dem Maße, wie diese angesichts konkreter Darstellungen sich aufdrängt. Angesichts des *display-ground*, sicher, auch aber angesichts der Zirkularität der *love story* von Love Story (Arthur Hiller, US 1970), angesichts der Inszenierungen „des unmöglichen Paars“[17] Romeo und Julia – angesichts der Bewegungsbilder, von denen jedes eine „Entfaltung des Ganzen“[18] ist, durch die das Bewegungsbild als paradigmatisches Medium der Liebesdarstellung definiert wird. Ist es ein (und derselbe?; und welche Art?) Zufall, dass Deleuze und Guattari den Blick vom Ritornell aus auf die Liebe richten und dass Jean Epstein das Neue des Kinos mit Blick auf ein Anderswerden der Liebe begrüßt?;[19] dass Deleuze zum Inbegriff der Logik einer Darstellung, deren Teil ein Akt des Publikums ist, nämlich zum „Bild“ noch bemerkt, dass es „ein kleines Ritornell, visuell oder akustisch“[20], sei?; dass das achtzehnte Jahrhundert mit seinen Versuchen über eine eigene, nicht-repräsentationale Darstellungstheorie einem Zeichenbegriff Vorschub leistete, der auch eine wesentlich vermittelte, im Wesentlichen auf Vermittlung beruhende Intimität denkbar werden ließ, ein Zeichenbegriff, der so ein Publikum potenziell Liebender schon implizierte?[21]

16 Marshall: *Bower-Birds*, S. V.

17 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 202.

18 Hermann Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Margrit Bischof / Claudia Feest / Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*. Hamburg 2006, S. 205–219, hier: S. 212.

19 Vgl. Jean Epstein: Bonjour Cinéma (1921). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes*. *Tome* 1*: 1921–1947*. Paris 1974, S. 71–104, hier: S. 91.

20 Gilles Deleuze: Erschöpft. In: Samuel Beckett / ders.: *Quadrat, Geister-Trio, … nur noch Gewölk …, Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen/Erschöpft. Essay*. Frankfurt am Main 1996, S. 49–101, hier: S. 66.

21 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München 1998, S. 18–19; Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004, S. 107–138.

Die Probleme der Entfaltung: Da ist jenes der ungründigen Bedingtheit, wie es sich zeigt an den Blättern des Regenwalds, den gelben Ansätzen der Federn, dem Repertoire eigener und andersartiger Laute – am Angeeigneten, angesichts dessen die Inszenierung immer und nur Intermezzo ist – sowie am Umgedrehten, Neusortierten, Verwobenen – am Eigenen, auf das das Ritornell als Entstehung zuläuft. Die Zeitform wird nie aus dem Nichts entfaltet; jede Entfaltung kennt das Gefaltete, das da, das aber das ist, was noch nicht im Offenen ist (um ornithologisch zu bleiben, nicht ontologisch zu werden: die gefalteten Flügel). Doch folgt aus dem Gefalteten noch nichts für das Entfaltete, fußt das Entfaltete nicht auf dem Gefalteten (die entfalteten Flügel, die doch schon die Flügel im Flug sind, folgen immer dem Entfalten, fußen nur auf ihm, dem Fliegen selbst); sodass die ins Offene entfaltete Zeitform gegenüber dem, was schon da war, neu ist. Bedingungen, die gleichwohl kein Grund sind.

Daran schließt das Problem der charakteristischen Eigensinnigkeit der Bewegung an – eine Bewegung, die nicht einfach vom Gefalteten zum Entfalteten führt, sondern die als Sicht- und Hörbarmachen das Gefaltete vom Ersten bis zum Letzten je schon erfasst hat, in der es als zu Entfaltendes von ihr als Prozess seines Auftauchens je schon abhängt. Die Entfaltung einer Zeitform ist eben nicht zu reduzieren auf eine Ableitung aus Vorgaben (der Natur, der Konvention), auch nicht auf eine Abweichung, die, noch im Sinne der Vorgaben, in einer gegebenen (natürlichen, konventionellen) Zeit zum Exzess würde. Sie beruht auf der Möglichkeit einer Abdrift, die das Vorläufige, aus dem sie hervorgeht (ihr Ausgangspunkt), von vornherein in ihrem Sinne bewegt (ohne in ihm also noch einen Punkt für eine Rückkehr zu haben), um so zu ihren eigenen Zeiten zu kommen.

Sind damit noch immer zwei zu berücksichtigende Pole angesprochen, jener der Herkömmlichkeit oder Formel, jener des Bildens und Machens, so nicht im Sinne idealer Zustände, zwischen (oder aus) denen sich Mischungen finden (oder ergeben). Sie tauchen stattdessen erst mit der Inszenierung und dem Ritornell auf, gleichsam als deren Grenzen, von denen keine für sich – von denen aus sich aber – etwas an der Bewegung Inszenierung § Ritornell erklärt (und so sind sie Pole). Das führt nicht zuletzt zum Problem der differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens, mit deren Zustand erst die Polarität der Entfaltung, das Streben zu dieser oder jener Grenze sich entscheidet (Balz oder Territorialisierung und Werbung?) – da an diesem Zustand sich entscheidet, ob das Sehen und Hören zum Zuschauen wird (Wahrnehmung dessen, was schon da ist, oder eines Rhythmus, einer Melodie?). Entfaltung in der Zeit oder Entfaltung einer Zeitform?[22]

22 Es mag Unterschiede in der Diktion und den Referenzen geben, wohl auch in den theoretischen und analytischen Ansprüchen, doch zeigt sich an den (poetologischen) Problemen der Entfaltung

Eher verdeckt wären diese Probleme, nicht schon behandelt, würde für Darstellungen schlicht festgehalten, dass sie Entfaltungen von Zeitformen eben insofern sind, als sie deren Herstellungen sind, dass sie Zeitformen insofern entfalten, als sie diese herstellen. Damit wäre doch nur das poetologische Ziel, nämlich die Produktivität, die Generativität der Darstellungen im Sinne einer Dar- als Herstellung, das heißt eine eigene *Darstellung-als-Herstellung* zu denken, zum Weg genommen; die Befreiung der Darstellung von der Logik der Repräsentation, von jeder Beschränkung auf Stellvertreterschaft, auf eine Aktualisierung oder Realisierung universeller Muster oder auch auf das differenzlose Da der Präsentation erfolgte vielleicht, der Erfolg aber bliebe leer.[23] Geklärt wäre gerade nicht, welcher Art die Herstellung – auf welche Weise sie Herstellung – ist, von der mit der Darstellung und ihren Zeitformen zu sprechen ist; während die Darstellung-als-Repräsentation durch das Kommunikationsmodell der Modellkommunikation erklärt wird, das in aller Kürze von der Repräsentation von Modellen sprechen lässt. Schließlich wären die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes zwar als Prozesse betrachtet, doch ohne dabei noch hinsichtlich des Prozesses der medialen Entdeckung verortet zu sein; obwohl es sie doch nur als medial spezifische und mit ihnen nur mediale Spezifik geben kann, sie selbst also jeder repräsentationalen Medienindifferenz entgegenzustellen sind.

All dies führt zurück zur Frage nach dem Sinn von Entfaltung: denn die Liebesdarstellungen des Bewegungsbildes sind eben nicht Entfaltungen von Zeitformen der Liebe, insofern sie deren Herstellungen sind – sie sind Herstellungen dieser Zeitformen, insofern sie deren Entfaltungen sind. Es führt also zurück zu den Problemen der Entfaltung: die in den bisherigen Kapiteln erwartungsgemäß

---

durchaus eine Nähe zu (den ästhetischen) Fragen des Zur-Erscheinung-Kommens. Vgl. Anne Eusterschulte / Wiebke-Marie Stock: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft* 14 *der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 5–20 – zum Zur-Erscheinung-Kommen als „Eintreten eines Ereignisses oder ein Offenbarwerden" (S. 5) oder auch als „eine Art Emergenzphänomen [...], das gleichsam ‚jenseits' aber nicht ‚außerhalb' der Materialität liegt" (S. 13); weiter als „eine prozessuale Bewegung des Hervortretens" und ein „Flüchtiges, kaum Greifbares oder Entschwindendes" (S. 5); und als etwas, mit Blick auf das die „Rolle der Imagination" nicht zu unterschätzen ist, nämlich „als einer Schwelleninstanz zwischen mentalen und sinnlich-perzeptiven Vollzügen" wie auch für „die Weise der Situierung des Erscheinenden in der Erfahrungswelt und die Modi der Wahrnehmung" (S. 6).

23 So muss es auch dem bloßen Verweis darauf ergehen, dass „älteren Sprachstufen des Deutschen [...] der Begriff *Darstellung* noch als Synonym für *Herstellung*" (Andreas Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg 2001, S. 258–259) gelten konnte. Vgl. auch den Verweis auf diesen bei Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn 2018, S. 32 – und das davon unbeeindruckte Festhalten an einem Begriff von Darstellung-als-Repräsentation.

bereits aufgetaucht sind (wenn ihnen auch noch nicht systematisch zu begegnen war), und zwar dort, wo sie immer zu erwarten sind, in der Auseinandersetzung mit konkreten Entfaltungen – in der seriellen Formatierung, die How I Met Your Mother (Carter Bays / Craig Thomas, US 2005–2014) zum Gegenstand neuer Serialisierungen und Entdeckungen wird, in der Körperlichkeit als Stoff der Welt von La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2) (Abdellatif Kechiche, FR / BE / ES 2013), durch den und in dessen Sinne die Liebe dort nur Thema wird, im Raum des Erinnerns von Before Sunset (Richard Linklater, US / FR 2004), der seine Realität einzig in der Wahrnehmungszeit des Publikums gewinnt. Sodass es diese Probleme sind, die den Weg vorzeichnen, dem dieses Kapitel zu seinem Ziel des konsequent poetologischen Denkens der Darstellung folgt; die die Art und Weise jener Herstellung erhellen, die die Darstellung ist; und die die Hinsicht des Prozesses der Liebesdarstellung an die Hinsicht des Prozesses des Bewegungsbildes knüpfen. Auch ließe sich sagen: dass die Entfaltung eigens den Blick auf bestimmte Probleme der Herstellung lenkt; oder dass sie einen bestimmen Blick auf eigene Probleme der Herstellung zu werfen erlaubt; dass sie in jedem Fall das Eigene und Bestimmende der Herstellung im Medium Bewegungsbild in den Blick nehmen lässt. (Durchaus vergleichbar lässt die Modellkommunikation auf die Charakteristika, das heißt die Beschränkungen, der Welt der Repräsentation überhaupt als die ihren stoßen; doch schließen die Entfaltung und ihre Probleme es schon aus, die ‚Herstellung überhaupt' zu greifen – außer vielleicht an oder in den Übergängen verschiedener Herstellungszusammenhänge.)

Wenn die begrifflich-theoretischen Erwägungen auch dabei von analytischen Betrachtungen und historischer Argumentation (vor-)angetrieben werden, dann aus keinen anderen Gründen als den bekannten der poetologischen Perspektive. Genauer werden an 45 Years (Andrew Haigh, UK 2015) und Phantom Thread (Paul Thomas Anderson, US / UK 2017) verschiedene (auch im Lichte anderer, weiterer) Fälle einer Form der Wiederholung und Affirmation ausgewiesen, mit denen sich je ein Fall dessen konstituiert, was noch (gerade noch?; heute noch) Ehe heißen kann.

Wenn stärker noch als bisher die Logik der Darstellung (der Zeitformen der Liebe) und diejenige der Herstellung (von Intimität durch Liebe) sich hier anzunähern, fast zu treffen scheinen, ist das freilich nicht doch wieder Analogie oder Ähnlichkeit, keine Vermittlung desselben oder über dasselbe – es ist eben Konsequenz der nun direkten Untersuchung von Dar- als Herstellungen, konsequent poetologisch. Der Bezugs- ist der Fluchtpunkt einer geteilten Logik, nicht gemeinsamer Ausgangs- oder Endpunkt. So nur ist zu klären, wie die Liebe und ihre bewegungsbildlichen Darstellungen durch das Ineinander (oder Ineinanderübergehen) von Herstellungszusammenhängen verschränkt sind: wie die Zeitformen der Liebe zum Nexus werden, indem die Darstellungen des Bewegungsbildes die Zeitformen herstellen, in die die Herstellung von Intimität durch Liebe sich je gesetzt findet,

worin erst das Bewegungsbild sich als Medium der Darstellung und Lage der Liebe hergestellt sieht. Vor diesem Hintergrund werden jene Annäherung, jenes Treffen noch als Bedingungen der eigenen Rolle und Relevanz eigenen Rechts von Liebesdarstellungen verständlich.

Wenn es schließlich insbesondere die Analysen von Darstellungen der Ehe sind, die zu jener geteilten Logik führen, so soll ihre Zeitform damit doch nicht als Zeitform der Liebe schlechthin – wenn auch als eine ihrer ausgezeichneten – nahegelegt sein. Es gehört dies wiederum zu den Beschränkungen und Potenzialen der poetologischen Perspektive und ihrer Annahme des Unhintergehbaren von Darstellungen (nicht: des Unbedingten, als wäre die Liebe nur eine Funktion dieser; das wäre noch die Logik desselben, der Repräsentation, der Modelle der Liebe und des Liebens). Aus Sicht dieser Annahme wären alle Darstellungen der Liebe zunächst solche schlechthinniger Zeitformen der Liebe. In welcher Hinsicht aber sind sie es je?

5.1 Erstes Problem der Entfaltung: Ungründige Bedingtheit

Schöpfung oder Herstellung

Nichts wird aus dem Nichts hergestellt: daran erinnert, wenn sonst nichts, die Rede vom Typischen und Stereotypischen, vom Klischee und von der Standardisierung, von der Konventionalität und vom symbolischen Topos. Manches Mal aber doch Neues: darauf lenkt das Problem der ungründigen Bedingtheit den Blick, wie es mit jeder Entfaltung neu auftaucht. Oder auch: damit, dass die Darstellung des Bewegungsbildes, die Modulation, eine ‚Entfaltung des Ganzen' meint, ebendieses Ganze aber „weder vorgegeben noch vorzugeben" ist, da es doch „die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen"[24]; damit, dass das Bewegungsbild „sich darstellt als das Diagramm eines Werdens"[25] und die Darstellung sich „als diagrammatische und nicht imitative Struktur"[26] – sind „diagrammatische Operationen" doch weder vom „Sichtbarmachen" noch von der „Hervorbringung"[27] zu lösen, und diese Aspekte also nicht voneinander; und damit, dass die bewegungsbildliche Darstellung als *projection* und *screening*

24 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997, S. 24.
25 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 153.
26 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010, S. 71.
27 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 62.

gemahnt an „the permanence of recordings“ wie an „the evanescence of performances“[28] und doch weder noch ist, nicht bloß Wiedergabe und doch wiederholbar.

Das „Konzept der Herstellung“ (oder „der Fabrikation“; oder „der Produktion“) ist dann zum einen tatsächlich, wie Jean-Luc Nancy in seiner Auseinandersetzung mit dem „Ereignis der Liebe“ festhält, unvereinbar mit der „*Schöpfung* [...] *ex nihilo*“[29]. Diese hat ohne jede Voraussetzung und ohne jedes Gegebene auszukommen: Für sie ist „einzig *Nichts* gegeben“ – und nach Nancy insbesondere nicht „einerseits eine Materie [...] und andererseits eine Form (das heißt eine bildende, formierende Kraft oder ein Subjekt)“[30], welche (das heißt welchen Unterschied) die Herstellung dagegen voraussetze. Die Schöpfung unterliegt dem Prinzip „des Bedingungslosen“ (das eben ‚ist‘ das Nichts), das auf diese Weise mit „ihrer Grundlosigkeit“[31] (sprich: dem vor ihr noch nicht wirksam Unterschiedenen, etwa von ‚Materie‘ und ‚Form‘ und ‚Subjekt‘) identifiziert wird.

Zum anderen treten das Denken der (Entfaltung als Art der) Herstellung und Nancys Denken der (Liebe als) Schöpfung durchaus mit einem gemeinsamen Anspruch auf. Sie unternehmen den Versuch, das absolut, nicht mehr nur das relativ Neue zu denken – oder auch „den Anfang als wahrhaften Anfang“[32]. Ist es doch keineswegs abgemacht, dass ein solcher nur ganz „ohne Vorgängigkeit“[33], eben bedingungslos oder, eher, unbedingt zu haben ist: so wenig es – und mehr noch: weil es nicht – abgemacht ist, dass jede Herstellung ihr Voraus auf gleiche Art und Weise setzt und das ihr Gegebene auf gleiche Art und Weise sein lässt. Das müsste zudem eine Art und Weise sein, die immer schon durchkreuzt, worauf, um mit Andreas Hetzel zu sprechen, „die Möglichkeit radikaler Neuheit“ angewiesen ist, nämlich „eine ursprüngliche, vorbildlose Produktivität, die auf kein Regelsystem abgebildet werden kann“[34] – eine Art und Weise also, die genau und nur auf (dem) Grund eines vorausgesetzten Rechts oder Systems der Messbarkeit und Normierung, einer gesicherten und sichernden Voraus-Setzung oder Tiefenstruktur universeller Muster auftaucht. Es gibt andere Modi des Vor- (es gibt, zum Beispiel, Romeo und Julia als Vor-Bild, ohne dass der Balkon dabei Vorgabe wäre; und Vor-

28 Stanley Cavell: The Thought of Movies. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 3–26, hier: S. 11.

29 Jean-Luc Nancy: Ereignis der Liebe. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 21–36, hier: S. 26.

30 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 27.

31 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 30–31.

32 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 27. Vgl. auch, ebenfalls anhand der Liebe, Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011, S. 35.

33 Nancy: Ereignis der Liebe, S. 27.

34 Hetzel: *Zwischen Praxis und Poiesis*, S. 260.

verständnisse der Liebe können zu Problemen ihrer Herstellung selbst werden, als Sperren etwa oder Freigaben).

Das eben lässt sich zeigen mit der Unterscheidung zwischen dem Bewegungsbild und dem Bewegtbild, dem Medium und seinen (im-)materiellen Grundlagen (das Provisorische dieses Titels wird nun deutlich!). Genommenen oder aufgenommen durch und in den Prozess der medialen Entdeckung verändern die Grundlagen ihren Charakter und ihre Stellung, hören auf, bloß diese oder jene Gegebenheit zu sein, und *fangen an*: im Prozess des Mediums einen Unterschied ums Ganze zu machen. Auch lässt sich das als das Problem des nicht-graduellen Übergangs vom Bewegtbild zum Bewegungsbild fassen, gemäß dem die Entdeckung nicht vom einen zum anderen führt, von einem Alten zu einem – relativ dazu – Neuen, sondern mit ihrem Einsetzen selbst schon ein *Neues* ist: die mediale Spezifik auf ein Neues definiert. Beides zeigt zugleich aber eine Unerlässlichkeit des Bewegtbildes, der Grundlagen an.

Nun dient diese Unterscheidung vor allem dazu, jenen Prozess besser zu verstehen, der sich durch die bewegungsbildlichen Liebesdarstellungen, durch die medialen Äußerungen vollzieht. Sie dient dazu, die mediale Differenz des Bewegungsbildes – denn diese eben hängt an diesem Prozess – besser zu verstehen. (Weder ist sie die einzige, die dazu dienen kann – diejenige [anders gelagerte] zwischen den Poetiken medialer Äußerungen und dem Medium ist eine andere; noch lässt sich ihr besonderes Gewicht ohne Weiteres aus ihr selbst erklären – nicht nur, aber auch ergibt es sich aus der Tendenz der Medientheorie, Grundlagen und Medium, wie [un-]ausgesprochen auch immer, in eins zu setzen.) Damit ist allerdings auch schon auf die Prozesse verwiesen, die die Darstellungen selbst sind. Und während diese zwar als Äußerungen, das heißt aus Sicht noch immer des Mediums, je als Bewegungen der Entdeckung zu begreifen sind – nirgends und nicht anders findet sich der Prozess des Mediums prozessiert als in und mit ihnen –, reicht das für einen Begriff der Prozesse selbst, aus ihrer Sicht, noch nicht hin. Insbesondere wird ein solcher seiner eigenen Unterscheidungen bedürfen, mit denen nicht etwa alle anderen hinfällig werden, mitunter aber anders, neben anderen, wiederauftauchen. So werden die (im-)materiellen Grundlagen nicht verloren gehen, sich aber neu eingeordnet finden. (Nicht, dass ihnen nicht auch weiterhin ein besonderes Gewicht zukommt – vielmehr wird sich dieses dabei weiter erklären.)

Was hier aber zunächst und zumal festgehalten werden soll, ist die Möglichkeit, oder auch die Aufgabe, dass in all diesen Hinsichten ausgehend vom Prozess zu denken ist – wie auch schon, im Anschluss an Aristoteles' *poiēsis*-Begriff, für die Differenz Herstellendes|Hergestelltes proponiert wurde. Das heißt hier vor allem, dass, was immer an Unterschiedenem zwischen, zum Beispiel, Materie, Form und Subjekt sich ausmachen lässt, einen Unterschied allein im Einzugsbereich, als Teil schon des Prozesses macht, nicht von außerhalb für einen davon noch unterschie-

denen Prozess. Damit aber drängt die Frage sich auf, was genau die Bedingungen wären, die nicht bereits einem Grund gleichkommen. Es wird, anders gesagt, (zwar keine Schöpfung, die herstellend ist, wohl aber) eine Herstellung, die schöpferisch ist, zu denken sein.

Mimēsis und Darstellung

Die lange, alles andere als geradlinige Karriere des *mimēsis*-Begriffs lässt leicht vergessen, dass ebendiese Möglichkeit und Aufgabe für den Fall der Darstellung – ja: für die Darstellung als Art der Herstellung – auch schon durch Aristoteles' *Poetik* vorgezeichnet sind.[35] Gleichfalls lang und wenig gerade ist freilich die Linie von ‚*mimēsis*' zu ‚Darstellung', die Linie der entsprechenden Übersetzungen und Interpretationen, oder auch der entsprechenden Interpretation der weiterhin gängigen Übersetzung ‚Nachahmung'.[36] Entscheidend ist an dieser Stelle aber zweierlei. Erstens die Vielfalt dessen, was Aristoteles als Nachahmung gilt: die sich vor allem an derjenigen der nachahmenden Mittel zeigt, dabei jedes allzu enge Verständnis, etwa im Sinne einer „Ähnlichkeitsforderung der Naturnachahmung", schon in Zweifel zieht und sich stattdessen der „Darstellungstheorie"[37] öffnet – „wie manche mit Farben und mit Formen [...] nachahmen [...] und andere mit ihrer Stimme", so gebe es eben auch die Nachahmung „mit Hilfe des Rhythmus und der Sprache und der Melodie"[38]. Zweitens der Umstand, dass das, was für Aristoteles den enger gefassten Ausganspunkt seines Fragens bildet und von ihm sodann als Nachahmung bestimmt wird, das, was sich als ‚Dichtung' übersetzt sieht, nichts anderes als ein eigener Prozess des Herstellens ist: diese *mimēsis* ist eine *poiēsis*[39] – womit übrigens auch, angesichts der Insistenz auf der Nachahmung von Handlungen, das komplizierte aristotelische Bedingungsverhältnis von *praxis* und *poiēsis* weiter bestimmt ist, das Handeln nicht mehr nur über sein Womit vom Herstellen abhängen, sondern selbst, nachgeahmt, hergestellt sein kann.[40]

---

35 Vgl. Gertrud Koch / Martin Vöhler / Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010.

36 Vgl. Bernd Seidensticker: Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Gertrud Koch / Martin Vöhler / Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, S. 16–41, hier: S. 17–18; Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, passim, besonders S. 103–229.

37 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 230.

38 Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017, S. 5, Kapitel 1.

39 Vgl. Aristoteles: *Poetik,* S. 4–5, Kapitel 1.

40 Vgl. Aristoteles: *Poetik,* S. 7, Kapitel 2, S. 19, Kapitel 6.

Am deutlichsten sind die Vorzeichen der *Poetik*, wenn es um ein Denken ausgehend von der *mimēsis* geht, sicherlich in Bezug auf „die Tätigkeit" – und so auch die Stellung – „des Dichters" (*poiētēs*), der doch gerade „im Hinblick auf die Nachahmung Dichter"[41] sei, nicht also: einfach und überhaupt Dichter, dem die Nachahmung irgendwann nachfolgt ... oder auch nicht. Auch aber müssen, nicht weniger, die Mittel der Nachahmung, ebenso die Gegenstände (das heißt „handelnde Menschen"[42]), die Art und Weise (zum Beispiel „berichten" oder „auftreten [...] lassen"[43]) sowie der Zweck, also die Formen des Vergnügens oder Genießens (*hēdonē* – im berühmten Falle der Tragödie „Jammer und Schaudern" im Verhältnis zur „Reinigung"[44] von diesen Affekten, zur *katharsis*), als Momente schon der Nachahmung begriffen werden, nicht als vorliegende Elemente, zu denen sie dann noch hinzukommt. Nicht anders wäre der je spezifische Zusammenhang all dieser zu begreifen (wie er sich exemplarisch in der zentralen Tragödiendefinition findet[45]), nicht anders könnte „Nachahmung überhaupt [...] nach diesen drei Gesichtspunkten Unterschiede erkennen"[46] lassen (und gäbe es also unterschiedliche [Typen und Arten von] Nachahmungen). Die Feststellung über die ‚drei Gesichtspunkte', die denjenigen des Zwecks ausklammert, muss im Übrigen nicht auf eine Vernachlässigung, also geringere Bedeutung des Vergnügens oder Genießens hinweisen. Eher noch mag sie anzeigen, dass dieses das leitende Moment der *Poetik* bildet, dessen Begriff erst durch diese als ganze (mit dem verlorenen Teil zur Komödie!) zu entwickeln wäre; was aber auch noch einmal zeigt, dass insbesondere das Vergnügen oder Genießen ein Moment der Nachahmung ist. Es bliebe sonst jedenfalls unbegreiflich, wie aus der Vielfalt der Mittel gerade dieses und jenes mit diesem und jenem Zweck zusammenfindet, und unerkennbar der Unterschied der Nach-

41 Aristoteles: *Poetik,* S. 31, Kapitel 9.

42 Aristoteles: *Poetik,* S. 7, Kapitel 2.

43 Aristoteles: *Poetik,* S. 9, Kapitel 3.

44 Aristoteles: *Poetik,* S. 19, Kapitel 6. Vgl. auch S. 12–13, Kapitel 4 (zum Vergnügen oder Genießen [in dieser Fassung als Ersteres übersetzt]); S. 17, Kapitel 5 (zum Fall der Komödie); sowie S. 86–87, Kapitel 25 (zum „eigentümlichen Zweck" [*telos*] der „Dichtung").

45 Aristoteles: *Poetik,* S. 19, Kapitel 6: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."

Die anhaltende Fruchtbarkeit der *Poetik* für die Genre- und Medientheorie – für die Genre- als Medientheorie – sollte sich damit schon deutlich abzeichnen. Vgl. auch Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016, S. 304–308.

46 Aristoteles: *Poetik,* S. 9, Kapitel 3.

ahmung zu solchem Vorliegenden, der Punkt des Übergangs von ihm hin zu ihr; es bliebe beides Frage der Metaphysik oder Mystik.

Diese Lesart zeichnet nun selbst etwas vor: ein Verständnis der *Poetik*, bis in ihre Begrifflichkeit hinein, als historischer Schnitt, als gewonnen wenn nicht aus, so doch aus der Auseinandersetzung mit konkreten Darstellungen. So aber ist auch schon auf die „historische Dynamik der Teilungen und Verzweigungen der Modi der Mimesis in die Pluralität von Künsten, Medien und Erfahrungsmodi" verwiesen, und zwar „als Geschichte eines poetischen Denkens"[47]. Damit wird die Poetik der *Poetik* kaum noch „als Regelzusammenhang stillgestellt" werden können, so wenig eben, wie „die Beziehung zwischen den Mitteln, den Ausdrucksmodalitäten, den Gegenständen und Wirkungen als eine gesetzmäßige Regel" erscheinen kann – wie immer stark und oft sie in „der Tradition" auch derart „taxonomisch gelesen"[48] wurde. Vorgezeichnet ist also, Poetik poetologisch, nicht regelpoetisch zu denken. (Auf der Suche nach dem Recht auf ihr Gesetz läuft doch besonders die Regelpoetik, ob in Ausweisen des Natürlichen oder des Konventionellen, einer metaphysischen oder mystischen Letztbegründung hinterher; noch heute, psychologistisch oder biologistisch, in Gestalt der Neuro- und Kognitionswissenschaften.)

Poiēsis II: Weisen des Ver-an-lassens, Werk und Zeug, Be-Dingtheit

Um die Bedeutung dieser poetologischen Akzentuierung zu ermessen – für die Darstellung, für den Sinn, den Entfaltung in Bezug auf sie hat, für ihre Bestimmung -als-Herstellung –, lohnt die neuerliche direkte Annäherung an den Begriff der *poiēsis*, an eine weitere seiner einschlägigen Auslegungen. Dabei geht es nicht um eine mögliche Abbildung der unterschiedlichen Positionen aufeinander; das liefe doch nur darauf hinaus, die Entfernung zwischen ihnen zu verdecken. Es sollte gleichwohl die Möglichkeit einer Überblendung nicht ausgeschlossen werden, die besonders jenseits von Übereinstimmungen zur gegenseitigen Erhellung beizutragen vermag.

Es ist eines der Verdienste Martin Heideggers, im Anschluss an Aristoteles, und ausdrücklicher noch als dieser für die *mimēsis*, einige der Momente der *poiēsis* als die ihren beschrieben zu haben. Genauer wendet sich Heidegger mit der „Frage nach der Technik" zunächst, dezidiert uninspiriert, dem Hergestellten als Wirkung aus Sicht seiner Ursachen zu – namentlich:

---

47 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 304.
48 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 304–305.

> 1. die causa materialis, das Material, der Stoff, woraus z. B. eine silberne Schale verfertigt wird; 2. die causa formalis, die Form, die Gestalt, in die das Material eingeht; 3. die causa finalis, der Zweck, z. B. der Opferdienst, durch den die benötigte Schale nach Form und Stoff bestimmt wird; 4. die causa efficiens, die den Effekt, die fertige wirkliche Schale erwirkt, der Silberschmied.[49]

Offensichtlich soll das aber die Fragen gerade aufwerfen, woher der so zwingend scheinende Zusammenhang dieser vier Ursachen kommt und wie der Übergang von ihnen zu ihrer Wirkung zustande kommt. Bauen sie doch aufeinander schon auf das Hergestellte hin auf; doch wie, wenn sie es sind, auf die und aus denen dieses erst folgt? Zudem brauchen sie scheinbar noch in ihrem Zusammenhang als Ursachen ein gesondertes (Er- oder auch Be-)Wirkendes; doch woher nimmt dieses seine und von den anderen Ursachen es unterscheidende Wirksamkeit?

Umgehend finden sich also die vier Ursachen als „die unter sich zusammengehörigen Weisen des Verschuldens“[50] (nach dem griechischen *aitios*) und weiter als „Weisen des Ver-an-lassens“ ausgewiesen; und damit verwiesen an den Prozess der *poiēsis* selbst, bei Heidegger: „Her-vor-bringen“[51]. Dieses nur „einigt sie im voraus“, aus ihm nur „stammt die Einheit“, in ihm nur „spielt das Zusammenspiel“[52] – kurz, das ‚Her-vor-bringen‘ erst zeichnet die Ursachen schon als ‚Weisen‘ aus. Insbesondere die vierte erscheint so in einem neuen Licht: nicht mehr als wirkende, sondern als mit Blick auf die anderen drei überlegende[53] (worin die aristotelische Definition der *technē* als „mit Überlegung verbundene Disposition des Herstellens“[54] nachklingt und womit die Heidegger’schen Weisen des Verschuldens auf diese sich öffnen). Was mit dem ‚Verschulden‘ und ‚Ver-an-lassen‘ aber insgesamt aufgekündigt wird, ist jede Vorstellung einer direkten Ursache-Wirkung-/*causa-effectus*-Verkettung. Stattdessen ist es nunmehr der Prozess des Her-vor-bringens selbst, der als das Wirkende zu verstehen ist – nicht mehr als Verlauf zwischen den Ursachen und der Wirkung, sondern als ihr wirkendes Zwischen, durch das nur sie zusammengehören: „Durch dieses kommt sowohl das Gewachsene der Natur als auch das Verfertigte des Handwerks und die Gebilde der Künste jeweils zu seinem Vorschein.“[55] Ebendas zeigt auch die Stülpung an, die das Ver-an-lassen im Verhält-

49 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: ders.: *Gesamtausgabe*. I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 5–36, hier: S. 9.

50 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 10.

51 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 12.

52 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 11.

53 Vgl. Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 11.

54 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Reinbek 2013, S. 198, Buch VI, 4.

55 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 13.

nis zum Her-vor-bringen ist; die Weisen sind nicht äußere Gründe des Hergestellten, aus denen oder auf welche dieses folgt, sondern selbst aus dem Prozess der *poiēsis* heraus begründet, nicht weniger als das Hergestellte.

(Dass Heidegger dabei, unter Verweis auf Platon und mit dem Anspruch, eine vermeintlich verschüttete griechische Erfahrung zu heben, zur *poiēsis* auch das natürliche Entstehen zählt – und auch deswegen mit ‚Her-vor-bringen', nicht [nur] mit ‚Herstellen' übersetzt –, muss im Übrigen nicht weiter irritieren. Auch für ihn bleiben die *physis* [der „Aufbruch des Her-vor-bringens" aus dem ‚Her-vor-gebrachten' selbst, „z. B. das Aufbrechen der Blüte ins Erblühen"[56]] und die *technē* [als „das Sichauskennen in etwas, das Sichverstehen auf etwas [...], was sich nicht selber her-vor-bringt und noch nicht vorliegt, was deshalb bald so, bald anders aussehen und ausfallen kann"[57]] scharf geschieden, gerade wo beide sich der *poiēsis* zuordnen – das Her-vor-bringen-als-Wachsen und das Her-vor-bringen-als-Herstellen also nicht minder als Arten des Werdens unterschieden.[58] Im Sinne dessen ist dann noch die unscharfe Identifizierung zu lesen, gemäß der die *technē* nicht nur „zum Her-vor-bringen" gehöre und somit „etwas Poietisches" sei, sondern selbst „ein Her-vor-bringen"[59].)

Für die Charakterisierung der *poiēsis* als Prozess macht in der Tat auch Heidegger sich die Bewegung des Stellens zunutze, und zwar – ganz im Sinne jenes Her-vor-bringens (und also Ver-an-lassens) und die Darstellung schon auf die Herstellung beziehend – in der Rede vom „Her- und Dar-stellen"[60]. Sodass die Weisen auch erscheinen können als das durch die *poiēsis* in seiner Stellung Begründete, als das durch den Prozess Gestellte ... Fraglos geht es Heidegger dabei zunächst auch darum, die Dar- und Her(-)stellung als etwas zu betonen, das „das Anwesende in die Unverborgenheit hervorkommen läßt"[61]. Er scheint also ebenso eine räumliche Dimension vor jeder Bewegung zu betonen wie auch, wie die (Re-)Präsentation, wiederum Seiendes und Sein: das „Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus"[62]. Doch ist diese „Unverborgenheit" – der Ausdruck übersetzt für

56 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 12.

57 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 14.

58 Vgl. weiter zur Frage der *technē* auch Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main 1950, S. 7–68, hier: S. 47–48.

59 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 14.

60 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21. Vgl. auch Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, besonders S. 32–37.

61 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21–22.

62 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 25. Vgl. dazu auch Rüdiger Zill: Produktion/Poiesis. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5. *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 40–86, hier: S. 83–84.

Heidegger *alētheia*, also Wahrheit – „nie ein nur vorhandener Zustand, sondern ein Geschehnis“[63]. Die entscheidende Frage ist mithin keine der „Übereinstimmung“ oder „Richtigkeit“[64], sondern eine „des Werdens und Geschehens der Wahrheit“[65]. Und wie jedes Werden, das von den Beschränkungen der Identität, des Gegensatzes, der Ähnlichkeit und der Analogie befreit ist, hat auch dieses die Differenz zum eigenen Element und den Prozess als einzige Einheit: „Wahrheit ist Un-Wahrheit“, ist „das Gegenwendige von Lichtung und Verbergung“[66], ist „Streit“ oder „Riß“ als „Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden“[67]. Das Her-vor des Stellens und die Wahrheit wären insofern zu lesen auf das Neue hin, das nicht aus dem Nichts kommt, das heißt auf die Entfaltung, das Gefaltete und Entfaltete.

Ein regelpoetisches Denken ist damit ausgeschlossen; was umgekehrt nicht zu einer Flut an Versuchen geführt hat, Heidegger poetologisch fruchtbar zu machen.[68] Zu blendend wohl die Sprache vom Sein und Seienden, sei es im fundamentalontologischen Projekt von *Sein und Zeit*,[69] sei es im seinsgeschichtlichen Sinne der Kehre und Technikkritik.[70] (Und wenn das eine verkürzende Erklärung ist, so doch als Antwort auf die Verkürzungen, die sich in Kritik wie Affirmation Heideggers allenthalben finden.[71]) Doch fordern etwa die Analysen der Unhintergehbarkeit der menschlichen Selbst- und Weltbezüglichkeit, gerade als Analysen nicht einfach nur von Zeitlichkeit, sondern ihrer Modifikation und Modi, geradezu dazu heraus, die Ontologie, von der sie aus- oder auf die sie zuzugehen meinen, in die Abhängigkeit von pluralen Poetiken zu pluralisieren. Zudem ist zwar tatsächlich das „Heraus-

63 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 42.
64 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 40.
65 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 49.
66 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 49.
67 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 51.
68 Ausnahmen gibt es wie immer. Vgl. für eine literaturwissenschaftliche Perspektive, mit dem naheliegenden Fokus auf Heideggers Lektüren der Lyrik (unter anderem) Friedrich Hölderlins, Jörg Appelhans: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*. Tübingen 2002; sowie den Versuch, den Begriff der Stimmung mit und gegen Heidegger als poetologische Kategorie für die Literaturwissenschaft produktiv zu machen, bei Stefan Hajduk: *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld 2016, besonders S. 97–125.
69 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006.
70 Vgl. Martin Heidegger: Die Kehre. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 11. *Identität und Differenz*. Frankfurt am Main 2006, S. 113–124; sowie wiederum Heidegger: Die Frage nach der Technik.
71 Vgl. (im Umfeld der Debatten zum sogenannten Spekulativen Realismus) affirmativ Graham Harman: I am also of the opinion that materialism must be destroyed. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 28/5 (2010), S. 772–790; sowie Graham Harman: The Road to Objects. In: *continent.* 3/1 (2011), S. 171–179; und kritisch Steven Shaviro: *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge (Massachusetts) / London 2009, S. IX–XVI.

fordern“ der Technik, „das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die *als solche* herausgefördert und gespeichert werden kann“[72], dem Her-vor-bringen der *poiēsis* entgegengestellt, doch findet es sich außerdem an dieses noch zurückverwiesen, nicht zuletzt, weil das ‚Herausfordern‘ dem ‚Geschehen der Wahrheit‘ gegenüber nicht etwa indifferent ist, sondern Wahrheit (zwar nicht dar- oder her-, doch aber) ver-stellt, also auf eigene Weise Teil ihres Werdens ist[73] – eine Öffnung auf eine Historizität, die mit Poetologien sich deutlich besser verträgt als mit Heideggers eigener abwertender Tendenziösität ob des Modus der Technik.

(Die Frage ist hier also nicht, also nicht beantwortet: ob überhaupt Heidegger – oder überhaupt nicht. Vielleicht ist der zentrale Ausdruck wiederum Schuld [dem Fortgang der Argumentation dieses Kapitels vorgreifend ließe sich aber auch sagen: Verantwortung]: Lässt sich die Schuld, in der das eigene Denken gegenüber einem schuldigen Denken steht, tilgen? Oder wäre es doch zumindest damit getan, die eigene ungefragt zu übertragen oder ungebeten übernehmen zu lassen – auf oder durch jenes Denken, das die seine ohnehin schon mit sich trägt, und nur noch in dessen Schuld zu stehen? Oder ließe sich etwa bei Deleuze oder bei Stanley Cavell einsetzen und die Schuldigkeit ihres Denkens gegenüber Heidegger übersehen oder abschneiden, ob sie nun durchdringend, doch nur en passant anerkannt ist oder in so scharfsichtigen wie selektiven, aber eben offensiven Zugriffen besteht?[74] Oder ließe sich ansetzen nur an dem, was bei ihnen nicht von Heidegger, also etwa unterscheiden, was bei Cavell von Ludwig Wittgenstein und bei Deleuze von Henri Bergson kommt? Tritt, umgekehrt, das schuldige Denken seine Forderungen gegenüber dem eigenen so ohne Weiteres ab? – Auch das dürfen keine bloß rhetorischen Fragen sein. Sie müssen nach den Bedingungen fragen, unter denen das eine oder andere sich als möglich erwiese, und also nach den Bedingungen, unter denen mit der eigenen Schuld und Schuldigkeit umzugehen ist, solange jene anderen nicht unterbreitet, nicht ausgebreitet sind. [Bemerkt sei noch, dass die allzu einfache Trennung von Person und Philosophie hier offensichtlich nicht weiterhilft, ganz gleich, zu was sie führte, ob zu Analogie oder Gegensatz. Das Problem ist eher das von Denkenden und Denken, also dass das Denken sich den Weisen des Verschuldens, die zu ihm gehören, und so auch den Denkenden nicht entziehen kann, auch wenn es nicht durch diese begründet ist. Können die Denkenden sich den Personen entziehen?])

---

72 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 15.

73 Vgl. Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21–22, S. 29; vgl. auch Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 42–43.

74 Vgl. etwa Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007, S. 93–94 und passim; sowie Stanley Cavell: The World as Things. Collecting Thoughts on Collecting. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 241–279, hier: S. 246–248, 264–266.

Von Interesse ist nun, im poetologischen Sinne, dass und wie Heidegger den Prozess, der mit dem Problem der Weisen des Ver-an-lassens angesprochen ist, im Zuge seines Fragens nach dem „Ursprung des Kunstwerkes“ über eine Komplizierung der Frage der (im-)materiellen Grundlagen erhellt. In letzter Konsequenz kommt es damit zu einer radikalen Verschiebung im Verhältnis zwischen Werk und Darstellung, also im Begriff der Darstellung. Heidegger setzt ein, indem er das „selbstverständliche Dinghafte im Kunstwerk“ behauptet: „Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk.“[75] Weiter behauptet er von diesem, dass es unter Umständen eben als Grundlage begriffen werden könne:

> Das Kunstwerk ist wohl ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist [...]. Fast scheint es, das Dinghafte im Kunstwerk sei wie der Unterbau, darein und darüber das Andere und Eigentliche gebaut ist.[76]

Wenig überraschend bleibt es dabei wiederum nicht. Gegen die These vom ‚Dinghaften‘ als ‚Unterbau‘, von dem irgendwie zum ‚Werkhaften‘ als „Oberbau [...], der das Künstlerische enthalten soll“, zu gelangen wäre, findet sich angeführt:

> Das Dinghafte am Werk soll nicht weggeleugnet werden; aber dieses Dinghafte muß, gerade wenn es zum Werksein des Werkes gehört, aus dem Werkhaften gedacht sein. Steht es so, dann führt der Weg zur Bestimmung der dinghaften Wirklichkeit des Werkes nicht über das Ding zum Werk, sondern umgekehrt über das Werk zum Ding.[77]

Das kann noch ganz im Sinne der Abkehr von äußeren Gründen oder Ursachen des Hergestellten verstanden werden; besonders antwortet es auf die Frage des Übergangs, wie die Unterbau/Oberbau-Fassung sie zwingend aufwirft. Zumindest wird in der Folge nicht mehr so ohne Weiteres von Grund-lagen – oder Sub-stanzen – die Rede sein können; oder auch, aus Sicht des Mediums und mit Cavell, von einer

---

75 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 9.

76 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 9–10. Vgl. auch S. 7 für eine weitere ‚Selbstverständlichkeit‘: „Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. [...] Der Künstler ist der Ursprung des Werkes.“

77 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 28. Vgl., mit gleicher Stoßrichtung und unter Verweis auf Heidegger (!), Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003, S. 152–153. Vgl. zudem, wiederum bezüglich des Künstlers, Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 7: „Wodurch aber und woher ist der Künstler das, was er ist? Durch das Werk; denn, daß ein Werk den Meister lobe, heißt: das Werk erst läßt den Künstler als einen Meister der Kunst hervorgehen. [...] Das Werk ist der Ursprung des Künstlers.“ Sowie für eine Zuspitzung auf den Film(-regisseur) Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London 1981, S. 95.

„physical or material basis“[78] (was eher Cavells Terminologie als seinem Begriff des Mediums widerspricht). Verblüffend ist jedoch Heideggers Erklärung für diesen ‚Weg der Bestimmung‘, in Reichtum wie Reichweite ihrer Implikationen.

Er selbst spricht dafür, das einzige Mal, von Medium: „Insofern das Werk geschaffen wird und das Schaffen eines Mediums bedarf, aus dem und in dem es schafft, kommt auch jenes Dinghafte ins Werk.“[79] Fraglos ist so ein möglicher Anschluss an die Medientheorie eröffnet; es sei nur an Cavells Bestimmung des Mediums erinnert: „A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways.“[80] Vor allem aber kommt für Heidegger hier zum Werk-Ding-Problem ein verwandtes hinzu, worin jener Anschluss über den Wortlaut hinaus sich bewährt. Dass nämlich das, was er Zeug nennt – also das, was in seiner „Dienlichkeit zu“[81] anderem das ist, was es ist, „wesenhaft ‚etwas, um zu …‘“[82] –, mit „Verfertigen und Angefertigtsein“ zu tun hat wie mit „Geschaffensein und Schaffen“[83] das Werk: Der Pinsel ist angefertigt, das Gemälde geschaffen. Ausgeschlossen ist so, das Dinghafte am Werk als Zeug zu setzen, „das außerdem noch mit einem ästhetischen Wert ausgestattet ist, der daran haftet“[84]; ebenso, das Zeug als Medium zu sehen, ‚aus und in dem geschaffen wird‘. Stattdessen verweisen Werk und Zeug auf kategorisch geschiedene Arten der, aber doch im gleichen Maße auf die *poiēsis* – „weil sowohl das Her-stellen von Werken als auch das Her-stellen von Zeug in jenem Her-vor-bringen geschieht“[85], sowohl also das Schaffen als auch das Anfertigen. Sie sind gleichermaßen, aber ungleichartig „Hergestellte“[86] – und verweisen so auf unterschiedlich verteilte und verknüpfte Eigenschaften, Möglichkeiten, Mittel und Zwecke der Medien ihrer Herstellung. Das eben schließt ein, dass Zeug, einmal hergestellt, für weiteres Herstellen gebraucht werden kann, gebraucht werden kann, um herzustellen, ob nun Werke oder Zeug; es wird eben ver-fertigt, ist an-ge-fertigt. (Vor diesem Hintergrund sollte auch deutlich werden, warum das Konzept der *affordance*, wie es in der Medientheorie derzeit gelegentlich Verwendung findet – als ein offenbarer oder verborgener Angebotscharakter von Objekten für ihren potenziellen Gebrauch –,

78 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979, S. 105.

79 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 45.

80 Cavell: *The World Viewed*, S. 32.

81 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 78.

82 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 68.

83 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 45.

84 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 28.

85 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 48.

86 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 18. Vgl. auch Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 69–70 – mit einem Fokus auf Zeug.

für die Charakterisierung von Medien aus poetologischer Perspektive unbrauchbar ist. Es ist insofern auch kein Zufall, dass die Verwendung des Konzepts vornehmlich auf Fragen der Mediennutzung und -wirkung zielt; ob solche Fragen überhaupt sinnfällig von Medien sprechen lassen, ob nicht vielmehr unausgesprochen die Festlegung auf Zeug mit ihnen immer schon erfolgt ist, bleibe dahingestellt.[87])

Ausgehend vom Verhältnis von Werk und Zeug und Medium lässt sich gar Heideggers (tatsächliches oder mögliches) Gewicht für die Medientheorie, auch als lastendes, weiter noch beobachten. „Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer" – all diese sind Zeug nicht nur, weil sie je etwas sind, um zu schreiben, um zu wohnen und so weiter, sondern auch, weil sie in einer „Zeugganzheit" aufeinander verweisen, ihr jeweiliges Um-zu immer in das Um-zu der anderen verstrickt ist: „*Ein* Zeug ‚ist' strenggenommen nie."[88] Angesichts dessen charakterisiert Heidegger Zeug als das, was im Feld seiner Verweisungen für den Gebrauch schon bereitliegt, wenn auch noch aufzufinden ist; als das, was so oder so an seiner eingebetteten „*Zuhandenheit*" hängt; das, was dabei und dafür aber verschwindet: „Das Eigentümliche des zunächst Zuhandenen ist es, in seiner Zuhandenheit sich gleichsam zurückzuziehen, um gerade eigentlich zuhanden zu sein."[89] Je unauffälliger das Schreibzeug, etwa weil die Feder auf dem Papier nicht kratzt und die Tinte nicht verläuft, desto reibungsloser das Schreiben … Zugleich kennt Heidegger jedoch den Fall „einer gewissen Unzuhandenheit" – hier „fällt das Zeug auf"[90], drängt sich auf insofern, als es nicht verwendet werden kann, fehlt oder im Weg ist. Das aber heißt, dass es zu „einer *Störung der Verweisung*" oder zu einem „*Bruch* der […] entdeckten Verweisungszusammenhänge"[91] gekommen ist. Es könnte also durchaus in der Verbindung des Verschwindens und des Bruchs des Mediums mit seiner Funktionalität oder Instrumentalität ob der Repräsentation, aber auch (und dabei) in seiner Objektivation eine medientheoretische Nachfolge von Heideggers Zeug-Analyse erkannt werden (wie es eine solche für seine Technikkritik fraglos gibt[92]). Dann lohnte auch die wiederholte Feststellung, dass

87 Vgl. Julian Hopkins: The Concept of Affordances in Digital Media. In: Heidrun Friese / Gala Rebane / Marcus Nolden / Miriam Schreiter (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Wiesbaden 2016. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-08460-8_67-1; Nicole Zillien: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis* 46/2 (2008), S. 161–181.

88 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 68.

89 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 69.

90 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 73.

91 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 74–75.

92 Vgl. Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 17–26, hier: S. 19–20; Gertrud Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen

sich Zeug bei und mit ihm nur denkbar schlecht als Medium denken lässt. (Das heißt seinerseits gerade nicht, dass es substanzielle [oder essenzielle] Gründe gäbe, zum Beispiel das Telefon nur als Zeug und nicht auch als Medium zu denken. Wo es zuhanden ist, um mit anderen anderswo zu kommunizieren, das heißt auf es verwiesen ist etwa durch getrennte Räume und es selbst verweist etwa auf eine Telefondose, eine Fernsprechleitung, aber freilich auch ein weiteres Endgerät, ist das Telefon fraglos Zeug [das fraglos auffällt durch Störungen oder Brüche wie Rauschen und Knacken]. Wo aber aus oder in ihm, durch es oder vermittels seiner etwa Intimität hergestellt wird, wird das Telefon vielleicht auch Medium der Kommunikation [dessen Zwecke vielleicht noch das Zwecklose, dessen Mittel vielleicht das gerade nicht Unvermittelte umfassen können]. Die Frage ist also eher eine des Wann – und sie geht einher mit der Bedingung des Wenn; oder, eher noch, eine des Wie, da Gleichzeitigkeiten und ihre Widersprüche auftreten mögen – was einhergeht mit dem Insofern, das Modi und ihre Konflikte zu berücksichtigen vermag[; wer zuerst auflegt, kann an dem einen Ende eine Sache der geringeren Reaktionszeit nach einer finalen Absprache sein – und am anderen eine der spielerischen Verlängerung eines leeren Austauschs].)

Wie verhält es sich nun aber mit der Sicht der Darstellung? Das heißt: Wie unterscheidet sich das Werk, also von der Dienlichkeit des Zeugs, wodurch das Schaffen vom Verfertigen? Was haben jene mit diesen zu tun? Dass diese Fragen sich so stellen lassen, geht darauf zurück, dass Werk und Zeug gleichermaßen Hergestellte sind; dass sie dies aber ungleichartig sind, daraus gehen die Antworten hervor. Wäre das Werk hergestellt, *um* ‚in die Unverborgenheit hervorkommen' und ‚Wahrheit werden und geschehen zu lassen', so müsste dies doch als eine Dienlichkeit, das Werk also selbst als ein Zeug und sein Geschaffensein als ein Angefertigtsein verstanden werden. Ein Werk liegt aber nicht für einen Gebrauch (fertig) bereit, oder ist nur noch für ihn (schon fertig) aufzufinden. Vielmehr ist es „das Schaffen" selbst als ein „Werkwerden des Werkes"[93], in dem nur ‚Unverborgenheit geschieht'. Wobei mit Heideggers (Gründen für seine) Terminologie hier weiterhin wenig, mit der Verschiebung, die sich andeutet, aber alles auf dem Spiel steht: Das Werk wird zum Werk. Oder auch: Das Werk hat selbst, als Schaffen, ein Werk. Oder noch: Das Werk als Werden qua Schaffen hat das Geschehen von Wahrheit als sein Werk.[94] Nichts könnte weiter von einem unbefangenen ‚Werk' entfernt sein, von

einer performativen Theorie des Films. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 41–64, hier: S. 61–63.

93 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 49.

94 Vgl. wiederum Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 262–263 – zum „immanente[n] Prozeßcharakter des Gebildes", der „es zu einem in sich Bewegten" macht: „nicht statisch sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat", ist das Werk „kein Sein

der Vorstellung einer abgeschlossenen, vorliegenden textuellen Objektivation. *Das Werk als Schaffen*: hierhin gehört das Dar- als Herstellen.[95] *Wahrheit als Werk*: das also ist das Dar- und Hergestellte.[96] Das Ganze der Darstellung ist sowohl die Entfaltung selbst als auch das, was entfaltet wird – es ist das, was entfaltet wird, sofern es seine Entfaltung ist: *Darstellung-als-Herstellung von Zeitformen*.

Das Werk, also das Schaffen und sein Werk meinen fortan also das Darstellen oder Herstellen und sein Hergestelltes oder Dargestelltes, kein etwaiges Angefertigtsein der Darstellung als Werk. So kann schließlich auch die Frage nach dem Dinghaften des Werks neu auftauchen, die, als Komplizierung der Frage der Grundlagen, des scheinbar Selbstverständlichsten, diese Verschiebung doch einforderte. Wenn der Weg der Bestimmung über das Werk zum Ding führt, so heißt das nun nicht einfach nur, dass er dies gleichermaßen tut wie ein etwaiger Weg über das Zeug zum Ding. Auch und besonders heißt es, dass dieser Weg gebahnt wird als derjenige der jeweiligen Selbst-Bestimmung einer konkreten Darstellung in ihrer spezifischen Medialität, eines Schaffens aus oder in einem Medium, und dass das Dinghafte nur so, auf dem so geebneten Weg ins Werk kommt, ganz und gar ungleichartig dem Dinghaften im Zeug und seiner Um-zu-Bestimmung.[97] Ist das Dinghafte also das unbestimmte Vor-, das zur Bestimmtheit her-, dar-gestellt wird, und in diesem Sinne Vor-gestelltes oder zumindest Vor-zustellendes? Das hieße wohlgemerkt nicht, dass es beliebig wäre, differenzlos oder indifferent, wie das Nichts. Auch meinte das Dinghafte als Unbestimmtes nicht einfach eine generelle ontologische Struktur anstelle einer speziellen Entität. Ohne ein Unbestimmtes gäbe es vielmehr keine Bestimmbarkeit, also nicht die Bestimmung und

---

sondern ein Werden“. Vgl. dazu auch Anne Eusterschulte: Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno. In: dies. / Wiebke-Marie Stock (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft* 14 *der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 223–256, hier besonders: S. 227. Damit soll keineswegs ein einfaches, eindeutiges Verhältnis zwischen Heideggers und Theodor W. Adornos Auseinandersetzung mit der Kunst nahegelegt sein (vgl. auch Eusterschulte: Apparition, S. 235); eher noch, dass weder die eine noch die andere einfach oder eindeutig ist, das heißt die eine wie andere stattdessen nach Bezügen und Beziehungen verlangt.

95 Vgl. auch Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes – zur „Aufstellung im Sinne der Erstellung [...], des Darstellens“, mit der Werke selbst „aufstellend“ (S. 32–33), und zur „Herstellung“, mit der sie „herstellend“ (S. 34) sind.

96 So bestätigt sich die „Behauptung, im Kunstwerk sei die Wahrheit ins Werk gesetzt“ (Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 38; vgl. auch S. 51–52).

97 Diese Selbst-Bestimmung der Darstellungen ist das, was Heidegger „Kunst“ nennt, wenn er zum Verhältnis zwischen Künstler und Werk schließt: „Keines ist ohne das andere. Gleichwohl trägt auch keines der beiden allein das andere. Künstler und Werk *sind* je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, welches das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk ihren Namen haben, durch die Kunst.“ (Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 7.)

nicht das Bestimmte; solche Unbestimmtheit steht der Differenz zudem nicht entgegen, nur der Aktualität des Differenzierten nämlich, nicht der Virtualität des Differenziellen. Auch hängt Vor-gestelltes selbst je schon an der konkreten Stellung; es ist Provisorium dieser oder jener poetologischen Dynamik der Vor-stellung.

Im Zuge der eigens dem „Ding" gewidmeten Ausführungen unterscheidet Heidegger denn auch den „Gegenstand, den ein Herstellen zu uns her, uns gegenüber und entgegen stellt", vom „Ding als Ding"[98], in welches, „allem Anwesenden zuvorkommend", das, was erst durch die Herstellung Ge- oder Verschiedenes wird, „eingefaltet"[99] ist. In diesem Sinne, und unter Verweis auf das althochdeutsche *thing*, also die Volks-, Heeres- oder Gerichtsversammlung, will er das Ding als „Versammlung", als das „vielfältige einfache Versammeln", als „Einfalt" gedacht wissen: „Das Ding dingt. Das Dingen versammelt."[100] (Nicht nur für Heideggers berüchtigte etymologische Pirouetten gilt [durch sie wird nur besonders und gezielt auffällig], dass Etymologie natürlich nichts, außer Etymologisches, erklärt; was sie aber nicht davon ausschließt, sondern gerade freistellt, Mittel des Denkens zu werden.) Es ist die Entgegenständlichung des Dinghaften, ohne das doch nie etwas entgegenstehen könnte, hin zu einem Versammelnden, das das Viele immer schon eint – oder auch die herstellende Beziehung zwischen Dinghaftem—Einfalt—Differenziellem und Gegenständlichem—Anwesendem—Differenziertem –, mit der Heidegger noch einmal jede kausale Verkettung abweist, die auf „Ursachen und Gründe" zurück- oder von ihnen ausgeht: um stattdessen und schließlich den Bereich des „Be-Dingten" auszuweisen, in den die Darstellung qua Dinghaftem gehört, ein Bereich, mit dem „die Anmaßung alles Unbedingten hinter uns gelassen"[101] ist. Gemeint sind damit zwar zunächst „wir", die sich „denkend [...] vom Ding als dem Ding gerufen" finden; „andenkend lassen wir uns" von diesem „angehen"[102]. Doch ist die Affirmation dieser Be-Dingtheit, diese Affirmation der Be-Dingtheit eine folgenreiche; „one that affirms our finitude", wie Cavell treffend festhält, und die so der „renunciation of our unconditionedness" dient, das heißt „of an identification with pure spirituality", das heißt „as if we were the gods of creation"[103]. Ähnlich macht vor dem Hintergrund Heideggers Gertrud Koch „[u]nsere skandalöse Beziehung zu den Dingen" darin aus, dass diese „uns auf unsere eigenen Bedingungen von Leben und Tod" verpflichtet; letztlich also auf „unsere eigene Geschichtlichkeit, die Tatsache,

98 Martin Heidegger: Das Ding. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 165–187, hier: S. 169.
99 Heidegger: Das Ding, S. 175.
100 Heidegger: Das Ding, S. 175.
101 Heidegger: Das Ding, S. 182.
102 Heidegger: Das Ding, S. 182.
103 Cavell: The World as Things, S. 264–265.

dass wir selbst auch eine besondere Art von Artefakten sind“[104]. Bedingt sind ‚wir‘, sind ‚Artefakte‘, sind Mensch, Zeug und Werk diesseits der Schöpfung – Bedingung ist dem Leben und Sterben bis hin zum Verfertigen und Schaffen ihre Historizität.

Entgegenständlicht, versammelnd, als Bedingung umfasst das Dinghafte aus Sicht der Darstellung auch nicht mehr einfach und nur das (Im-)Materielle. Als Bedingungen des Schaffens kommen auch die anderen Weisen des Ver-an-lassens ins Werk, das Formale, die Zwecke und noch die Überlegenden – oder wie immer dieses Unter-, dieses Ge- und Verschiedene, das einen Unterschied in der Darstellung macht, sonst gefasst sein mag: als Materie, Form und Subjekt; als Dichter, Mittel, Gegenstände, Art und Weise sowie Zweck; oder als Mittel, Zwecke, Eigenschaften und Möglichkeiten ... Differenziert (oder bestimmt; oder gestellt und als Stellung unterschiedener Bedingungen begründet) wird das Dinghafte doch erst durch den Prozess des Darstellens – sodass diese Fassungen nicht nur eine Frage der Perspektive, sondern selbst historisch sind (wenn sich das überhaupt so trennen lässt), zur Historizität der Darstellungen gehören.[105]

(Un-)Grund der Darstellung

Ihre Bedingungen sind der Darstellung kein Grund: keiner, aus dem sie folgt (als folgte nur noch nach, was mit ihr erst und wie es wird), keiner, auf dem sie steht (als stünde immer schon fest, wohin sie gehören und womit sie dann zu verrechnen sein wird).[106] Auch deswegen schlägt Cavell am Beispiel von William Shakespeares Werk vor, anstelle der Relation des „‚based upon‘ that work“ von einem Meer zu sprechen, „from which various items – treasures, corpses, shells, weeds, more or less at will – were lifted and heaped on the shore of big entertainment“[107], und das noch neben der Quelle, aus der dieses oder jenes hervorgesprudelt sein und von der aus es sich seinen Weg gebahnt und so einen neuen geebnet haben mag. Jeder

104 Gertrud Koch: Mediale Grenzüberschreitungen: Über Dinge und Artefakte. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 117–125, hier: S. 117.

105 Deleuze und Guattari zeigen dies anhand der Klassik, Romantik und Moderne als Zeitalter unterschiedlicher Konfigurationen (des Verhältnisses) von Materie und Formung (Substanz/Form, Erde/Kraft, Material/Kräfte). Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 460–471.

106 Vgl. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 62–63: „Die im Werk sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten“, sie wird „durch das Vorhandene und Verfügbare nie aufgewogen und wettgemacht“ – sie kommt *insofern* „aus dem Nichts“; doch kommt sie, bedingt, doch „nie aus dem Nichts“.

107 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 25.

Einheitlichkeit einer hinreichenden und vorhersehbaren Begründung ist so schon eine Absage erteilt.

Ebenso fordern die Bedingungen, unter die eine Herstellung gestellt wird, nicht unmittelbar diese oder jene Aushandlung; und wird nicht unmittelbar ob der Bedingungen, die einer Herstellung gestellt werden, diese oder jene Verhandlung geführt. Aus-gehandelt und ver-handelt werden kann allein in einem Handlungsfeld, die infrage stehenden Bedingungen sind aber Bedingungen der Herstellung, die ein solches Feld erst eröffnet. Und wenn die Darstellungen der Liebe zu den Vermittlerinnen ihres Prozesses werden, indem sie die Bedingungen der Herstellung von Intimität als Probleme der Liebe behandeln, mit denen umzugehen ist, dann nicht, indem sie davon handeln (oder gar: selbst, als Darstellungen, handeln). Sie be-handeln nur, indem sie, selbst bedingt, Zeitformen der Liebe herstellen (oder auch: die Bedingungen be-stellen). Nicht nur ‚die Anmaßung alles Unbedingten', auch alles Unvermittelten ist fallen- und zurückzulassen. (Eine der Arten, das zu registrieren, ist, an Ausdrücken festzuhalten, die sowohl die *poiēsis* als auch die *praxis*, die zusammen also das Verhältnis beider registrieren.)

Wenn nun die Bedingtheit zu affirmieren für Heidegger bedeutet, „*Endlichkeit*" zu affirmieren (auch er nennt sie, wenn er sich dem „Wesen des Grundes" zuwendet, bei diesem Namen), so verweist die Grundlosigkeit in gleicher Weise auf Freiheit – worauf Bedingtheit und Grundlosigkeit zusammen stoßen lassen, ist „das *endliche* Wesen von Freiheit überhaupt"[108]. Diese Freiheit und Endlichkeit, Grundlosigkeit und Bedingtheit beschränken sich aber nicht etwa gegenseitig, als wären sie ohneeinander auch schrankenlos zu haben; sie charakterisieren sich gegenseitig und gelten allein als Perspektiven aufeinander. Weder also geht es hier um (oder gibt es hier) das rein Willkürliche noch das bloß Unwillkürliche. In dem Maße, wie Freiheit angesichts der Endlichkeit des menschlichen Daseins meint, dass „Möglichkeiten [...] vor seiner endlichen Wahl [...] aufklaffen" – also keineswegs mit Unverbindlichkeit, mit Verantwortungslosigkeit vereinbar ist –, meint Grundlosigkeit angesichts von Bedingtheit nichts Fehlendes, nichts Abwesendes, vielmehr einen „*Ab-grund*", eine „Abgründigkeit"[109], oder einen „Un-grund"[110] – Element jeder, nicht Mangel vor jeder Bewegung des Daseins.[111] (Heidegger greift hier so frag- wie kommentarlos Sören Kierkegaard auf.[112] Doch sind, wie immer, die Schuldigkei-

108 Martin Heidegger: Vom Wesen des Grundes. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 9. *Wegmarken*. Frankfurt am Main 2004, S. 123–175, hier: S. 167.

109 Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 174.

110 Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 165.

111 Vgl. Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 174.

112 Vgl. zum Zusammenhang von „Abgrund", „Freiheit", „Möglichkeit" und „Endlichkeit" Sören Kierkegaard: Der Begriff der Angst. Eine schlecht und recht psychologisch-hinweisende Überle-

ten vielseitig. Umgekehrt mag zum Beispiel Heidegger noch in Hans Blumenbergs Aneignung und Umwertung des Topos vom Menschen als Mängelwesen durchscheinen. Sucht dieser doch den „Hauptsatz aller Rhetorik", nämlich „das Prinzip des unzureichenden Grundes", als „Korrelat der Anthropologie eines Wesens" auszumachen, „dem Wesentliches mangelt"[113] – und zwar im Sinne „der ‚Unbestimmtheit' des Wesens Mensch"[114], das nur und gerade darin sowohl „das Bedürfnis" als auch „die Möglichkeit" hat, „durch" die Rhetorik „zu wirken"[115]. Damit ist zugleich ausgeschlossen, mit der Rhetorisierung menschlicher Bezüge, die den „menschliche[n] Wirklichkeitsbezug" als „indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch'"[116] denkt, auf eine „schöpferische Symbolik"[117] des Menschen, auf einen Zustand „der reinen Kreativität"[118] abzuheben; auf, in anderen Worten, Unbedingtheit und Unvermitteltheit.)

Mit der Ungründigkeit ist aber keineswegs eine jede Beziehung der Herstellung zu Gründen aufgekündigt. Vielmehr ist die Beziehung des Gründens, des Be-gründens eröffnet: „*Freiheit ist Freiheit zum Grunde*", diese „Beziehung der Freiheit zu Grund [...] das *Gründen*"[119] – es wird der „Grund erst gegründet", im Zuge eines „grund-legenden Gründens"[120]. In diesem Sinne kommt auch dem Diagramm sein besonderes explikatorisches Gewicht für die Darstellung zu. „Diagramme entwerfen" ob der Herausforderung „unsichtbarer Verhältnisse und Kräfte" je „ein spezifisches Feld der Sichtbarkeit, das seine Objekte nicht abbildet, sondern über konkrete Operationen hervorbringt und schließlich überschaubar macht"; ein Feld, das auch als ein Handlungsfeld erscheinen kann, sofern es schon „ein Programm

gung in Richtung auf das dogmatische Problem der Erbsünde von Vigilius Haufniensis. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 441–640, hier: S. 512. Vgl. dazu auch Anne Eusterschulte: Schwindel. Essayistische Annäherung an existentielle Haltlosigkeit. In: Michael Großheim / Anja Kathrin Hild / Corinna Lagemann / Nina Trčka (Hg.): *Leib, Ort, Gefühl. Perspektiven der räumlichen Erfahrung*. Freiburg / München 2015, S. 239–261, hier: S. 254–255.

113 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 406–431, hier: S. 422–423.

114 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 409.

115 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 423.

116 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 415.

117 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 406.

118 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 419. Vgl. auch Anne Eusterschulte: *Actio per distans*: Blumenberg's Metaphorology and Hitchcock's Rear Window. In: Sarah Greifenstein / Dorothea Horst / Hermann Kappelhoff / Cornelia Müller / Thomas Scherer / Christina Schmitt (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 93–119, hier: S. 94–95.

119 Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 165.

120 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 63.

für den Zugriff auf das Dargestellte impliziert", so „wie ‚Charten' dem Seemann das Navigieren auf See und wie die Buchführung dem Kaufmann das Operieren im Geschäft ermöglichen"[121]. Der Un-grund nur ermöglicht das Be-gründen und so alle Gründe: die Unsichtbarkeit das Sichtbarmachen und so alle Übersichtlichkeit.

Sollte nun die enge Verbindung zwischen Deleuze und Heidegger, die Erklärung des Dings (als Versammlung und Einfalt) durch das Differenzielle (als Unbestimmtes und Virtuelles) noch zu lose erscheinen, zu fraglich, sei zumindest hier – hier zumindest – angemerkt: welch zentrale Rolle der „Ungrund", auf den alles „Begründete"[122] immer bezogen bleibt, für Deleuze spielt; wie er dabei die „Differenz von Unbestimmtem und Bestimmung" als eigene „Form des Bestimmbaren"[123] ausmacht; und dass also „Begründen heißt das Unbestimmte bestimmen"[124]. Auch sei darauf hingewiesen, dass vor diesem Hintergrund auch für Deleuze „Wahrheit eine Sache von Produktion, nicht von Adäquation"[125] ist, Werden und Geschehen, nicht Übereinstimmung oder Richtigkeit. Und noch erwähnt sei, wie bei ihm die Ungründigkeit, die nichts Fehlendes oder Abwesendes ist, die Freiheit, die keine Unverbindlichkeit oder Verantwortungslosigkeit ist, die Bedingtheit, die zu affirmieren, und die Endlichkeit, die damit affirmiert ist, wiederauftauchen, wieder auftreten (oder zumindest etwas an ihnen) – im „Ungrund", der nicht „ohne Differenz" ist, sondern „davon wimmelt"[126], im „Wille zur Macht", der in „die flimmernde Welt der Metamorphosen"[127] gehört, und in der „Macht zur Bejahung", die „alles am Vielen, am Differenten", und dabei „den *ganzen* Zufall bejaht"[128] (– ein Wieder wie in neuer Gestalt).

Es geht gleichwohl nicht darum, weder hier noch an anderer Stelle, bestimmte Philosophien, etwa des zwanzigsten Jahrhunderts, noch einmal aufleben zu lassen, gar in einer letzten großen Synthese, um endlich ein Konzept des achtzehnten zu erklären. Sehr wohl aber darum, einige verpasste oder abgebrochene, implizit geführte oder explizit vermiedene, nie mögliche oder nur zufällige Dialoge zu dramatisieren. Das kann heißen, Positionen neu in Schwingung zu versetzen; es kann heißen, sie Überblendungen zu unterwerfen. In jedem Fall soll ein Sprechen von Darstellungen-als-Herstellungen auftauchen, auch wo die Darstellung nicht derart angesprochen, wo sie nicht als Herstellung ausgesprochen ist. Im besten Fall

121 Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 62.
122 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 199. Vgl. auch S. 152.
123 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 344–345.
124 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 343.
125 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 199.
126 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 346.
127 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 307.
128 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.

vermag eine solche Dramatisierung, etwas in ein Heute zu holen, das zwar alles andere als in Gänze, an dem aber doch Manches schon lange begonnen, und nie zu beginnen aufgehört, hat, samt aller dazugehörigen Zweifel an der Gehörigkeit (des Alten in ein und der Neuen zu diesem Heute).

So sicher nämlich die Zeiten für eine Befreiung der Darstellung keine günstigen sind, so wenig wie für ein Über-, also poetologisches Denken der Liebe als ihre Verteidigung (was nicht heißt, dass sie es je waren), so sicher ist die Umwertung, zu der diese Befreiung und Verteidigung gehören, nichts, was einfach stattgefunden haben und abgeschlossen sein kann. Schon weil sie, wie alles Historische, nichts Ein-faches ist: gehört zu ihr doch ebenso noch die Rhetorisierung menschlicher Bezüge, aber auch der Einschnitt der Psychoanalyse sowie das Denken der Bewegung, dessen Medium das Bewegungsbild ist. Sei es als *Entdeckung der „Darstellung"* in der „Empfindsamkeit" (als Moment und Movens der „Aufklärung als anthropologische, kommunikative und mediale Modernisierung"[129]), sei es als „new laws, or new ideas of laws, of attraction and repulsion and of the distance over which they act" (die ein „new knowledge of the self"[130] begründen, nämlich „as essentially unknown to itself, say unconscious"[131]), sei es als „totale Umkehr der Philosophie", die „auch die Künste [...] vollziehen müssen" und die insbesondere „der Film" vollzieht (um „der neuzeitlichen Wissenschaft die Philosophie zu geben, die ihr entspricht, die ihr fehlt"[132]) – wie immer die einzelnen historischen Verortungen ausfallen mögen, es bleibt eine Aufgabe, das Regime der Repräsentation infrage zu stellen, abzulösen, solange es eine Möglichkeit bleibt (was aber auch heißen will: dass es keine Notwendigkeit mehr, dass die Darstellung eine Möglichkeit ist).[133]

Die Bestimmung der Darstellung-als-Herstellung führt so auf allerlei Wege und Umwege – in das, was Cavell die „clouds of history"[134] sind, in die er sich (unter anderen mit Karl Marx und Friedrich Nietzsche) begibt, um zu erklären, „that the

129 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 18.

130 Cavell: The World as Things, S. 253.

131 Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996, S. 94.

132 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 21.

133 Das ist es, was Jacques Rancière zu Recht festhält, wenn er (zu Unrecht) Poetik mit dem repräsentativen Regime gleich- und dem Regime der Ästhetik entgegensetzt – und für ersteres in einem Handstreich „[d]ie Hollywood-Tradition" und ihr „Genresystem" einsetzt; schließt Rancière ausgehend von diesen Setzungen doch darauf, dass die „Transformation" des einen Regimes in das andere ohne „Ende" ist, kein „Verhältnis des Ausschlusses, sondern" – bis heute – „eines der Verflechtung" (Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach [Hg.]: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246, hier: S. 243). Es gehört (auch) dies zur Historizität des Mediums Bewegungsbild.

134 Cavell: *The World Viewed*, S. 94.

ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically“[135]. (Was die Frage zulässt, was passiert, „[w]hen dramatic explanations cease to be our natural mode of understanding one another's behavior“[136] – eine Frage der Hin- und Zugehörigkeit. Cavell parallelisiert diesen Wandel zunächst mit dem Übergang und Unterschied zwischen Schwarz-Weiß- und Farbfilmen; das aber nur, um dies zuvor und danach zu komplizieren, Schwarz-Weiß-Filme auszumachen, die wie Farbfilme, und Farbfilme, die wie Schwarz-Weiß-Filme darstellen, und anders.[137] Weder lässt sich die Historizität des Bewegungsbildes auf eine einfache materielle Differenz hin fest-, noch in einer eindeutigen Datierung stillstellen. Das ist nicht die Logik von Poetiken.) Angesichts der historischen Wege und Umwege ist aber und also zu verstehen, warum Heidegger das Gründende nicht nur der Kunst, sondern der Freiheit des menschlichen Daseins betont oder vom anzudenkenden Ding überhaupt als Einfalt und so mit ihm schon von der Entfaltung spricht.[138] Damit ist, wie auch bei Cavell, keine Ineinssetzung vorgenommen, wo Bezüge zu denken sind. Es sind die auf ontologische Gründe rekurrierenden Privilegien und Hierarchien repräsentationaler Aufteilungen aufgegeben, um poetologisch-ungründig von Herstellungs- zu Herstellungszusammenhang übergehen zu können. In letzter Konsequenz führt das – wie auch, dass in Luhmanns, Kristevas und Barthes' Denken der Liebe ein eigenes Denken ihrer Darstellungen sich angelegt findet (oder dass Deleuzes Denken der Differenz sowohl das Denken der Darstellung als auch der Liebe zu entwickeln hilft; oder dass Cavells Denken sich des Denkens der Ehe annimmt) – zu Herstellungszusammenhängen, die einander, als Ungründe, zu Bedingungen werden, einander in ihre ungründige Bedingtheit hineinspielen.

Viel ließe sich nun über Heideggers eigene Privilegierungen und Hierarchisierungen sagen: darüber, wie sie dem „Dasein“ gegenüber dem „Mitdasein der Anderen“[139] eine besondere (auch sonderbare!) Stellung einräumen; oder auch dem „Selbst“ gegenüber dem „Man“; und schließlich dem „Dasein“, das „selbst sein eigentliches Sein erschließt“, gegenüber der „Unselbständigkeit und Uneigentlich-

135 Cavell: *The World Viewed*, S. 90. Vgl. weiter S. 91: „When princes and kings were thrown from the stage, what happened was not that the theater emptied but that it came to encompass social intercourse as a whole; you could not tell the stage from the house.“ Vgl. ähnlich auch Vogl: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 136–138.

136 Cavell: *The World Viewed*, S. 94.

137 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 80–101.

138 Die Entfaltung ist bei Heidegger auch sonst nichts, was ausschließlich zur Darstellung gehört – doch deutet sich ein ausgezeichneter Bezug zumindest an. Vgl. Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 36.

139 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 120.

keit“[140] unter der „Herrschaft der Anderen“, zu denen „[m]an selbst gehört“[141]. Wenig änderte das daran, dass mit diesen nur die eine Interpretation des ‚Aufklaffens von Möglichkeiten vor einer endlichen Wahl‘ hervorgehoben ist, dass Dasein immer schon „*Mitsein* mit Anderen“[142] und die „Abgründigkeit des Daseins“[143] immer auch eine des „Miteinanderseins“[144] ist. Menschliche Bezüge überhaupt sind ungründig. Die Erfahrung doppelter Kontingenz, die Entdeckung der Inkommunikabilität von Aufrichtigkeit, auch die Garantie- und Netzlosigkeit des Arbeitens der Sprache und das rhetorische Unendliche der metaphorischen Szene: sie alle sind Gestalten der anderen Interpretation, andere Interpretationen. (Das heißt nicht, dass die eine und die andere Interpretation immer vereinbar sind; es heißt nur, dass die eine auftaucht, wo immer die andere auftaucht.)

Das ist auch der tiefere (und umwertende; also historische) Sinn von Cavells Zurückweisung der Erklärungskraft von Konventionalität ob der Unbestimmtheit und Bestimmbarkeit von Ausdrucksmöglichkeiten.[145] Nicht umsonst weist er diese auch anhand des Endes der (Selbst-)Verständlichkeit von Improvisation zurück. Es sei „within contexts fully defined by shared formulas that the possibility of full, explicit improvisation traditionally exists“[146]. Um etwa Musik als (im traditionellen Sinne) improvisierte zu hören, das Improvisierte an ihr zu hören, müssen ihre „conventions [...] familiar or obvious enough“ sein: Es muss sichergestellt sein, „that at no point are we or the performer in doubt about our location or goal; there are solutions to every problem, permitting the exercise of familiar forms of resourcefulness“[147]. Ebendas erlaubt es noch, oder erst, einen wie immer gearteten Abstand zu Konventionen oder zur Konvention einzunehmen – ihre Vertrautheit, ihre Offensichtlichkeit ist dafür der Ausgangspunkt. Das Ende dieser Situation hebt also nicht auf das gezielte Brechen mit bestimmten Konventionen oder auf den

140 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 128–129.

141 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 126. Vgl. auch Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 175.

142 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 118.

143 Heidegger: Vom Wesen des Grundes, S. 174.

144 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 120.

145 Vgl. Stanley Cavell: The Politics of Interpretation. (Politics as Opposed to What?). In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 27–59, hier: S. 40: „How could we have agreed to consequences of our words that we are forever in the process of unearthing, consequences that with each turn seem further to unearth the world?“

146 Stanley Cavell: Music discomposed. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 167–196, hier: S. 186. Vgl. dazu etwas ausführlicher Michael Ufer: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche{Till Gläßje, Cavell, Goehr, Luhmann}. In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47, hier: S. 39–41.

147 Cavell: Music discomposed, S. 186.

umfassenden Bruch mit der Konvention an sich ab. Stattdessen endet – in einer nach Cavell genuin modernen Situation – jede Garantie, die mit Konventionalität einher-, von ihr ausgehen könnte:

> The entire enterprise of action and of communication has become problematic. [...] Convention as a whole is now looked upon not as a firm inheritance from the past, but as a continuing improvisation in the face of problems we no longer understand. Nothing we now have to say, no *personal* utterance, has its meaning conveyed in the conventions and formulas we now share.[148]

(Es gilt nunmehr – die Frage: „Die Konvention ist ein Resultat – wie kommt es zustande?“[149] Was immer aber ein *now*, oder ‚nunmehr‘, hier bedeutet, und so auch ein Zuvor und Danach, es muss mit der Logik der historischen Retroaktivität rechnen; eine genuin moderne Erfahrung.[150]) Das Ende jeder konventionellen Garantie tritt im Übrigen ein, obwohl (oder weil) Konventionalität selbst schon als eine Antwort auf den Verlust jeder natürlichen Garantie, jeder Garantie durch Natürlichkeit, etwa jene der Sprache, zu betrachten war, betrachtet wurde[151] – als Antwort also auf das, was für Cavell den Zweifel (und die Wahrheit) des Skeptizismus ausmacht, „its threat, or temptation, [...] our sense of groundlessness“[152].

Bedingungen sind kein Grund – ohne dass das hieße, dass sie keine Beziehung zu Gründen unterhalten. Bedingtheit und Ungründigkeit bedeuten vielmehr eine neue Art Grund, ein neues Denken des Gründens, auf welche die Herstellungsart der Darstellung den Blick lenkt. (Das reicht bis hin zur Geschichtsschreibung selbst, macht sie als eigene Darstellungsgeschichte denkbar – und so auch diese Umwertung, Historizität.[153]) Auf den neuen Grund zielt Cavells Rede von der Improvisation von Konvention, von der Konvention-als-Improvisation, die die Konvention ablöst, die Improvisation erlaubt. Auf ihn zielt aber auch Niklas Luhmanns an der

---

148 Cavell: Music discomposed, S. 186.

149 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 419.

150 Vgl. Cavell: Music discomposed, passim.

151 Vgl. Cavell: The Politics of Interpretation, S. 40–41.

152 Stanley Cavell: The Philosopher in American Life (Toward Thoreau and Emerson). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 3–26, hier: S. 5.

153 Vgl. Anne Eusterschulte: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen. Zum Traditionsbegriff bei Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. In: Eveline Goodman-Thau / Fania Oz-Salzberger (Hg.): *Das jüdische Erbe Europas. Krise der Kultur im Spannungsfeld von Tradition, Geschichte und Identität*. Berlin / Wien 2005, S. 385–415, hier: S. 386 – zum Anspruch einer historischen Darstellung, die „ihren Gegenstand nicht des keimhaft innewohnenden Entfaltungspotentials beraubt, ihn nicht durch Erklärung, Identifizierung, Klassifizierung gleichsam neutralisiert und zu einem toten Gesteinsbrocken der Geschichte werden lässt, sondern [...] das als Geröll Überspülte, den steinigen, disparaten Bodensatz der Geschichte als lebendigen Grund für die Gegenwart aufscheinen lässt“.

Literatur herausgearbeitete Codierung von Intimität, sofern sie mehr meint als die Umsetzung normativer Vorgaben und Vorschriften, sofern mit ihr die Kommunikation der Liebe sich als ganz eigene Form unterscheidet: sofern also mit ihr

> festgehalten ist, daß im Intimbereich Systeme diejenigen Bedingungen, die ihre Konstitution und ihre Fortsetzung ermöglichen, selbst produzieren müssen [...], daß die Liebe sich ihre Gesetze selbst gibt und zwar nicht abstrakt, sondern im konkreten Fall und nur für ihn. Radikaler als je zuvor wird man konzedieren müssen, daß Liebe alle Eigenschaften auflöst, die für sie Grund und Motiv sein könnten. Jeder Versuch, den anderen zu „durchschauen", führt ins Bodenlose, in jene Einheit von wahr und falsch, von aufrichtig und unaufrichtig, die sich allen Kriterien entzieht. Deshalb kann nicht alles gesagt werden.[154]

Was Cavell auch „the stake of our mutual comprehensibility"[155] nennt, verweist in diesem Sinne: auf den immer drohenden Abgrund der Unverständlichkeit (als bedürfte es nur, immer nur, eines irrigen Schritts oder einer erodierten Stelle entlang der Pfade der Kommunikation); auf einen Abgrund, der doch der einzige Grund aller Gründe, sprich jeder Verständigung ist (als könnte diese, nicht obwohl, sondern weil sie im Großen und Ganzen stattfindet, jederzeit vom Kleinen und Teil aus ein- oder abgestellt werden, ein- oder abgehen); auf einen Grund als Ungrund aller zwischen-menschlichen Verständnisse (als seien alle Verständnisse immer nur zwischen Menschen und alle menschlichen Verständnisse derart immer in einem Zwischen – und als seien dies nur Perspektiven aufeinander).[156] Oder anders: Emergenz (von Kommunikation) gibt es nur auf(un)grund von (doppelter) Kontingenz.

In keinem anderen Sinne ist die Liebe ein ausgezeichneter Fall dieses Problems und seiner Lösung;[157] dann aber ist die Zeitform der Ehe eine ausgezeichnete Form

---

154 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015, S. 222–223.

155 Cavell: The World as Things, S. 263.

156 Vgl. auch Cavell: The World as Things, S. 263 (beziehungsweise für das Binnenzitat Stanley Cavell: The availability of Wittgenstein's later philosophy. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 41–67, hier: S. 48): „‚Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this. It is a vision as simple as it is difficult, and as difficult as it is (and because it is) terrifying.' Terrifying because this seems to allow that my meaning anything, making sense, depends upon others finding me worth understanding, as if they might just *decide* that I am without sense. Childhood is lived under this threat." Vgl. auch Eusterschulte: Schwindel, S. 241 – zur Anziehungskraft, die dem Abgrund auch zukommen kann – sowie S. 250 – zur Notwendigkeit, die der Blick in den Abgrund für den menschlichen Weltbezug ist. Vgl. des Weiteren (im Anschluss an Blumenberg und hinsichtlich der Frage der Metaphorizität) Eusterschulte: *Actio per distans*, S. 96–97 – zur durch die Grundlosigkeit eröffneten Historizität menschlicher Bezüge.

157 Vgl. auch Oliver Jahraus: *Amour fou. Die Erzählung der* Amour fou *in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Basel / Tübingen 2004, S. 26: „Die Liebe ist das paradigmatische Kommunikationsproblem, weil nirgendwo

der Liebe; und die Darstellungen dieser Zeitform sind ausgezeichnete Konkretionen der Liebesdarstellung.

Wiederholungen der Ehe

Dass es für die Ehe keinen Grund gibt, zumindest keinen guten, ist wenig mehr als Teil dessen, was heute eben unter Ehe zu verstehen ist; es handelt sich dabei selbst noch um eines jener Klischees der Ehe, die diesem schon Recht geben. Noch (oder schon) Julia Kristeva spricht von der „Ehe als Kontinuität", die Romeo und Julia als „Gegensatz" zum „Augenblick" als „Zeit der Liebe"[158] droht, und macht so „die banale, alltägliche und farblose Müdigkeit einer matten und zynischen Komplizenschaft" als das aus, in was „die Alchimie der Zeit die verbrecherische und heimliche Leidenschaft der gesetzesbrecherischen Liebenden" schlimmstenfalls „verwandelt", im Falle nämlich ihres Überlebens: „Das ist die normale Ehe."[159] Gewissermaßen ist aber die Konfrontation der Ehe mit den *star-crossed lovers* selbst noch (oder schon) ein Klischee, so sehr jedenfalls, dass mitunter, etwa mit Max Frisch, nur schwer überhaupt zu entscheiden ist, ob ihr Vortrag eher Ridikülisierung oder Kapitulation ist, etwa zwischen der einen Fremdansprache oder Selbstanrede – „da lebt Ihr wieder im Alltag, der nämlich die Wahrheit ist, mit Pyjama und Zahnbürste im schaumigen Mund vor dem andern, mit musealer Nacktheit im Bad, die nicht aufregt, intim" – und der anderen – „Ihr braucht keine Strickleiter, um euch zu küssen, und kein Versteck, und da ist keine Nachtigall und keine Lerche, die zum Jetzt und Aufbruch mahnt" –, im Vortrag einer Konfrontation also, die kaum eine ist, da nur mehr von der einen Seite aus gesehen: „Da hat die Ehe euch wieder, und Ihr gebt euch einen Kuß, der wie ein Punkt ist."[160] Die Vertrautheit, Ernüchterung, Aggression der Ehe – eine Zweisamkeit als gegenseitige Überdrüssigkeit und Verletzung, ohne Vergangenheit, also ohne Zukunft, gültig sicherlich, doch darin ohne erkennbaren Wert, wertlose Gültigkeit. So wird von ihr weiterhin als Institution gesprochen, in einer Zeit, in der das gleichbedeutend ist mit dem Misstrauen gegenüber solchen.

Die umfassende Geläufigkeit aber dieses Verständnisses, des Unverständnisses ob der Ehe – als könnte diese in Gänze nur noch in Klischees, als Klischee gedacht werden –, ist selbst wenig mehr als Ausdruck ihrer fehlenden, oder verlorenge-

sonst die Unerreichbarkeit und Intransparenz des anderen Bewusstseins das eigene Bewusstsein so sehr affiziert, aber auch fasziniert ebenso wie quält."

158 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 205.

159 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 208–209.

160 Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main 1975, S. 123.

gangen, Selbstverständlichkeit. Cavell betont diese konsequenterweise wieder und wieder, betont, „that no one any longer knows what marriage is, what constitutes this central, specific bond of union, as if it is up to each individual pair to invent this for themselves“[161], sprich: was und als was sich die Ehe konstituiert. Es ist nicht so, dass die legitime Möglichkeit der Scheidung allein zu dieser Infragestellung der jeweiligen Legitimation und Legitimität überhaupt der Ehe geführt hat. Eher ist diese Möglichkeit schon eine der infrage gestellten Ehe, gehört schon zu ihr, und steht nicht weniger oder anders infrage (was nicht heißt, dass ihre Betonung nicht die Infragestellung der Ehe ins Zentrum rücken lässt): „[W]e do not know what legitimizes either divorce or marriage.“[162] Gesellschaft, Gesetz, Sexualität und Kirche fallen als ver- und absichernde Instanzen aus, „say after Luther denied that marriage is a sacrament and after Henry the Eighth showed that the political arrangements of marriage are themselves subject to the dictates of romance“[163]; oder auch, in anderer Akzentuierung, die Irreduzibilität von Ehe wie Scheidung stärker akzentuierend, seit „Luther redefined the world in getting married, and Henry the Eighth – one of the last figures Shakespeare was moved to write about – in getting divorced“[164]. Sodass der Umstand, dass es für die Ehe keinen Grund zu geben scheint, letztlich darauf verweist, „that marriage requires its own proof, that nothing can show its validity from outside“[165] – dass sie außerhalb ihrer selbst keinen Grund hat.

Zugleich eröffnet dieses Problem auch die Möglichkeit dessen, was fortan Ehe heißen kann. In genau diesem Sinne widmet Cavell sich mit *Pursuits of Happiness* den *comedies of remarriage* der 1930er und 1940er Jahre, von It Happened One Night (Frank Capra, US 1934) bis Adam's Rib (George Cukor, US 1949). Was diese in einem Parcours, der ein geschiedenes oder von Scheidung bedrohtes Paar wieder vereint, darstellen – „a willingness for repetition, the willingness for remar-

161 Stanley Cavell: Two Cheers for Romance. In: William Rothman (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 153–166, hier: S. 156.

162 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 142.

163 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 157.

164 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 141. Vgl. auch S. 53, 142. Angesichts dessen ist Lee Wallace durchaus zuzustimmen, dass die Geschichte der Ehe auch als eine Krisengeschichte zu schreiben wäre (welche nicht zuletzt das Verhältnis der Ehe zur Frage der Gleichgeschlechtlichkeit in ein neues Licht, eines nämlich gegenseitiger Bedingtheit, zu rücken vermöchte) – dies jedoch deutlich über das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert hinaus. Vgl. Lee Wallace: *Reattachment Theory. Queer Cinema of Remarriage*. Durham / London 2020, S. 22–23, 36–37, 39–40. Vgl. zum Projekt der Krisengeschichtsschreibung auch Michael Wedel: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22.

165 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.

riage“ –, ist ebendas, was allein hier die „validity of marriage“[166] sicherzustellen vermag – *marriage* nur durch *remarriage*. Das ist aber selbst noch eine (Modulation der) Form jener Ehe, die Cavell an anderen Stellen, wenn auch nie in Absehung von Darstellungen, als „daily mutual devotedness“[167] bezeichnet, oder auch „as an interpretation of domestication“, die zum „equivalent of [...] the ordinary, or the everyday“[168] wird. Deswegen kann die *comedy of remarriage* mit gutem Recht auch „diurnal comedy“ oder „comedy of dailiness“[169] heißen, obwohl sie nicht etwa gewöhnliche Paare täglich zusammen sein lässt, sondern getrennte unter durchaus außergewöhnlichen Umständen wieder zusammenführt, am Ende des Tages.

Im Falle von The Awful Truth (Leo McCarey, US 1937) meint das für Lucy und Jerry Warriner tatsächlich das Ende eines Tages, beide, Tag und Ende, fernab jeder Gewöhnlichkeit (es endet sozusagen „a day's creation beyond itself“[170]). Kurz bevor ihre Scheidung – angestoßen, zu Beginn des Films, nach unterstellten und enttarnten Vertrauensbrüchen, also so oder so durch verbürgten Vertrauensverlust –, kurz bevor also ihre Scheidung nach neunzigtägiger Frist Schlag Mitternacht in Kraft tritt, finden sich Lucy und Jerry zunächst in getrennten Schlafzimmern eines Landhauses, dann gemeinsam in dem ihren wieder. Dahin, an dieses Ende eines Tages (eines neunzigtägigen?; der Film eröffnet mit Turmuhr und Glockenschlag um acht Uhr morgens), wurden die beiden durch Versteckspiele, Musikeinlagen, eine Polizeikontrolle und eine absichtlich gelöste Bremse an einem fortan fahruntüchtigen Wagen geführt. Auf die letzte Schuss-Gegenschuss-Folge – Lucy im Bett, Jerry an der von innen versperrten Tür, die Versöhnung ist zur Sprache gekommen, das Sprechen zur Versöhnung geworden – folgt die erneute Einstellung einer Kuckucksuhr, deren großer Zeiger, am unteren Rand ins Bild ragend, noch nicht ganz bei der XII ist. Um die letzte Viertelstunde des Tages einzuläuten, öffnen sich im oberen Drittel des Bildes die zwei Türen der Uhr und machen den Weg frei für die zwei ebenfalls schon bekannten menschlichen Figuren in Trachten, eine weiblich, die andere männlich, von einer Schauspielerin und einem Schauspieler dargestellt, die sodann wie mechanisch auf die Kamera zuschreiten, sich einhundertachtzig Grad um die eigene Achse drehen und den Rückweg antreten: auf dem, anders als zuvor, die männliche der weiblichen durch ihre Tür folgt, woraufhin sich zu Abblende und Fanfaren die Türen wieder schließen. Was also gewöhnlicher als das?; dass ein Tag endet, für ein Ehepaar gemeinsam (eine „conclusion not in a future, a beyond, an ever after, but in a present continuity of before and after“[171]).

Was die Wiederholung der *remarriage* moduliert, ist die Form der Wiederholung des speziellen intimen Alltags, der speziellen Alltäglichkeit von Intimität in der Ehe.

166 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 126–127.
167 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 158.
168 Stanley Cavell: Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 105–149, hier: S. 130.
169 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 240.
170 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 242.
171 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 240.

Vor diesem Hintergrund gewinnt noch (oder zeigt erst) die „conversation“ dieser Filme, das in der wenig alltäglichen Rasanz des sprachlichen Schlagabtauschs dargestellte „talking together“ als „a mode of association, a form of life“ ein besonderes Gewicht: als bedürfte es, um das Gewöhnlichste zu erreichen, des Außergewöhnlichen, als müsste Gewöhnliches erst außergewöhnlich erscheinen; und was wäre gewöhnlicher und außergewöhnlicher, als (zu lernen,) miteinander zu sprechen und darin zusammenzuleben, „learning to speak the same language“[172]?; wie anders den und jeden Tag teilen?

Eben so gehört die Sprache der und als Versöhnung zum Ende des Tages, das sich am Ende von The Awful Truth inszeniert findet: „So long as I'm different, don't you think that … well, maybe things could be the same again … only a little different, huh?“ – „You mean that Jerry? You sure?“ – „Uh-huh.“ – „No more doubts?“ – „Nah.“ – „No more … being …?“ Jerry bestätigt dies mit einer ausladenden, vielsagenden Geste und schiebt noch nach: „Except-uh …“ – „Except what?“ – „There is only one thing that bothers me.“ – „*What?*“ Zum wiederholten und letzten Mal springt die Tür zwischen den Schlafzimmern auf, hinter Jerrys Rücken, wie als Antwort vor seiner Antwort: „This darn lock.“ Lucy legt mit ihren Blicken noch nahe, dass Jerry die Tür mit einem Stuhl versperren soll, und macht es sich lachend, nachdem er dies getan hat, in ihrem Bett bequem: „Good night!“

Im Sinne einer solchen Ehe ist es keine Antwort auf die Frage danach, (als) was sie (sich) konstituiert, sondern eine Paraphrasierung dieser Frage, dass sie ein Band oder Bund insofern ist, als sie aus zweien eins macht – „incorporate two in one“[173], wie Bruder Laurence es Romeo und Julia ankündigt, „two become one“, wie es auch Cavell als „classical formulation of marriage“[174] ausmacht. Dann ist es eine Präzisierung der Frage, wenn Cavell weiter beschreibt, dass die Ehe für die Liebenden die gegenseitige Anforderung bedeutet, „that they bear the brunt of one another's subjectivity“[175], dass sie also im Einssein zwei sind. Das mag zunächst nach nicht sehr viel mehr als einer weiteren Fassung dessen klingen, was für Luhmann Intimität als zwischenmenschliche Interpenetration grundsätzlich ausmacht: die „Ausdifferenzierung einer gemeinsamen Privatwelt“, in der „jeder die Welt des anderen mittragen kann (obwohl er selbst höchst individuell erlebt)“[176]; oder, kurz, die „kommunikative Behandlung von Individualität“[177]. Das umso mehr, als Cavell für jene

172 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 88.
173 William Shakespeare: *Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch/Deutsch.* Stuttgart 1979, S. 98, II/6/37.
174 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 157.
175 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 158.
176 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 18.
177 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 15.

Anforderung vorsieht – wie Luhmann für diese Behandlung, dass das Individuum „sozial ortlos“[178] ist –, dass sie „in relative insulation from the larger world of politics and religion“ auftritt, „which (for now at the least) has rejected this subjectivity, or let it loose“[179]. Doch versteht Cavell das gegenseitige (Er-)Tragen von Subjektivität weiter und genauer „as providing (or sustaining the) proof of one another's existence“[180], interpretiert es also im Sinne einer der einschlägigsten Interpretationen des skeptischen Problems. Und so deutet sich eine erste Antwort an.

Wenn die Ehe derart zum „emblem of the knowledge of others“ wird, dann gerade in dem Maße, wie gilt: „the knowledge of others depends upon an appreciation of their repeatings (which is what we are, which is what we have to offer)“ – dass die Ehe also „a devotion in repetition, to dailiness“[181] bedeutet. Fraglos kann solch großes Gewicht auf die Ehe zu legen vermessen erscheinen; doch welches wäre das angemessene Gewicht? Oder es mag hier eine bloß metaphorische Rede erkannt werden; doch was reichte angesichts rhetorisierter menschlicher Bezüge hin als eigentlicher Beweis und eigentliche Existenz? Zu schnell ist der Ehe ob des Nicht-Wissens um ihre Konstitution die Anforderung wohl allemal aufgebürdet; doch wie gehörte jenes nicht selbst noch zur Anforderung? Der Ruf zur Mäßigung muss sich die Frage jedenfalls gefallen lassen, ob er sein Urteil nicht immer schon im Sinne des Unverständnisses gefällt hat, das der Ehe begegnet – das heißt im Sinne der Klischees, in denen sie begegnet.

Zu denken ist (und Cavell denkt) in diesem Zusammenhang auch daran, wie es der *ordinary language philosophy* (etwa im Sinne J. L. Austins oder Ludwig Wittgensteins) weniger um eine Widerlegung des Skeptizismus geht als um eine Antwort auf ihn – und die Verantwortung einer Antwort –, nicht um ein Ausräumen der Möglichkeit des Zweifels, sondern um ein Anerkennen der Wahrheit der Verzweiflung, mit der er jederzeit droht. Eine Drohung, ob der dennoch (und ob der noch zu verstehen ist, wie) Tag um Tag, jeden Tag, alle Tage zu leben und zusammenzuleben ist – ob der dies also (als) eine Verantwortung (zu verstehen) ist.[182] Die Vertrautheit des Gewöhnlichen ist eine Antwort auf den Skeptizismus dann nur, weil dieser selbst ein „threat to the ordinary“[183] bleibt. Ehe ist die Gestalt eines Alltags, der antwortet auf die Wahrheit des Zweifels an der Existenz der anderen, also an der eigenen Existenz für sie. Die Möglichkeit der Scheidung ist die alltägliche Gestalt der Drohung dieses Zweifels.

178 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 16.
179 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 158.
180 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 158.
181 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 241.
182 Vgl. Cavell: The Philosopher in American Life, S. 4–5.
183 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 130.

Oder es meint dies nur eine radikale Interpretation der Erfahrung der doppelten Kontingenz. Dann meinte die Ehe nicht nur eine Institutionalisierung, sondern einer Radikalisierung zwischenmenschlicher Interpenetration. Luhmann hält zu den historischen Bemühungen um (auf Dauer hin) „stabilisierte Systembildung" im Intimbereich denn auch fest: „Die auf Liebe gegründete Ehe ist das Resultat und der Ausbau von Scheidungsmöglichkeiten das Korrektiv. Es bleibt damit der Ehe selbst überlassen, ob sie halten will oder nicht."[184] (Wie immer sollte auch hier der Ton nicht überhört werden, der sicher der einer gewissen distanzierten Nüchternheit ist – was aber noch nicht ausschließt, dass er auch der einer Ernüchterung oder der einer Distanzierung sein kann. Der Arten der Anerkennung, etwa von Verzweiflung, gibt es so viele wie der Vermeidung; die Vorsicht etwa, der Verzweiflung nicht allzu leichtfertig anheimzufallen, oder auch die Einsicht, dass sie nicht rückgängig zu machen ist.)

Eine andere Art, das Problem der Selbstbegründung der Ehe anzusprechen, ist das Paradox des Anfangs: in dem Kausalität sich auflöst, weil die Wirkung, die erst angestrebt wird, mit der Ursache, die dafür sich als schon notwendig erweist, koinzidiert; der Anfang, der noch zu machen ist, dafür bereits gemacht sein müsste; „only those can genuinely marry who are already married"[185]. Das aber ist nichts, oder nichts als Metaphysik, wenn nicht auch eine Art, die Frage nach der Möglichkeit und den Möglichkeiten der Veränderung, des Neuen und der Erneuerung zu stellen – „the perennial question of reformers and revolutionaries, of anyone who wants to start over, who wants another chance" –, und zwar darin, dass diese Frage sich ihre Antwort selbst zu verstellen scheint – „you cannot change the world (for example, a state of marriage) until the people in it change, and the people cannot change until the world changes"[186].

Kein Wunder, dass die *comedies of remarriage* in dieser Hinsicht so hervorragen. Unterhält doch, zum einen, die Filmkomödie eine enge Beziehung zum Paradox des Anfangs: in ihren Inszenierungen des schlicht Unmöglichen und des unwahrscheinlich Einfachen; des Scheiterns, das doch ohne eine Konsequenz bleibt, die ein neues Versuchen ausschlösse (als müsste sich die Unmöglichkeit immer wieder erweisen können), und des Gelingens, das doch keine Konsequenz meint, die sich der Vernunft erschlösse (als müsste die Einfachheit immer schon für sich stehen können); in ihren Inszenierungen auch des plötzlichen Umschlagens des einen in das jeweils andere. Zum anderen ist es ein genuines Problem jeder Gemeinschaft, also auch der Gemeinschaft der Liebenden, dass sie ihrer ganz

184 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 39.
185 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.
186 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 257.

eigenen Logik so sehr schon bedarf wie sie diese selbst erst zu entwickeln vermag, zum Beispiel die Immanenz einer Geschichte, die ihre ganz eigene ist und nicht mehr an welcher Transzendenz auch immer hängt. (Schon Philemon und Baucis „sind der ganze Haushalt“[187]!) Weswegen Gemeinschaft auch keine Frage der Addition, etwa von Gemeinschaften, sondern der Transformation, etwa als Genese eines gemeinsamen Erbes ist. (Kein Wunder setzt Jean-Jacques Rousseau immer wieder mit Ursprungsmythen über unschuldige Unmittelbarkeit ein, spricht also von deren Unmöglichkeit, und findet sodann das Paradox des Anfangs, sowohl der Sprache als auch von Gemeinschaft, vor; er setzt ein, nachdem jede natürliche Begründung ausgeschlossen ist und bevor es überhaupt eine Grundlage für Konventionen geben kann.[188])

Gerade aus dieser ihrer paradoxalen Disposition heraus unternehmen es die *comedies of remarriage*, „to show how the miracle of change may be brought about and hence life together between a pair seeking divorce become a marriage“[189]. Deshalb haben ihre Enden auch eine gewisse „form of inconclusiveness“[190], sind selbst Anfänge oder (nicht so sehr Neu-, vielmehr) Wiederanfänge, denen nicht abschließend – oder zumindest vernünftigerweise nicht – zu vertrauen ist. Deshalb sind zudem ihre Anfänge nur Unterbrechungen, schneidet die Scheidung, das drohende Ende immer nur ab vom Immer-Schon eines Gemeinsamen – und mag dies auch nur als Phantasie einer geteilten Kindheit auftreten –, was dann eben (kein „starting over“, sondern) ein „starting again“[191] erfordert.

The Philadelphia Story (George Cukor, US 1940) setzt nach den Eröffnungstiteln mit der wort-, der sprachlosen Trennung ein – eine stupide, von musikalischem Mickey-Mousing akzentuierte Alternation von Bewegungen von rechts nach links und von links nach rechts, von Zurücklassen und Folgen, als bedeute jede Körperlichkeit ohne Sprachlichkeit schon ein Herausfallen aus der eigenen Welt, etwa jener der *screwball comedy*, und als handele es sich bei jedem solchen Heraus- schon um ein Zurückfallen auf die eigene Körperlichkeit, also schon um *slapstick*: C.K. Dexter Haven verlässt mit schwerem Gepäck ein Haus, herrschaftlich, und schließt die Tür hinter sich, mit großer Wucht; seine Noch-Frau Tracy folgt ihm nach, eine Golfausrüstung tragend, die sie ihm vor die Füße wirft, nicht aber, ohne zumindest einen Schläger über ihrem Knie zu zerbrechen; sie kehrt zur Haustür zurück, nun folgt er ihr, deutet, als sie sich ihm zuwendet, einen Faustschlag an, stößt sie dann

187 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart 2010, S. 493, VIII/636.

188 Vgl. etwa Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*. Stuttgart 2008; sowie Jean-Jacques Rousseau: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. Stuttgart 2003.

189 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 23.

190 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 132.

191 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127. Vgl. auch S. 31.

aber durch einen schwungvollen Griff in ihr Gesicht durch die offene Tür ins Haus; er entfernt sich wieder vom Haus, sie bleibt im Eingangsbereich liegen. Auch greift der Film seinen Anfang an seinem Ende, in der Inszenierung der Wiederverheiratung von Tracy und Dexter, auf: Vor dem Traualtar werden Tracy, Dexter und Macaulay „Mike" Connor, zwischenzeitlicher Verehrer Tracys und nun Dexters Freund und Trauzeuge, vom *Spy Magazine*-Herausgeber Sidney Kidd und dessen Kamera überrascht; durch einen Schnitt wird das bewegte Bild dieser Situation ersetzt durch ein geschossenes Foto auf einer Doppelseite eines Hochzeitsalbums, ein Hochzeitsfoto zu dreien, in aller Öffentlichkeit und Privatheit;[192] von diesem wird weitergeblättert, wobei Tracy, allein rechts der Falz, für kurze Zeit aus dem Bild verschwindet, sich dann aber mit Dexter allein auf dem nächsten Foto findet, von ihm geküsst, ihr Blick abwesend in die Ferne gerichtet, als ob allein trotz Dexter; schließlich wird zum Schriftzug „The End" geblättert. Sprachlosigkeit ist zur Stummheit der Fotografie geworden, gewaltsame Abstoßung zwischen dem Paar zur letzten Ungewissheit, wer hier eigentlich das Paar ist – oder ob es ein eigentliches gibt.[193]

Insofern löst, um ihm die Veränderung zu entlocken, die Form der Wiederholung das Paradox des Anfangs nicht so sehr auf, wie sie es extensiviert (oder perpetuiert) und intensiviert (oder mobilisiert). Was aber ermöglicht gerade an der, wie ermöglicht gerade die Wiederholung das Neue der Erneuerung? Führt nicht die Wiederholung selbst mitten hinein ins Klischee – nicht nur in das Denken der Ehe in Klischees, sondern, wie als Ursprung und letzte Rechtfertigung dessen, zur Ehe als ein Leben in Klischees? Es bleibt dies die Frage der großen Versuche des Denkens der Ehe, ihrer Möglichkeit und also Unmöglichkeit, auch über die *remarriage* hinaus.

Es ist die Frage dessen, was Nietzsches Zarathustra eine „kleine Ehe" im Unterschied „zur grossen Ehe" nennt, nicht so sehr als Gegensatz, vielmehr als Aufgabe, in der einen die Eignung für die andere, für die Aufgabe der anderen nachzuweisen: „Nicht nur fort euch zu pflanzen, sondern *hinauf* – dazu, oh meine Brüder, helfe euch der Garten der Ehe!"[194] Anders erscheint dies auch als jener Übergang, der zu vollziehen ist von den „Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem"[195] und der „ewige[n] Wiederkunft auch des Kleinsten"[196] – samt „Allem, was müde ist" –, hin zu „dem hochzeitlichen Ring der Ringe, – dem Ring der Wiederkunft"[197], der „ein grosses Jahr des Werdens"[198] verspricht.

192 Vgl. auch Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 159.

193 Vgl. für eine andere Akzentuierung (anderer Facetten) der Ungewissheit dieses Endes Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 160.

194 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 4. *Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988, S. 264.

195 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 272.

196 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 274.

197 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.

198 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 276.

Es ist, wie die letzten Zeilen von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* lesen lassen, nachdem Fridolin und Albertine „aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten" –, die Frage, was, obwohl „es wie jeden Morgen" geschieht, „der neue Tag"[199] sein könnte. Keine Frage, die „in die Zukunft" geht, und keine Antwort, die auf „immer" gilt; sondern ein gemeinsames Erwachen, das nicht nur den „Traum" (was nie passieren wird), sondern auch die „Wirklichkeit" (was bereits passiert ist oder eben auch nicht), also die Gegenüberstellung beider, übersteigt; und zwar für, in ein „Nun"[200].

Es ist aber auch die Frage, ob die „reunion"[201] von John Marcher und May Bartram, „their renewal of acquaintance"[202], mit der Henry James' „The Beast in the Jungle" beginnt, eine der Eheschließung sein könnte. Das heißt: unter welchen Bedingungen sie es wäre und warum sie es nicht, oder nicht ganz, ist – trotz des sich anschließenden gemeinsamen Älterwerdens („they grew older together") und der Alltäglichkeit, die dieses mit sich bringt (die Beziehung selbst „a daily habit", gefüllt mit „a hundred little customs"[203]). Und konkreter: wie sich die Einseitigkeiten einstellen, dass John allein „would have liked to invent something, get her to make-believe with him that some passage of a romantic or critical kind *had* originally occurred"[204]; und dass das, was als Eheversprechen gelten mag, nur von May gegeben wird, in Gestalt der Zusage, mit ihm auf das unbekannte, kataklystische Ereignis zu warten, das er, wie ein *beast in the jungle*, auf sich lauern wähnt: „‚I'll watch with you', said May Bartram."[205]

Es ist, nicht zuletzt, Kierkegaards Frage, ob sich eine „Liebe [...] in einer Ehe zum Ausdruck bringen"[206] lasse, als Frage danach, „ob eine Wiederholung möglich sei und welche Bedeutung sie hat, ob eine Sache durch Wiederholung gewinnt oder verliert"[207]. Freilich stellt sich das heraus als Frage zweier unterschiedlicher (oder der Fähigkeit, zu unterschieden zwischen zwei) Wiederholungen: jener, in der „die Wirklichkeit zur Wiederholung wird", und jener, die als „die zweite Potenz" des

199 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*. Berlin 1926, S. 136.
200 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 135–136.
201 Henry James: The Beast in the Jungle. In: ders.: *The Better Sort*. London 1903, S. 139–178, hier: S. 142.
202 James: The Beast in the Jungle, S. 139.
203 James: The Beast in the Jungle, S. 152–152.
204 James: The Beast in the Jungle, S. 142–143.
205 James: The Beast in the Jungle, S. 147.
206 Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. Ein Versuch in der Experimentalpsychologie von Constantin Constantius. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 327–440, hier: S. 412.
207 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 329.

„Bewußtseins“[208] auftritt; jener, die nur „das gleiche im gleichen“[209], das „Allmorgendlich[e]“[210] und „das Allgemeine“ kennt, und jener, die „die Ausnahme“[211] will, die sich „selbst wiederbekommen“ und zu sich „selbst zurückkommen“ will, dahin, „wo man alle Augenblicke das Leben einsetzt, es alle Augenblicke verliert und wiedergewinnt“[212]; oder auch jener, die „Erinnerung“, und jener, die „Wiederholung“ heißen kann, da diese doch „die gleiche Bewegung dar[stellen], nur in entgegengesetzter Richtung“ – denn das, „woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt“, während „die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist“[213].

Es bleibt dies aber auch die Frage bewegungsbildlicher Darstellungen der Ehe. Nicht allein oder überhaupt – sondern als Frage des Übergangs zwischen Herstellungszusammenhängen: Von der Herstellung einer Intimität, die in die dargestellte Wiederholung als Zeitform gesetzt ist und so auf eine Ehe hinausläuft, sich auf eine Ehe beläuft, eine Herstellung, die also eine Ehe ausmacht, macht. Weiter zu den bewegungsbildlichen Darstellungen dieser Zeitform der Wiederholung als ihre Herstellungen, die sie insofern sind, als sie die (Modulationen der) Wiederholung entfalten und darin zu Ehedarstellungen werden. Bis hin zur Herstellung des Bewegungsbildes als Medium der Liebes- qua Ehedarstellung, als das es fortlaufend zum Medium der Lage der Liebe wird – da zwar die Wiederholung selbst nicht derart historisch spezifisch ist (nicht spezifischer jedenfalls als das skizzierte Problem der Ehe), das aber nicht heißt, dass sie nicht, in ihren Modulationen, zu spezifischen Problemlagen gehörte, dass also ‚Wiederholung‘ schon erschöpfte, was je, zum Beispiel heute, Ehe heißen kann (sodass also stattdessen eine eigene historische Spannung, oder Spanne, der Ehe zu bedenken ist). Die Frage an bewegungsbildliche Darstellungen der Ehe.

5.2 Zwei Wiederholungen: 45 YEARS

Mechanische und alltägliche Wiederholung

Alles fängt an, vor und nach dem Ende der Eröffnungstitel, mit zwei – also mit der Differenzierung zweier – Wiederholungen, hat also längst angefangen.

208 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 437.
209 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 378.
210 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 425.
211 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 435.
212 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 431.
213 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 329.

Auf ein helles Klicken hin ertönt ein tiefes Brummen, das Bild bleibt zunächst schwarz. Es folgen, im strengen Takt, sechs weitere Klickgeräusch, die je in ein kurzes Rattern übergehen, an dessen Ende rechtsbündig die weißen Großbuchstaben einzelner Eröffnungstitel eingeblendet werden (Filmverleihe und Produktionsfirmen, die Namen von Charlotte Rampling und Tom Courtenay) – die stehenbleiben gerade so lang, wie das nächste Klickgeräusch auf sich warten lässt, mit dem das Bild wieder schwarz wird, auf dass am Ende des nächsten Ratterns der nächste Titel eingeblendet werden kann. Anstelle eines weiteren Klickens und Ratterns bleibt der letzte, der Filmtitel, bleibt „45 YEARS“ minimal länger stehen als die anderen Titel, bevor, anstelle eines weiteren Titels, ein Schnitt erfolgt, mit dem schließlich auch das Brummen endet ...

Freigegeben wird der Blick auf ein Panorama, zu dem Vogelgezwitscher erklingt. Am unteren Rand, im Vordergrund des Bildes liegt ein brauner Acker, dessen obere Kante von rechts nach links einen leichten Anstieg beschreibt; in der rechten Hälfte des Bildes finden sich klein oberhalb des Ackers, im Mittelgrund, einige wenige Häuser zwischen kahlen Bäumen, die sich am rechten Rand zu einem Waldstück verdichten; in der linken Hälfte eine eingezäunte, grüne Wiese und wiederum, etwas weiter im Hintergrund, Wald am Rand; die oberen zwei Drittel des Bildes füllt ein grau-blau bewölkter Himmel. Entlang der Kante des Ackers, vor den Häusern vorbei, bewegen sich zwei winzige Gestalten, Mensch und Hund, parallel zum Bildfeld nach links, schälen sich aus der Umgebung heraus, treten in Kontrast zum hellsten der Häuser. Bellend beginnt der Hund zu rennen, bis er das Bild ins linke Off verlässt, in gleichbleibendem Schritt trottet die menschliche Gestalt mit leisen Stapfgeräuschen hinterher, bis zum nächsten Schnitt. – Dieser lässt, während die Vögel ohne Unterbrechung weiterzwitschern, die Totale einer Allee auftauchen, deren Asphalt sich im unteren Bilddrittel als leicht gebogener Streifen in die Ferne zieht. Auch hier die Bäume kahl, doch jetzt ebenso prominent wie der bewölkte Himmel – zusammen nehmen sie die oberen zwei Drittel des Bildes ein. Als Frau um die siebzig, die „Come on, Max“ raunt, und an der Leine geführter, hechelnder Schäferhund erscheinen die beiden Gestalten aus dem linken Off. Von einem Feldweg aus, hinter dem eine grüne Wiese sich bis zu einem Waldrand erstreckt, erreichen sie die Allee und folgen ihr langsam nach rechts in die Tiefe des Bildes. – Wieder ein Schnitt, nun zu einer Halbtotale, summend und hechelnd gehen Frau und Schäferhund durch einen Schwenk begleitet nach links eine Grundstückseinfahrt hinauf, von einer asphaltierten Straße aus, die bald nach rechts aus dem Blick gerät. Sie gehen, während aus der Ferne das Bellen eines anderen Hunds anhebt, hinter einem kahlen Baum entlang, vor dem, das untere Bilddrittel füllend, grüne Büsche wuchern. Und gehen weiter, leicht in die Bildtiefe hinein, bevor sie auf halbem Wege zu dem hell gestrichenen Haus, das der Schwenk inzwischen hat sichtbar werden lassen, auf einen jungen Postboten

treffen. Der Schwenk hält inne, es wird stehengeblieben, ein knappes Gespräch entspinnt sich: über wachhaltende Zwillinge, die für eine unüblich frühe Briefzustellung sorgen; die angemessene Anrede, die für den Postboten nicht mehr, wie noch zu Schulzeiten, „Mrs. Mercer", sondern nunmehr „Kate" sei; und ein Ereignis, das „Saturday" anstehe …

Von Wiederholungen lässt sich aber nicht nur sprechen, ja, noch nicht einmal an erster Stelle, weil beides im Laufe von 45 Years wieder auftauchen wird, es sich mit beidem unausgesprochen (oder ungesehen) also schon um Elemente von Wiederholungen handelt. Vielmehr entfalten sich bereits mit diesen Bildern selbst und in ihrer Differenzierung zwei Bilder von Wiederholungen.

Im Falle des akustischen Bildes eines Diaprojektors, das im Zuge seiner mechanischen Strukturierung von Zeit noch die Eröffnungstitel zum Mittel der Darstellung macht – zu den Bildwürfen eines Geräts in einem unverortbaren Off auf eine Leinwand –, ist dies wohl offensichtlich. Auch ließe sich das als mediale Perspektivierung, das heißt als Perspektivierung eines Mediums durch die Äußerung eines anderen, beschreiben, die, insofern eine jede solche Perspektivierung schon dem Prinzip der Wechselseitigkeit unterliegt, auch Selbstperspektivierung ist, also mediale Entdeckung. Die Darstellung des schwarzen Bildes als Leinwand entdeckt doch fraglos eigens die Leinwand, auf der das schwarze Bild erst zur Darstellung wird. (Oder sie entdeckt, worin sie sich als sensibel gegenüber den diversifizierten institutionellen Rahmen des Bewegungsbildes erwiese, einen von einer Leinwand gerade abweichenden *screen*, was und wo immer er sein mag.) Mit Koch könnte so festgehalten werden, dass das Bewegungsbild (nicht mehr nur überhaupt, sondern) im Lichte des Diaprojektors als Medium entdeckt wird, das „aus dem geschlossenen Raum der Mechanik in die Verzeitlichung reißt, deren Verräumlichung Fiktionen sind"[214].

In solchen spezifischen Entdeckungen auch schon die fortlaufende Entdeckung des Bewegungsbildes als spezifisches Medium der Liebesdarstellung zu erkennen, hängt dann selbst wiederum an wechselseitiger Perspektivierung – also an anderen Entdeckungen anderer Bewegungsbilder: Portrait de la jeune fille en feu (Céline Sciamma, FR 2019) beginnt – und beginnt seine Mediendifferenzierung als Befragung des Entstehens und Fortbestehens (im Erinnern und Vergessen) von Intimität – mit weißen Bildern, die zum Hintergrund der eingeblendeten Eröffnungstitel und zum Zeichenpapier für einzelne schwarze Striche werden …

214 Gertrud Koch: Im Zuge der Bewegung: *La bête humaine* (Zola, Renoir). In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 337–344, hier: S. 339.

Die Verräumlichung, die einsetzt mit der Verzeitlichung des schwarzen Bildes zu einer Leinwand, auf die etwas projiziert werden kann – von irgendwo –, mag hier dann noch recht (und gezielt) uneindeutig bleiben. Gleichwohl sehr deutlich als einer der Wiederholung tritt der Mechanismus selbst entgegen, als einer nämlich, der sich von Dia zu Dia (oder von Titel zu Titel) wiederholen lässt; und mit dem sich, was darin schon beschlossen liegt, der Wurf eines jeden Dias (die Einblendung eines jeden Titels) wiederholen ließe; und dank dem sich also alle Dias und Würfe (Titel und Einblendungen) als potenziell schon wiederholte sehen lassen.

Doch ist dementgegen das Bild der bekannten Pfade, der vertrauten Gegend, der gewohnten Bewegung weniger eines der Wiederholung? Nicht, dass die Landschaft mit ihrer kleinen Siedlung einen speziellen Wiedererkennungswert hätte: Sie könnten sich fast, ja, gerade überall finden – als trüge noch das zum Vertrauten, zum Gewohnten bei.[215] Mehr noch aber erkennen die Einstellungen sich ineinander wieder, in der horizontalen Teilung des Bildfelds etwa (ein Drittel/zwei Drittel), die sich von dem Panorama über die Totale bis zu der Halbtotale durchhält – und diese drei damit nicht so sehr zu einer Reihe der Annäherung, des Kennenlernens macht als vielmehr alle gleichermaßen zu geordneten Verhältnissen der Nähe und Ferne, des Auskennens. Ebenso erkennen die Einstellungen einander wieder in den Kompositionen der Bildelemente (Farben, Konturen, Materialien und Töne), die zwischen den Ansichten eher Umgruppierungen sind, mal dem einen, mal dem anderen Element ein größeres Gewicht gebend, ohne je eines neu, gar fremd, unvertraut erscheinen zu lassen. Die Einstellungen erkennen sich wieder, nicht zuletzt, in den Bildstrebungen (Richtungen, die weder Start noch Ziel kennen, sondern nur eine eigene Grafik haben, Bewegungen, die nicht auf eine Situation wirken, sondern als Intensitäten selbst eine solche bilden), die aneinander nicht im Sinne eines nahtlosen Fortschritts anschließen, der irgendwann auf das Bremsende oder Beschleunigende des Ungewohnten treffen kann, sondern einander umkehren und dabei doch unverändert andauern, als käme es zu schon gewohnten Begegnungen zwischen ihnen. Entgegen tritt also eine Wiederholung, die längst sich wiederholt; eine Wiederholung, wie sie das Gassigehen eine ist; oder eher der Gassigang als Teil einer Wiederholung, wie sie das bekannte, das vertraute, das gewohnte – alltägliche – Leben ist.

Zugleich stellen die Bilder ihre Wiederholungen auch in ihrem Gegeneinander dar: durch den Übergang vom strengen Takt und von der mechanischen Struktu-

215 Vgl. zu den Norfolk Broads, die hier zu sehen sind, und den menschlichen Einflüssen, die diese Landschaft geformt – bis in eine gewisse Dysfunktionalität hinein menschlich-vertraut gemacht – haben Wallace: *Reattachment Theory*, S. 180–181. Vgl. zur Historizität von Orten und zur Frage, wie sie „filmisch hervorgebracht werden", Michael Wedel: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020, S. 1 und passim.

rierung, vom schwarzen Bild und von den Bildwürfen, vom Brummen, Klicken und Rattern zum gleichbleibenden Schritt und zum alltäglichen Leben, zu den Bewegungen durch eine Gegend und zu ihren Pfaden, zum Gezwitscher, Gebell und Gestapfe. Das eine weniger denn das andere als Wiederholung zu nehmen, beruhte dann darauf, die Wiederholung des einen oder des anderen schon als Maßstab dafür genommen zu haben, was nur eine Wiederholung sein kann. Was damit insbesondere übersehen bliebe, ist, als was sich der Übergang zwischen den Bildern darstellt. In dem Maße, wie sie nicht einfach aufeinander folgen – einerseits das Panorama an die Stelle eines weiteren Titels tritt und den Alltag so als schon dagewesenen insinuiert, der nur darauf gewartet hat, sichtbar zu werden, andererseits der letzte Titel zuvor keinen Platz macht, sondern über den Takt hinaus insistiert, als weigerte er sich mit dem Recht dessen, der zuvor da war, unsichtbar zu werden –, in diesem Maße also geraten die Wiederholungen in Konflikt miteinander. Was freilich bereits den zuschauenden Vollzug ihrer Differenzierung meint: Alles an 45 Years wird ausgehend davon zur zu schauenden Zeit einer Dramatisierung dieser Wiederholungen.

Ehenkonflikt

Zu dieser Dramatisierung gehört es auch, dass die beiden Wiederholungen außerdem wieder auftauchen, zu Elementen weiterer Wiederholungen werden: als Wiederholungen fortgesetzt werden, doch unter dem Eindruck, nach den Maßgaben ihres Konflikts.

Fünf weitere Male – jedes Mal, nachdem eine Texteinblendung vor schwarzem Hintergrund, formatiert und positioniert wie zuvor die Titel, den Wochentag angegeben hat – zeigen Einstellungen weitere Ansichten der Landschaft. Die ersten beiden Male sind dabei noch Gassigänge zu sehen, zu denen das Bellen von Max und die „Come on"-Rufe Kates erklingen; das dritte Mal eine menschenleere Landschaft bei windigem Wetter, an die nach einem Schnitt ein Zoom auf ein Fenster des hellen Hauses anschließt, durch das hindurch Kate sich abzeichnet, die nach draußen blickt; das Mal darauf ist die Landschaft dann nur noch durch ein Fenster zu sehen, von drinnen und zu kurzem Bellen, und nur bis die Kamera zu Kate schwenkt, die noch im Bett liegt, allein, und gerade aufwacht; das letzte Mal schließlich kehrt fast identisch das Panorama vom Beginn des Films wieder, nun mit durch die Wolken brechendem Sonnenschein, aber ohne Kate und Max, gefolgt von Einstellungen, wie sie von ihrem vielleicht zehn Jahre älteren Ehemann Geoff geweckt wird und beide gemeinsam mit dem Hund Gassi gehen.

Einmal dagegen steigt Kate – „THURSDAY", wenn sie das erste Mal nicht draußen in der Landschaft, sondern nur ihr Blick aus dem Fenster zu sehen ist – auf den Dachboden. Dort wird sie nach einem Schnitt, nachdem sie mit wenigen

Blicken auf alle notwendigen Teile gestoßen ist, einen alten Diaprojektor aufgebaut und ein Laken als Leinwand aufgespannt haben. Ein Stützbalken teilt, als schwarzer Streifen, die Einstellung: in eine linke Hälfte, in der sich Kate setzt, im scharfen Hintergrund des Bildes unter eine dunkle Dachschräge gedrängt, die verkabelte Fernbedienung des Projektors greift, der an ihrer linken Schulter vorbei sein grelles Licht wirft, und in Richtung des Wurfs blickt, nach rechts vorn; und in eine rechte Hälfte, in der unscharf im Vordergrund des Bildes das faltenwerfende Laken am anderen Ende von Kates Blickachse angeschnitten ist, sodass vielleicht die halbe Breite der Bildwürfe sichtbar wird, deren Widerschein Kates Züge zeichnet, die aber auch selbst durch den Stoff durchscheinen, sich auf der Rückseite der Leinwand abzeichnen. Nach einem Klicken zu Beginn der Einstellung ertönt ein Brummen, zu dem das Licht des Geräts angeht. Wann immer Kates Daumen sich nun auf der Fernbedienung auch nur minimal regt, folgt ein weiteres Klicken, dann ein Rattern, zu dem die Einstellung beinahe komplett schwarz wird. Bis der nächste Bildwurf Helligkeit bringt. Hier wird, gegenüber von Kate so sehr wie neben ihr, die Wahrheit freigesetzt, die durch die Dias festgehalten wurde – die wahre Tiefe der Beziehung Geoffs zu Katya, einer Frau aus seinem Leben vor Kate, vor mehr als einem halben Jahrhundert.

Während die mechanische Wiederholung sich also ausbreitet, Raum greift, in aller Transparenz die und in der Projektion verortet, findet die alltägliche sich gestört, treten Leben und Landschaft Tag um Tag auseinander, nähert die Landschaft sich selbst der mechanischen Wiederholbarkeit an, wie um entgegen dem Leben zu insistieren.[216]

Zur Dramatisierung der (Differenzierung der) Wiederholungen gehört jedoch auch schon, was sich an Kates Gespräch mit dem Postboten anschließt.

Zum einen sind das, im Laufe zweier mitschwenkender Einstellungen, ihre ineinander übergehenden Bewegungen in ihrem Zuhause: das Eintreten durch die Haustür mit Max, das Ablegen der Post auf einer Kommode, das Aufhängen von Jacke und Schal, das Ausziehen der Schuhe im Sitzen; sowie das Betreten der Küche, das erneute Ablegen der Post, nun auf dem Küchentisch, ein Kuss auf die Stirn von Geoff, der am Tisch sitzt, der Gang zur Spüle, der Griff nach einem Glas und das Einfüllen von Wasser, das Trinken während eines Blicks aus dem Fenster über der Spüle. Wie diese Bewegungen nämlich sich je Einstellung in einem Zuge (in einem Feld, in dem sie sich auskennen) vollziehen, wie sie zusammen auf schon

216 Darin ist, im Sinne generischer Verhältnisse nach Cavell, die Modulation der *remarriage comedy* also schon negiert. Vgl. Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 30; sowie Stanley Cavell: The Fact of Television. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 235–268, hier: S. 245–246. Vgl. zum Konflikt von 45 Years als Konflikt verschiedener Genres Wallace: *Reattachment Theory*, S. 166, 177.

Vorhandenes (auf eine Vertrautheit aller Elemente) verweisen und wie sie durch ihre Richtungswechsel nach links, nach rechts und nach links (durch gewohnte Strebungen) hindurch dauern, setzen sie hier das zweite Bild, das erste Gassigehen noch fort.

Zum anderen aber wird, während Kate noch nach links aus dem Fenster blickt, das rechte Off, in dem der Schwenk einstweilen den Küchentisch samt Geoff verortet hat, zu einem neuen Raum, zum Raum für eine andere Zeit: Das Off selbst, oder etwas an ihm, ent-ortet sich, wird zu einer Öffnung, durch die die Vergangenheit einfällt. Deswegen löst der Schwenk zurück, der Kates Bewegung zurück zum Küchentisch folgt, das Off auch nicht auf, wiewohl er Geoff wieder sichtbar werden lässt. Zum Off wird nun vielmehr der Brief, den Geoff zittrig in beiden Händen hält, eine weiße Rückseite mittig in der unteren Hälfte des Bildes, auf der nichts sich abzeichnet und von deren Kehrseite, auf die konzentriert Geoffs Blick gerichtet ist, er zunächst nur sagen kann: „A letter." (Auf Kates Frage: „What is it?"; sodass sie seine Antwort denn auch quittiert mit: „Yes, I know, but ... who from?") (Das augenfällige Verhältnis zu Before Sunset – das Verhältnis zum *recap*, zum Anschluss der Einstellungen aus Before Sunrise [Richard Linklater, US / AT / CH 1995] an die Gegenwart Jesses, das heißt zum einbrechenden Raum der Vergangenheit, in dessen Off wiederum Celines Gegenwart liegt – bedeutet insofern den sinnfälligen Unterschied zwischen der räumlichen Öffnung einer Zeit auf die andere, auf dass diese sich in jener ausbreiten und sie stören kann, und den Räumen verschiedener Zeiten, die einander simultan werden – den Unterschied zwischen zwei konfligierenden Wiederholungen hier und einem Erinnern, das sich gegen das Vergessen behauptet, dort. Dazwischen steht der Anfang von Before Midnight [Richard Linklater, US / GR 2013] mit seinen Bewegungen, die einen zuvor abgeschlossenen Raum öffnen und in denen das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart sich als ausgedehnte Gegenwart konstituiert – die Quasi-Ehe Celines und Jesses.) Die Wanderung des Offs steht nun gerade zwischen und gehört dabei zu der Titelsequenz mit ihrem unverortbaren Mechanismus, samt dessen uneindeutiger Verräumlichung, und dem Quasi-*split screen* mit seiner transparenten Verortung, samt dem Gegenüber und Nebeneinander der Zeiten: Geoff rekapituliert den Brief, der auf Deutsch ist, doch noch, obwohl er sich eher noch an die Substantive, weniger an die Verben dieser fremden Sprache erinnere: „But ... but I think it says ... they've found her." Kate sitzt nunmehr neben ihm am Küchentisch, greift zunächst seinen Unterarm, nachdem er auf ihre Nachfrage hin präzisiert hat: „Well, her body, anyway", zieht ihre Hand dann aber, nach einer weiteren Nachfrage und einer weiteren Präzisierung, zögernd zurück, als hätte sie sich in der angemessenen Geste für ihr Gegenüber, oder in ihrem Gegenüber, getäuscht: „Mh-they've found Katya." Und als greife auf ein Neues ein sehr alter Mechanismus, annonciert Geoff Katya noch einmal anders, während er, trotz ausbleibendem Widerspruch, darauf beharrt, Kate von

jener erzählt zu haben: „I-kn-I know I told you about my Katya." Entortete Öffnung, Einfall der Vergangenheit.

(Der Postbote, nicht nur weil er als Teil der täglichen Briefzustellung auch den einen Brief zustellt, ist mithin ebenso eine Übergangsfigur wie zusammen die Insistenz des Filmtitels und die Insinuation des dagewesenen Alltags: früh dran, aus dem Off grüßend, erst durch einen Schwenk sichtbar gemacht, doch auch erwartet, grüßbar, altbekannt.)

Der Konflikt der Wiederholungen wäre also nicht allein als Konflikt zwischen den alltäglichen Wiederholungen der Gegenwart (oder der Gegenwart des Alltags) und der mechanischen Wiederholung der, das heißt aus der Vergangenheit (oder den Mechanismen der Vergangenheit) zu beschreiben, sondern (dabei) ebenso gut als Konflikt zwischen Kate und Katya. Zwischen ihnen gibt es im Laufe der Diaprojektion auf dem Dachboden vielleicht gar – jedenfalls so etwas wie – eine Konfrontation, sich treffende Blicke, nachdem der Schärfebereich sich auf die Leinwand und also den Bildwurf verschoben hat; zwischen zwei Dias, vom einen zum anderen, hebt Katya ihren gesenkten Blick in Richtung der Kamera, die das Foto aufgenommen hat, und der Schärfebereich verschiebt sich langsam zurück zu Kate, die auf die fotografierte Katya blickt.

Geoff mag zudem in verschiedenen Gesprächen mit Kate ausführen, dass Katyas eingefrorene Leiche in den Schweizer Bergen noch immer so aussehen könnte wie vor mehr als fünfzig Jahren und er nun „like this" aussehe; dass er als Katyas „next of kin" gelte, weil die beiden auf ihrer Reise durch die Berge einst erzählten, sie seien verheiratet, um Obdach zu bekommen; und dass er Katya, wäre diese nicht den Unfalltod gestorben und hätten sie zusammen Italien erreicht, tatsächlich geheiratet hätte: „Yes." Doch wird der Konflikt nicht erst damit, sondern schon in der Zuspitzung der Wiederholungen auf Kate und Katya ein Konflikt zweier Ehen, einer geführten und einer verpassten (wozu noch gehört, wie Geoff mit der Zärtlichkeit und Ungeduld eines Ehemanns zu Kate und von Katya spricht – wozu also die Frage gehört, auf welche der Frauen sich Zärtlichkeit und Ungeduld je richten, welcher der Frauen er gerade Ehemann ist). Das ist freilich ein ungleichzeitiger Kampf: behält doch, so sehr auch der Alltag längst schon dagewesen ist, die Vergangenheit Recht damit, dass sie zuvor schon da war. So ungleichzeitig wie ungleich: die geführte Ehe ist voller indikativischer Wirklichkeit, genutzter und vergebener Möglichkeiten, von gemachten Urlauben und gelesenen Büchern bis zum Hundehalten und zur Kinderlosigkeit, die verpasste Ehe aber voller konjunktivischer Möglichkeit auf ganz andere Wirklichkeiten. So ungleich wie ungewiss: ob es etwa im Laufe einer Diaprojektion überhaupt eine Konfrontation geben kann und nicht die andere Seite ungestört sich immer nur wiederholen wird – ob Blicke sich über einen *split* im *screen* überhaupt treffen können und nicht vielmehr immer nur Seite an Seite stehen.

Kate rationalisiert gegenüber Geoff noch, mit wenig Überzeugung, dass sie kaum über etwas verärgert sein könne, „that happened before we existed“. Doch reagiert sie damit letztlich bloß darauf, dass sie dieser Vergangenheit nichts entgegenzusetzen hat, dass sie sich deren Einfalls so wenig erwehren kann wie der Nähe ihres eigenen Namens zu dem Katyas, oder auch des Umstands, dass auch das Haar dieser dunkel war, „like mine, then – I mean, not now“. Aus keinen anderen Gründen muss die geführte Ehe sich gestört finden und kann die verpasste sich ausbreiten; bis an den Punkt, an dem für die Wirklichkeit ersterer unentscheidbar wird, in welchem Maße sie im Zeichen der Möglichkeit letzterer stand; wo nur mehr der Abgrund des Zweifels bleibt, dass die wirkliche Ehe nicht ganz wirklich oder wirklich genug war, selbst nie genug oder nie ganz sie selbst. Aus Kates Perspektive ist das eine Frage der Perspektive: ihrer eigenen, beschränkten und nun veränderten: „It's like she's been ... standing in the corner of the room ... all this time, behind my back“; auch der eigenen Perspektive der Beziehung mit Geoff, für welche ungewiss geworden ist, ob sie je eine eigene hatte: „And it's tainted everything“; und, nicht zuletzt, des Unterschieds der Perspektiven zwischen Geoff und ihr, der sich aufzudrängen begonnen hat: „I think I was enough for you ... I'm just not sure you do.“ Bezogen aber bleibt Kates Perspektive auch dabei auf die Perspektive Katyas, sie bleiben, aufeinander bezogen im Zuschauen, im Konflikt miteinander. Bevor sich der Schärfebereich von Katyas Fotoblick zurück zu Kate verschiebt, verschiebt er sich zunächst von Kate zu Katyas gesenktem Blick, begleitet von einer leichten Kamerabewegung nach rechts unten, die ein jähes Vorbeugen Kates aufgreift, den Ausschnitt des Bildwurfs ein wenig größer werden lässt und mit einem gehauchten „Oh“ von Kate endet ... Katyas Blick richtet sich auf ihren Bauch, auf dessen markanter Wölbung sie eine ihrer Hände abgelegt hat.

Das öffentliche und das private Gesicht

Der ungleiche Kampf, der ungewisse Konflikt der ungleichzeitigen Ehen ist also insbesondere eine Infragestellung der geführten, die Ehedarstellung von 45 Years auch Dar- einer Infragestellung der Ehe: worin sie besteht, warum sie Bestand hatte, ob und wie sie fortbestehen kann ...

45 Years ist aber auch ein Film der Vorbereitung einer und des Vorlaufs auf eine Feier. Was *Saturday* ansteht, ist der fünfundvierzigste Hochzeitstag von Kate und Geoff, der im großen Kreis begangen werden und damit den vierzigsten nachholen soll, der wegen einer Herzoperation Geoffs feierlos blieb. „So much work to do“, lässt Kate den Postboten auf Nachfrage wissen und fragt ihrerseits Geoff beim Betreten der Küche: „What do you think of that Platters song?“ Von „TUESDAY“ bis „SATURDAY“ werden die Tage durch die Texteinblendungen heruntergezählt, bis

die Feier die letzten Szenen bestimmt. Wobei die Feier als vorzubereitende noch zum Alltag gehört, aus diesem heraus Fragen aufwirft – so wie dieser erscheint, als sei er bereits dagewesen, scheint der Postbote längst schon um die Feier zu wissen, als sei sie nie Neuigkeit gewesen, und lässt ein Gespräch über einen möglichen Song für den ersten Tanz sich beginnen, als sei es nur fortzusetzen. Vorlaufend, gezählt sind die Tage aber als Teil des Mechanismus – nicht nur blendet der Tage-Text ein, wo und wie es zuvor die Titel taten, auch gibt es vor dem Brief, dem Einfall der Vergangenheit keinen Titel, keinen „MONDAY". Der Alltag vor der Feier, vor *Saturday*, meint eben nicht alle Tage, die vor der Feier bleiben, vor „SATURDAY". (Und so ist die Tageszählung nicht nur nicht auf der Seite der Alltäglichkeit zu verorten, sondern steht deren Versprechen einer möglichen Erneuerung gerade entgegen.[217]) In dem Maße, wie sich beides aber auf *einen* Zeitraum bezieht, die Wiederholungen also die Zeit zum Raum ihres Konflikts machen, steht die Feier als Gegenstand des Konflikts an, Gegenstand der Infragestellung der Ehe. (In dem Maße, wie die Feier eine nachgeholte ist, der Zufall des Briefs gerade in ihrer Woche also ein zweifacher, wird der Zeitpunkt des Konflikts nicht so sehr beliebig wie ein eigenes Moment der Infragestellung. Meinten all die Jahre Ehe einfach nur alle Jahre vor dem Einfall der Vergangenheit?)

Das beantwortet freilich noch nicht, welche Art von Gegenstand die Feier ist, auf welche Weise sie zu diesem Gegenstand wird. Anders ist das die Frage, warum es für Kate einen Unterschied macht – und welchen (noch, nach allem) –, ob nur sie weiß, dass sie für Geoff nicht genug war („it's one thing me knowing I haven't been enough for you"), oder ob alle anderen dies ebenfalls spüren („it's something ... altogether different that ... everyone else feels it, too") – was also hier den Unterschied zwischen ‚wissen' und ‚spüren' ausmacht. Dass zu Ersterem nicht auch noch Letzteres hinzukommt, scheint für Kate jedenfalls eine Bedingung dafür zu sein, mit Geoff einen Wiederanfang als Teil des gemeinsamen Alltags zu versuchen (als Teil seiner Folge oder Abfolge: Kate werde Geoff seine Tabletten holen, die er noch nicht genommen hat, „and then we're going to have dinner ... and then we're going to go to bed ... and then we're going to get up ... and we'll try and start again"). Noch einmal anders gestellt geht es um die Frage, wie sich Kate, wie der Film Kate mit seinem Schlussbild stumm und allein auf der Tanzfläche wiederfindet, halb in kaltes blaues Licht getaucht, halb im Schatten, unter kleinen gelben Lichtkreisen, die sich über sie hinwegbewegen – während sie umgeben ist von zahllosen anderen Menschen, unscharf im dunklen Hintergrund, deren Applaus nach dem Finale des The Platters-Songs „Smoke Gets in Your Eyes"[218] langsam verstummt und in allge-

217 Vgl. anders Wallace: *Reattachment Theory*, S. 177–178.
218 Vgl. *Remember When?* (The Platters, US 1959).

meine Geschwätzigkeit übergeht: Kates Blick kaum mehr als die weißen Lichtreflexionen in ihren Augen, in der frontalen Nahaufnahme bewegt, doch weniger in alle Richtungen gleichzeitig suchend als vielmehr sich von allen Richtungen nacheinander abwendend, bevor der Blick leicht gesenkt innehält, um in die rechte untere Ecke des Bildes zu weisen, leer – nachdem Geoff sich von Kate abgewendet hat, die letzten Zeilen des Songs mitsingend, seine Arme und dabei auch ihren rechten in die Luft streckend, um das Bild sodann in das linke Off zu verlassen, als falle Geoff jemandem in die Arme, strahlend …[219]

Wenn eine gewisse Gesichtswahrung hier ebenso notwendig wie nicht hinreichend scheint, dann weil 45 Years nicht weniger als die Bedingung der zwei Arten von Gesichtern der Ehe behandelt. Cavell benennt sie in ihrer gegenseitigen Bedingtheit und Begrenztheit: in ihrer Gegen- oder vielmehr Kehrseitigkeit, gemäß der die eine Art ohne die andere nicht zu haben ist und die eine wie die andere nicht ohne die Grenzziehung zwischen ihnen. Es sind dies „the out-turned public and the in-turned private faces implicit in the concept of marriage: faces that, could they but see one another, would betray one another's secrets"[220]. Die Feier steht in diesem Sinne am Schluss nicht nur des Films, sondern auch einer ganzen Reihe von Inszenierungen, mit denen die Differenzierung der Gesichter zum Problem wird.

In einer Bewegung etwa zwischen der Vergangenheit im Privaten und dem Öffentlichen in der Zukunft schreitet Kate am Tag des Eintreffens des Briefs langsam den leeren Saal für die Feier ab, als fielen die Gesichter zusammen mit den Zeiten auseinander, als bliebe als Gegenwart und Grenze zwischen ihnen nur noch die Lücke, die Kluft – welche durchaus diejenige bitterer Ironie sein mag: Der Veranstalter, mit dem Kate den Saal betreten hat, legt ihr und Geoff einen herausgehobenen Tisch nahe, um zum „focal point" zu werden, betont dann, unscharf im Hintergrund der Einstellung, nachdem er hinter Kate zurückgeblieben ist, wie „full of history" der Saal doch sei, und fügt hinzu, nachdem der begleitende Schwenk

219 Vgl. zur Prominenz dieses Schlussbildes im kritischen Diskurs Wallace: *Reattachment Theory*, S. 163–166. Wallaces eigene Deutung – „a scene of inner reckoning" (S. 164) – überspringt allerdings, wie bis in die letzte Wendung dieses Bildes hinein der Weg zu ihm hin sich entfaltet (oder der Unterschied zwischen Wissen und Spüren; oder die Art Gegenstand, die die Feier ist).

220 Cavell: Two Cheers for Romance, S. 153. Vgl. auch Vilhelm Aubert: A Note on Love. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235, hier: S. 204–205 – wo dies ebenfalls in Bezug zum Problem des Wissens gesetzt (oder es ausgehend von ihm erschlossen; oder mit ihm aus einem Problem der Liebe das der Ehe) wird: „[K]nowledge, like love, has a Janus head, one face marked by secrecy and one by publicity. The latter is expressed in respect to knowledge, as intersubjectivity, testability; with respect to love, by marriage certificates and the whole gamut of public testification that a couple are joined in matrimony. It is a curious fact that the Bible should use the same term for knowledge and a sexual relationship, e.g. in Genesis 4:1: ‚And Adam knew Eve his wife.' This is esoteric knowledge, jealously guarded."

ihn aus dem Bild hat verschwinden lassen und fortan Kate allein folgt, „like a good marriage".—In einem Tableau prekärer Privatheit wiederum sitzen Kate und Geoff sich in einem Café an einem großen Fenster gegenüber, die Geschäftigkeit der Straße im Hintergrund, zwischen ihnen ein kleiner Tisch mit Getränken, Essen und einem aufgeschlagenen Buch, über dem Geoff von schmelzenden Gletschern berichtet, deren Wasser Katya einst noch ins Tal gespült hätte, was Kate in verdutztes Schweigen versetzt; gar zum Tableau öffentlicher Exponiertheit wandelt die Szene sich, wenn plötzlich eine Frau freudig von außen gegen das Fenster klopft, weitergeht, gefolgt von einem grüßenden Mann und einer weiteren Frau, und alle drei das Café betreten, nachdem Kate Geoff schnell noch angewiesen hat, sein Buch wegzupacken; als rückten die Gesichter zu nah aneinander, als entstünde zwischen ihnen, zwischen dem Innen und Außen, Transparenz.—In einer Dehnung der Öffentlichkeit zu einem Raum privater Nachforschungen – als hätte etwas die Geheimnisse des einen Gesichts deplatziert, nicht gelüftet, doch auch nicht bewahrt, und als wären sie nur mehr über den Umweg des anderen Gesichts, über das andere Gesicht als Umweg wiederzufinden – geht Kate durch die Stadt, zögerlich, nervös, suchend: schreitet langsam, aus der Tiefe des Bildes gen Vordergrund, durch eine lange Ladenpassage, vorbei an spiegelnden Schaufenstern, die kaum den Blick auf die Auslagen freigeben; läuft weiter von links nach rechts, von einem ausführlichen Schwenk im Zentrum der Einstellung gehalten, über einen so belebten wie ausladenden Platz, auf dem sie schließlich stehen bleibt und um sich blickt, ins rechte und linke Off; betritt ein Reisebüro, in einer Ansicht schon aus dessen Inneren, nimmt Platz an einem Tisch, der wie die Mitarbeiterin auf seiner anderen Seite außerhalb des Bildfelds bleibt, und fragt, vereinzelt zwischen Reiseangeboten im Fenster rechts hinter sich und der Ecke eines Computermonitors links neben sich, ob ihr Ehemann dagewesen sei – woraufhin die Stimme der Mitarbeiterin fragt, ob er sich nach der Schweiz erkundigt habe.

Der Ehe droht also nicht nur der Verrat der Geheimnisse des jeweiligen Gesichts, sondern auch der Verrat an den jeweiligen Geheimnissen und Gesichtern: nicht nur, dass die Geheimnisse, was immer sie sein mögen, gelüftet, nicht nur, dass Blicke zwischen den Gesichtern erhascht, auch, dass Geheimnisse nicht als die bewahrt werden, die sie sind, und dass eigene Blicke des einen oder anderen Gesichts fehlen. Wenn also mit der Feier der Konflikt der Wiederholungen an ein Ende kommt, ohne dass hier eine Erneuerung stünde, dann weil die Wiederholungen der Ehe letztlich nur beide Gesichter, also deren Grenze, betreffen können, oder aber keine der Ehe mehr sind. Es bedarf einer „open declaration"[221], der Öffentlichkeit des Entschlusses, die Ehe zu führen, der nach außen gewandten Entschlos-

221 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216.

senheit: in der erst sich das Besondere der Intimität der Ehe, ihr Außergewöhnliches, bekundet – oder auch: spürbar macht – und durch die nur diese Intimität zu bezeugen ist – spürbar wird. Es bedarf ebenso einer „exclusive privacy“[222], der Privatheit des entschlossenen Führens, der nach innen gewandten Eheführung: die erst vereint in der besonderen Intimität der Ehe, im Gewöhnlichen – es ließe sich sagen: im Wissen, das das Paar voneinander hat – und die nur in dieser Intimität sich äußert – im Wissen, das das Paar voneinander erlangt.

Eine Intimität ohne Öffentlichkeit, als hätte das Private sich einfach gegen ein eigenes Öffentliches entschieden, mag dann einfach keine der Ehe sein, keine, zum Beispiel, die von der Notwendigkeit des Wissens ausgeht und in der das Zweisein im Einssein sich bestätigt. Eine Ehe ohne eigene Privatheit aber, als müsste das Öffentliche erst zugestehen, was an Privatem noch bleiben kann, würde zur bloßen Institution, die keine Frage des Spürens mehr ist und so noch nicht einmal Misstrauen verdient. Im Anschluss an Adam's Rib spricht Cavell von diesem Zusammenhang auch

> as the necessity of taking marriage to court: you must test it in the open or else mutual independence is threatened, the capacity to notice one another, to remember beginning, to remember that you are strangers; but it is only worth subjecting to this examination if the case is one of intimacy, which you might describe as the threat of mutual independence.[223]

(Die nachgeholte Feier legt dann auch nahe, dass eine jede Anzahl an Jahren mit gleichgutem Grund Anlass der Bekundung und Bezeugung der Ehe sein kann: und also keine Anzahl mit einem besonders guten Grund, wenn ihr nicht die Vereinigung der und Äußerung als Intimität Anlass ist.)

Privatheiten und Öffentlichkeiten der Intimität – Dating, Pornografie, Ehe (in einer Welt ohne Schatten)

Ein angrenzendes Problem, angrenzend an dieses Problem der Konstitution der (zwei Gesichter der) Ehe, wäre insofern das Dating – sofern es mit ihm tatsächlich so etwas wie „‚islands of privacy' in the midst of the public realm“[224] geben kann, das heißt das Dating nicht von vornherein auf die Konsumakte, auf die es ange-

222 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216.

223 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 216. Vgl. auch Michael Warner: Publics and Counterpublics. In: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 49–90, hier: S. 56 – zu öffentlichen (oder zum Öffentlichen von) Verhältnissen als (moderne) Möglichkeit und Notwendigkeit des Fremdseins: „We've become capable of recognizing ourselves as strangers even when we know each other.“

224 Eva Illouz: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997, S. 56.

wiesen sein mag, oder selbst auf einen Konsumakt reduziert wird, als ginge es in der öffentlichen Logik des Markts auf. Fraglos nimmt das Dating in der Öffentlichkeit Raum ein, wird öffentlich sichtbar, mit dem Tisch für zwei, auf der Tanzfläche, bis hin zum *public display of affection*. Doch eignet es sich den öffentlichen Raum dabei auch an, trotzt der Öffentlichkeit, restrukturiert die Nähe und Distanz, die zwei benachbarte Kinosessel bedeuten, nimmt sich heraus, bis hin zum Parken in der *lovers' lane*, seine eigene Auffälligkeit zu ignorieren, und riskiert gelegentlich die öffentliche Reaktion: „Get a room!" Sicher verschwimmt die Grenze der Insel immer wieder, wird nie klarer als die Grenze des Trotzes, zwischen Anzueignendem und Eigenem, was im Kleinen brechende Wellen und im Großen die Gezeiten eben zulassen. Das ist aber noch Funktion eines Zustandekommens von Intimität, das eigens fordert, aus der individuellen Privatheit herauszutreten, in die Öffentlichkeit des Markts einzutreten, aber etwa auch in diejenige koordinierter Bewegungen, etwa des Straßenverkehrs, und in dieser Öffentlichkeit in einem Einschluss intimer Privatheit wieder hervorzutreten.

Dann wäre allerdings auch noch die Pornografie als Grenzphänomen zu behandeln; dann, wenn sie nicht zur „invasion of the last corner of privacy" erklärt wird, sondern eher als „privacy's last proof"[225] erscheint (und dann ist es eine andere Frage, ob dies weiterhin eine aktuelle Auseinandersetzung meint oder ob die Frage vielleicht doch nur ist, ob der Pornografie im Rahmen dessen weiterhin eine herausgehobene Stellung zukommt[226]). Pornografie spitzt fraglos das Problem der Grenzziehung zwischen dem Öffentlichen und Privaten zu. Immerhin hält sich von den Debatten darum, was geschrieben und gezeigt werden darf, bevor es als Pornografie gilt, bis zu den Debatten darum, was davor und danach wem und wie zugänglich sein darf, die Forderung (nicht dieser oder jener, immer aber) einer Grenze hartnäckig durch.[227] Darin nur eine Frage des Gebens und Nehmens, des Eindringens und Zurückdrängens zu sehen, verdeckte jedoch, wie die Veröffentlichung des Privatesten auf das privateste Lesen und Zuschauen treffen kann, wie so die privatesten Bedürfnisse Zugang zu ihm erlangen können. Das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit ist kein einfach räumliches, sondern ein vielfältig perspektivisches. Der Verdacht einer Einebnung – oder eines sonstigen Verlusts – des Privaten wird sich hier wie auch mit Blick auf das Dating also gerade so leicht verbreiten können, wie er dem Privaten kein Gehör mehr schenkt.

225 Cavell: *The World Viewed*, S. 46.

226 Illouz jedenfalls reiht sie nur noch ein in die umfassende Kommodifizierung der Sexualität – vgl. Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018, S. 86–87, 163–164.

227 Vgl. Aubert: A Note on Love, S. 207–208.

Wenn etwas feststeht, dann nur, dass das im Öffentlichen und im Privaten Sicht- und Sagbare kaum miteinander in Deckung zu bringen ist; so wenig wie das, was öffentliche und private Sicht- und Sagbarkeit füreinander bedeuten; oder auch die jeweiligen Gründe der Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit, die einander keine sind (dass etwa „kein Code, keine Konvention" sich zuständig zeigt oder dass die „Triebintensität" und „der Taumel der Leidenschaft"[228] sich geltend machen). Die „rhetorische Frage", die „seit Freud" doch nicht aufhört, sich zu stellen – das heißt seit jener neuen Möglichkeit des Sehens und Sagens „des Begehrens, der Lust und der Liebe" –, wird entsprechend unterschiedliche Antworten erfordern: „Welche Sprache ist dieser Aufhebung der Zensur zu verleihen?"[229] Wenn etwas feststeht, dann nur, öffentlich wie privat: „Die Benennung des Geschlechtsakts in seiner Organhaftigkeit" – oder des Konsumakts in seiner Markthaftigkeit – „besagt nichts über die Liebesbeziehung als bestürzende Prozessualisierung ihrer Subjekte"[230]. So aber wird, zum Beispiel, „Zurückhaltung [...] nichts mit der Ohnmacht der Melancholie oder mit der frigiden Verdrängung der Zensur zu tun" haben müssen und kann „das Zeichen des Nichtgesagten zum intensivsten Gegenwert des erotischen Glühens"[231] werden. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Insistierendes der öffentlichen und privaten Intimität.*

Nicht mehr auszuschließen ist dann, dass nicht Sexualität oder zur Schau gestellte Zuneigung, sondern „die Empfindsamkeit der Liebe" selbst „das Obszöne"[232] bildet. Figur dessen ist zunächst „der Selbstmörder aus Liebe"[233]. Ist in seinem „Leben" doch „das Gewebe der Begebenheiten von einer unglaublichen Belanglosigkeit, [...] die mit dem größten Ernst im Bunde steht"; und was wäre, ob der Probleme in der Welt, unanständiger als jemand, der sich „wegen eines Telephonanrufes, der nicht kommt, umzubringen"[234] gedenkt? Zu allem Überfluss ist das ein gelebtes Leben – „wie oft begeht nicht ein und derselbe Liebende Selbstmord?"[235] –, der „Selbstmordgedanke" dem Ich nämlich „lediglich ein Satz", an dem es sich zwar festhalten mag – „den ich schwermütig liebkose" –, der aber nicht

228 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.
229 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.
230 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 352.
231 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 355.
232 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 180.
233 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35.
234 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 183. Vgl. auch Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, S. 210 – was die deutsche Ausgabe ‚ungebührlich' und ‚Ungehörigkeit' nennt, ist hier *inconvenante* und *inconvenance*, verweist also auf *convenances*, die ‚Regeln des Anstands'.
235 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35.

festzuhalten ist – „von dem mich jedoch ein Nichts ablenken kann“[236]. Gleichwohl ist keineswegs ausgemacht, dass sich das Urteil „der öffentlichen Meinung“[237] erst in den Grenzen des Anstands zeigt; dann könnte das Herabsinken des Selbstmordgedankens zu einer weiteren der folgenlosen Belanglosigkeiten des privaten Lebens noch einen Platz innerhalb dieser Grenzen sichern. Es können ebenso gut schon die Grenzen selbst des öffentlichen Belangs sein, die in jene private Suizidalität führen, der „keine große Sprache ihre Stimme leiht“; dann meinen die Grenzen „keine Zensur, kein Verbot“, nur „Bedeutungslosigkeit“, ein Leben „den menschlichen Dingen fern“[238]. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Euphemismus und Diktat des Solitären der Intimität.*

Es sollte zudem nicht unterschätzt werden, dass es „Konsequenzen für den Bereich der Pornographie und des Obszönen“ hat, wenn „für Liebe, Sexualität und Ehe“ – wie seit dem achtzehnten Jahrhundert und besonders seit der Romantik – „eine neue Einheitsformel gesucht und in der Idee persönlicher Selbstverwirklichung gefunden wird“[239]. Die Möglichkeit zur Grenzziehung wird so begrenzt, kann sich nicht (mehr) schon auf ein „Interesse für und die Darstellung von Sexualität allein“ richten; es entstehen neue Unwägbarkeiten, „die dann wieder dazu anreizen können, auf der Grenze zu balancieren“ und also zu testen, wie weit die Einheit trägt und welche Konsequenzen noch zu ertragen sind; und das entgrenzt, was der Liebe offensteht, woraufhin sie „sich etwas erlaubt, was die Möglichkeit, obszön zu sein (sei es momentweise, sei es in Erwartung oder Erinnerung, sei es für andere) einschließt“[240]. – *Privatheit und Öffentlichkeit als Plastisches der Intimität, ihrer Beglaubigung der einen gegen die andere.*

In ihrer Verwandtschaft – oder eher, wie im Falle von Genres, Nachbarschaft – sind Ehe, Dating und Pornografie nun allesamt bezogen auf einen prominenten Aspekt der Problemlage der Konnektivität. Auch hier steht zunächst ein Verdacht im Raum: dass unter dem Druck einer naht- und bruchlosen Vernetzung und Verarbeitung von Informationen, einer „unalterable permanence composed of incessant, frictionless operations“[241], nicht nur der Unterschied von „work and non-work time“, sondern auch jener von „public and private“[242] kollabiert und einer „illuminated 24/7 world without shadows“[243] Platz macht. Jonathan Crarys Beschwörung

236 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 198.
237 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 180.
238 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 35–36.
239 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 150–151.
240 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 151.
241 Jonathan Crary: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London / New York 2014, S. 29.
242 Crary: *24/7*, S. 74.
243 Crary: *24/7*, S. 9.

und Anklage dieses „switched-on universe for which no off-switch exists“ steht freilich im Zeichen gesetzter Unvereinbarkeit mit einem und Unterlegenheit eines gegebenen Menschlichen, etwa der „human life-world“ und „human time“[244]. So kann sich die apokalyptische Vision mit sich selbst und dem Weltlauf so identisch wähnen, wie sie es der *24/7 world*, als Ideologie einer „world identical to itself“, vorwirft, einer Welt, die auf den Anschein einer „equivalence between what is immediately available, accessible, or utilizable and what exists“[245] ziele. Mit Vorsicht ist deswegen auch der Befund zu lesen, dass „the interhuman basis of public space“ in dem Maße verloren gehe, wie sich „one's fantasmatic digital insularity“[246] geltend macht; und dass diese mit ihrer „externalization of one's life into pre-made digital formats“ wiederum einen Zustand meine, „in which privacy is impossible, and in which one becomes a permanent site of data-harvesting and surveillance“[247]. (Crary denkt den öffentlichen Raum orientiert am Ideal der Kopräsenz, kann ihn also nur als verlorenen kennen; das nämlich ist bestenfalls die Verabsolutierung eines Aspekts einer bestimmten Art von Öffentlichkeit, der sich weder einfach auf andere Öffentlichkeiten noch auf Öffentlichkeit überhaupt umlegen lässt; für den vielmehr umgekehrt zu fragen ist, ob er, wo er festzustellen ist, bestimmender Faktor des Öffentlichen ist.[248] So aber wäre auch die Orientierung der Privatheit an einer idealisierten Innerlichkeit, geschützt und abgeschirmt, zu hinterfragen.)

Alternativ ließen sich jedoch Fragen nach neuen Dynamiken zwischen dem Öffentlichen und Privaten, nach neuen Konfigurationen von Öffentlichkeit und Privatheit stellen.

Was passiert zum Beispiel, wenn das Private sich selbst veröffentlicht, „as something that might be circulated electronically or posted as an online video“[249],

244 Crary: *24/7*, S. 30–31.

245 Crary: *24/7*, S. 19. Vgl. für eine entsprechende Kritik auch Necia Chronister / Lutz Koepnick: Introduction. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 40/2 (2016). *On 24/7: Neoliberalism and the Undoing of Time*, Artikel 2, S. 5.

246 Crary: *24/7*, S. 89.

247 Crary: *24/7*, S. 104. Vgl. auch S. 21–22.

248 Vgl. auch Crary: *24/7*, S. 121, 124. Vgl. aber Warner: Publics and Counterpublics – zur Kopräsenz (wie im Übrigen auch: zur individuellen oder kollektiven Identität) als nicht-determinierender Faktor von Öffentlichkeiten (S. 53) sowie zur ideologischen Verabsolutierung im Sinne einer Vereinheitlichung, die die Pluralität von Öffentlichkeiten verstellt (S. 84). (Warner selbst läuft, wenn er an einer Stelle auf Konnektivität als Ausgangspunkt einer *24/7*-Verfügbarkeit und ihren Einfluss auf Öffentlichkeit zu sprechen kommt, Gefahr, zu verabsolutieren: die technologische Infrastruktur gegenüber jedem Verhalten, jeder Aus- und Verhandlung [vgl. S. 68–69]. Doch lässt er noch die Vorsicht der bloßen Spekulation walten, die sich den Ausgang nicht immer schon vorgezeichnet hat.)

249 Crary: *24/7*, S. 98.

nicht um sich selbst die Privatheit zu nehmen, sondern um sich als Privates zu geben – wenn all die berechtigten Ansprüche gestellt werden, die mit diesem einhergehen, ohne zu den anspruchsvollen Rechtfertigungen bereit oder in der Lage zu sein, die vom und im Öffentlichen immer gefordert werden können? – Und wenn Publizieren auch Pornografisieren heißt,[250] ist es nur konsequent, dass die Livestreams privater Webcams heute aus allen Zeitzonen, also zu allen Zeiten, Striptease, Masturbation und Verkehr übertragen. Privatheit findet ihre Wege, bewiesen zu werden und sich zu beweisen.

Was, wenn Öffentlichkeiten sich vervielfältigen, indem sie sich im Verhältnis zueinander zur Privatsache erklären, die Tendenz, oder jedenfalls das Potenzial, von Netzwerken zu „separations", zu „opacity", zu „dissimulations" und zu „self-interestedness"[251] also gerade daraufhin nutzen, nicht um sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen, sondern um überhaupt noch zu etwas Öffentlichem vorzudringen – wenn das Verhältnis von abstrakter Zugänglichkeit und konkreter Verständlichkeit keine Frage mehr der gegenseitigen Aushandlung ist, geschweige denn einer beidseitigen Steigerung, sondern eine spezifische Verständlichkeit generelle Zugänglichkeit gezielt ablöst?[252] – Und wenn die Adressierung sich nicht mehr und nicht weniger als Aufmerksamkeit verschaffen muss, um irgend wirksam zu werden,[253] ist jene Spezialisierung der Konnektivität, die die Dating-Apps sind, ein erwartbares Zeichen einer erwartbaren Konkurrenzsituation, wie auch die Vielzahl der Spezialisierungen dieser Apps, etwa auf sexuelle Präferenzen (so richtet sich *Grindr* an homo- und bisexuelle Männer), auf ökonomischen Status (*Luxy* für wohlhabende Menschen), oder soziale Temperamente (*Bumble* sieht vor, dass im heterosexuellen Fall zuerst die Frau Kontakt aufnimmt, bevor dies dem Mann offensteht). Am Ende stehen eigene Öffentlichkeiten des Datings.

Wie unumgänglich die Problemlage der Konnektivität für die Ehe in diesem Aspekt ist – wie wenig zumindest die Ehe *ihre* Differenzierung des Öffentlichen und Privaten ob dieser Lage für selbstverständlich halten kann –, zeigt sich auch daran, dass und wie andere rezente Darstellungen das Verhältnis der Gesichter ihrer Ehen als Problem behandeln.

Phantom Thread tut dies etwa anhand des Bildes vom Platz im Haus. So zieht Alma in das Londoner Stadthaus von Modeschöpfer Reynolds Woodcock ein, um ihm und unter seinem herrischen Temperament nacheinander Muse, Geliebte und Ehefrau zu werden. Und wird dabei Teil des „House of Woodcock", wie es von Rey-

250 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 95.

251 Crary: *24/7*, S. 121.

252 Vgl. zur Spannung zwischen Verständlichkeit und Zugänglichkeit auch Warner: Publics and Counterpublics, S. 77.

253 Vgl. Warner: Publics and Counterpublics, S. 60–61.

nolds' Schwester Cyril verwaltet wird: von den Fensterläden, die morgens zu öffnen, und sich unwillkürlich öffnenden Türen, die zu schließen sind; über das Atelier samt eifriger Näherinnenschar und die so prestigeträchtigen wie lukrativen Geschäftsbeziehungen zum immer wieder in Empfang zu nehmenden Hoch- und Geldadel; bis hin zu Reynolds' Liebschaften, die abgewickelt sein wollen, wenn sie an ihr Ende kommen.

In diesem und für dieses Haus beginnt Alma vorzuführen – die Kamera folgt ihr so sehr wie dem roten Kleid, das sie trägt, aus dem Durcheinander eines Hinter- als Ankleidezimmers voller Mannequins und Näherinnen, durch einen kurzen Flur im Treppenraum und in das Zimmer, in dem das Publikum wartet, kopfreckend, gedrängt in mehreren halbkreisförmigen Stuhlreihen, Kataloge in den Schößen, und in dem Alma innehält, weitergeht, sich um die eigene Achse dreht ... Für dieses und in diesem Haus beginnt Alma, mehr noch, zu sprechen: „I live here", lässt sie, nach kurzem Schweigen und mit bekräftigendem Kopfnicken, die belgische Prinzessin beim Maßnehmen für ein Hochzeitskleid wissen, in einer Nahaufnahme, in der die beiden Frauen sich im Profil miteinander konfrontiert sehen; Alma hat dafür den Raum durchschritten, sich vor die Prinzessin gestellt, das Gespräch in ungelenkem Sprechrhythmus begonnen: „I want ... to wish you ... good fortune for your wedding"; und sich mit einem plötzlichen, zwischenzeitlichen Sprachwechsel vorgestellt: „Je m'appelle Alma." Davor, bei der Ankunft der Prinzessin, fand Alma sich noch eingereiht in die für Adel und Gefolge spalierstehenden Näherinnen, auffällig nur für die langsam sich an sie heranbewegende Kamera.

Es bleibt all dies freilich eine Frage der Beziehung zu Reynolds. Auch dieser passiert sie, wie das Gefolge, wie als Teil von diesem, ohne ihr einen Blick zu widmen; fernab des Maßnehmens, noch vor diesem, findet sich Reynolds zudem selbst in einer Halbnahen zweier Profile der Prinzessin gegenüber, im Gespräch über deren Wunschkleid, die Prinzessin rechts, wie mit Alma, er links, wie Alma. Auch bestätigt Reynolds als Station auf Almas Weg aus dem Ankleidezimmer mit einem Lächeln und Nicken den Sitz des roten Kleids so sehr wie er sie bestätigt; und Alma erreicht, den Publikumsreihen um eine Ecke in ein weiteres Zimmer folgend, den Scheitelpunkt ihres Laufs, wo sie eine weitere dynamische Drehung abrupt so beendet, dass ihr Blick in Richtung einer Tür weist, als fixierte sie den Türspion oder dieser sie, ein Spion, der in diesem Moment auf der anderen Seite der Tür einen runden Lichtfleck auf Reynolds' Auge fallen lässt.

In keinem anderen Sinne inszeniert es dann aber die Frage nach Almas Platz im Haus, wenn sie noch vor der Eheschließung von einem Arzt, der dem kranken Reynolds einen Hausbesuch abstattet, mehrfach als „Mrs. Reynolds" adressiert wird: was sie zunächst verblüfft akzeptiert, neben einer stummbleibenden Cyril, worauf sie sodann verpasst, vor der schroff einschreitenden Cyril zu reagieren, und womit sie schließlich schon zu kalkulieren scheint, wenn sie bei der Verabschiedung des Arztes all dessen Äußerungen synchron zu Cyril zu beantworten versucht.

Was Alma im Zuge all dessen jedoch feststellen muss, ist, dass nichts davon gleichbedeutend ist mit – so wenig wie es zu trennen ist von – der Aufgabe, aus dem Haus mit Reynolds ein gemeinsames Zuhause zu machen. Etwas, das sich unter anderem darstellt als die Aufgabe, richtig, oder das Richtige, zu kochen; und also das Richtige, oder richtig, zu essen.[254]

Seinerseits lässt GONE GIRL (David Fincher, US 2014) die Ehe von Nick und Amy Dunne, im Anschluss an ihr unerklärliches Verschwinden und sein undurchsichtiges Verhalten, zum Gegenstand der verschiedenen Phasen einer polizeilichen Ermittlung und televisuellen Berichterstattung werden, welche selbst zu Werkzeugen der Ehe und ihrer Phasen werden, bis beide Seiten, die Ehe und die Ermittlung und Berichterstattung, nicht mehr voneinander zu lösen sind. Mehr noch wird, als würde ein Denken Bild, zur ersten Einstellung des Films geblendet, in Fortführung des Takts und der Dynamik der ersten Titeleinblendungen (und -ausblendungen) vor Schwarzbild, zu denen dunkel hallend eine männliche Stimme erklingt: „When I think of my wife …“ Geblendet wird (bevor wieder zu Schwarzbild geblendet werden wird) zur Großaufnahme der fließenden blonden Haare eines abgelegten weiblichen Hinterkopfs, gestreichelt von einer Männerhand, synchron zur Fortführung des Satzes über die Ehefrau: „… I always think of her head.“ Als würde ein Denken Bild, nicht einfach eine psychologische Innerlichkeit einer Figur illustrierend veräußerlicht, sondern der Prozess des Denkens selbst, in einer Relationierung des Akustischen und des Visuellen, durch eine in sich gefächerte Perspektivierung, aus oder in denen die Figuren von Ehemann und Ehefrau erst hervorgehen oder auftreten (deren Darsteller und Darstellerin, Ben Affleck und Rosamund Pike, nach dieser Einstellung namentlich ein-[und aus-]geblendet werden).[254] Nicht weniger treten aber in der ersten Hälfte des Films auch Amys Tagebucheinträge nach und durchzogen von kurzen Schwarzblenden in Erscheinung, alternierend mit dem und wie adressiert an den sich verdichtenden Verdacht um Nick, angestoßen von Großaufnahmen ihres Schreibens, begleitet durch ihr Voiceover. In Erscheinung treten sie als Vignetten des Wegs in die und des anschließenden Niedergangs der Ehe, eine jede gerade ein so großes Klischee wie die Angst eines ist, zum Klischee zu werden: „Promise me we'll never be like them …“, säuselt Amy in einer der Vignetten Nick zu, „… all those awful couples we know, those wives who treat their men like dancing monkeys, to be trained and paraded …“, was Nick ergänzt, „… husbands who treat their wives like the highway patrol, to be out-foxed and avoided“. Diese Ehe ist zugleich mehr und weniger als die zirkulierenden und konkurrierenden Bilder von ihr: sodass die entscheidende Frage auch nicht ist, was an diesen wahr oder falsch ist. Sie ist der Akt, diese Bilder immer weiter zu produzieren, für sich und für alle anderen: sodass die Frage ist, um welchen Preis dies geschieht und ob es um welchen Preis auch immer geschieht.

Schließlich lässt sich das Verhältnis der Gesichter der Ehe auch in Gestalt der großen (und) kleinen Lügen, also Geheimnisse, der Ehe fassen – und dabei etwa inszenieren als eine Verschiebung der Ehe als Frage verschobener Geheimnisse, mit denen das Private und Öffentliche sich neu verteilt.

254 Vgl. für eine Analyse dieser Szene (und des Films) auch Hauke Lehmann: Suspense in the Cinema: Knowledge and Time. In: Sybille Baumbach / Lena Henningsen / Klaus Oschema (Hg.): *The Fascination with Unknown Time*. Cham 2017, S. 251–271, hier: S. 253–258, 262–270.

Von Beginn an stellt Big Little Lies (David E. Kelley, US 2017–2019)[255] vier Ehen nebeneinander: Zunächst bleiben sie in ihrer sehr unterschiedlichen, doch gleichermaßen privat bleibenden Krisenhaftigkeit ohne größeren Kontakt, in und zusammen mit den ausladenden Anwesen an der Pazifikküste, die sich der Inszenierung nach sowohl in direkter gegenseitiger Nachbarschaft als auch an unterschiedlichen Enden des kleinen Orts Monterey befinden könnten. Ins Verhältnis gesetzt sind die Ehen vornehmlich über die öffentlichkeitswirksamen Freundschaften und Feindschaften zwischen den Frauen, deren Bühne unter anderem die Zufahrt zur örtlichen Grundschule ist, in der allmorgendlich und -nachmittäglich die Autos sich stauen, Kinder abgeliefert und -geholt werden, Bündnisse sich bilden und Kämpfe ausbrechen. Von vornherein werden dieses Private und Öffentliche aber auch aufeinander bezogen, in Bildern des Klatsches und Tratsches, mit denen Monterey unzweifelhaft zum kleinen, also zu einem Ort wird, der Geheimnisse nicht kennt, nicht akzeptiert. Dann aber ist es das zentrale Ereignis der Serie, das gewaltsame Ableben eines Ehemanns, welches diese Ordnung erschüttert; und diese Erschütterung ist nichts anderes als der Prozess, in dem die erste Staffel vorwegnehmend auf den Tod zuläuft, etwa in polizeilichen Ermittlungen, die den Tratsch offiziell machen, und in dem die zweite die Nachwirkungen durcharbeitet, von Elternabenden zu Gerichtsverhandlungen, die das Offizielle zum Klatsch machen.[256] Am Ende ist es die so verheimlichte wie offenbare Komplizenschaft der Frauen, in der diese vielleicht nicht zur neuen Ehe-, doch aber zu einer Gemeinschaft geworden sind, die für eine Differenzierung von (und sich also um) Öffentlichkeit und Privatheit sorgen kann.

Rauch und Licht in den Augen

Kate hingegen findet sich stumm und allein auf der Tanzfläche wieder, nachdem die Festlichkeiten erfolgreich ihren Lauf genommen haben. Vom Empfang Kates und Geoffs – als Eintritt der beiden aus dem linken Off und anschließender Schwenk mit ihnen, der aus dem rechten die applaudierende, elegant gekleidete Feiergesellschaft auftauchen lässt – bis zur obligatorischen Ansprache Geoffs – als frontale Ausrichtung des Bildes auf ihn und Kate, er stehend, sie sitzend, im Kreis der ihnen zugewandten Köpfe – scheint das öffentliche Gesicht der Ehe der beiden überzeugt und überzeugend nach außen zu blicken. Und noch ein letztes Mal, noch in der langen letzten Einstellung des Films, dreht sich vor allen anderen alles um Kate und Geoff. Ihr erster Tanz wird angekündigt, zu ebendem Song, zu dem sie auch auf ihrer Hochzeit schon tanzten; sie erheben sich in der Tiefe des Bildes inmitten der Gesellschaft von ihrem Tisch und schlängeln sich durch zur leeren Tanzfläche; das blaue Scheinwerferlicht gehört ganz ihnen, die wandernden gelben Lichtkreise fallen so hell auf sie wie blass auf die Wände des Saals; ein loser Menschenhalbkreis sammelt sich um sie, während sie sich langsam tanzend umeinanderdrehen.

255 Vgl. Big Little Lies, „Somebody's Dead", S1.E1.

256 Vgl. Big Little Lies, „You Get What You Need", S1.E7; „The End of the World", S2.E3; „Kill Me", S2.E5.

Doch ist die inszenatorische Kehrseite dessen kein privates Gesicht dieser Ehe, sondern wiederholt das vereinzelte Gesicht Kates – Kate, die vor dem unscharfen Hintergrund der Feier, die im Spiegel allein auf der Toilette und die nach der Rede an ihrem Platz um eine Blickrichtung ringt. (Wie als weitere Akzentuierung, dass es sich dabei um eine Differenz handelt, oder wie als Vertiefung eines Schmerzes, macht die Inszenierung der Feier außerdem das mit Kate und Geoff befreundete, so unscheinbare wie unbeschwerte Ehepaar Lina und George zum Bezugspunkt; oder setzt fort, dass diese zuvor bereits ein solcher werden, etwa, wenn sie das Café betreten, in dem Kate und Geoff sitzen.[257]) Schließlich wird auch die Halbtotale des tanzenden Ehepaars noch zur Nahaufnahme Kates. Andere Paare füllen die Tanzfläche. Kates anfängliches Lächeln wird sporadischer, ihr Blick ungerichteter. „Smoke Gets in Your Eyes", den Rauch anstelle des Schattens als Kehrseite des Lichts nahelegend, steigert sich vom verworfenen Bild der Blendung, die am Anfang der Liebe herrsche – „When your heart's on fire …" –, zu seiner letzten, feierlich erklingenden Einsicht über das Ende der Liebe, zum Bild der Tränen – „When a lovely flame dies …"[258] Geoff stimmt gelöst in die letzte Wiederholung der darauffolgenden Titelzeile ein, löst die Umarmung des Tanzes. Kate reißt ihren Arm nach unten,

257 Vgl. auch Wallace: *Reattachment Theory*, S. 176 – zu Linas und Georges „sheer and unassuming happiness".

258 Auch ist das eine Bewegung von der öffentlichen Meinung hin zu einer privaten Einsicht:

> They asked me how I knew
> My true love was true
> Oh-oh-oh, I, of course, replied,
> „Something here inside
> Cannot be denied"
>
> They said: „Someday you'll find
> All who love are blind
> Oh-oh-oh, when your heart's on fire
> You must realize
> Smoke gets in your eyes"
>
> So, I chaffed them and I gaily laughed
> To think they could doubt our love
> Yet today, my love has flown away
> I am without my love (without my love)
>
> Now, laughing friends deride
> Tears, I cannot hide
> Oh-oh-oh, so, I smile and say,
> „When a lovely flame dies
> Smoke gets in your eyes (smoke gets in your eyes, smoke gets in your eyes)
> Smoke gets in your eyes"

entreißt ihn dem seinen. Ihre Augen werden zu kleinen, wandernden Lichtreflexionen: nicht, als gäbe es, wie in einer Welt ohne Schatten, keine Kehrseite des Lichts mehr, sondern als bliebe allein noch das Aus- oder Zurückweichen vor dem Licht (nachdem es nur noch den Entschluss zur, nicht mehr das Führen der Ehe gibt); oder als würde die Kehrseite selbst zum bloßen Weichen des Lichts (nun, da eine Intimität zu bekunden und zu bezeugen ist, in der niemand mehr vereint und als die sich nichts mehr äußern wird).

Das Licht in Kates Augen ist selbst wiederholt, es ist das, was von Geoff und Kate im Ehebett bleibt, spät am Abend, nach Gesprächen über Katya oder einem unfreiwilligen Coitus Interruptus, wenn die Nachttischlampe gelöscht ist. Ebenso ist der Rauch in den Augen wiederholt, der Song kurz angestimmt, halb nur gesummt von Kate, die wassertrinkend aus dem Fenster blickt, bevor die Vergangenheit einfällt. (45 Years ist auch eine Dramaturgie und Modulation von Kates Blicken: der einschlägige *Look* Ramplings, „her legendary smoky eyes“[259], Darstellungsmittel.) Woher ein Wiederanfang für die Wiederholungen der Ehe, wenn ihr Ende in ihrem Alltag schon angefangen hat, immer schon?

5.3 Zweites Problem der Entfaltung: Eigensinnigkeit der Bewegung

Verausgaben und aneignen, affirmieren und konsolidieren: eine Szene machen (Barthes IV)

Nicht nur manche Vögel machen Szenen, machen sich spezifisch dauernd sicht- und hörbar, in einer eigensinnigen Bewegung der Entfaltung. Es ist, nach Roland Barthes, doch gleichfalls eine „Szene“, worin „zwei Subjekte“ sich als „*bereits* verheiratet“ erweisen: die Szene als Form des „geregelten Austausches von Erwiderungen“ samt dazugehöriger, beidseitiger „Absicht, das ‚letzte Wort‘ zu behalten“[260]. Auch hier gilt, dass es die geteilte Logik ist, die das liebende Szenenmachen mit der Inszenierung (oder dem Ritornell) der Darstellung verknüpft; die es möglich macht, beide zur gegenseitigen Erhellung heranzuziehen, das heißt letztlich zur Konturierung dieser Logik selbst; und damit zur Annäherung an den Unterschied jener eigensinnigen Bewegung, der Eigensinnigkeit jener Bewegung, die nicht nur in der Zeit sich vollzieht, sondern zu ihren eigenen Zeiten kommt.

259 J. E. Smyth: 45 Years. In: *Cineaste* 41/3 (2016), S. 46–47, hier: S. 46.
260 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.

„Eine Szene machen“ überschreibt Barthes die entsprechende Figur – und benennt damit die Notwendigkeit für die ‚Verheirateten‘, den „Zusammenstoß, auf den sie sich einlassen“[261], in den Verlauf des ‚geregelten Austauschs‘, des sprachlichen Schlagabtauschs zu überführen und diesen am Laufen zu halten. Es gelingt dies nach Barthes durch eine „Illusion, die jeder der beiden Partner in sein Lager zu ziehen bestrebt ist“ und deren Rolle mal „ein Faktum (das der eine bejaht, der andere bestreitet)“ spielen mag, mal „eine Entscheidung (zu der der eine drängt, die der andere aber ablehnt [...])“[262]. (Im französischen Text heißt ‚Illusion‘ *leurre*: das ist auch der Köder – mit dem es nicht um den [Schein-]Zweck ginge, sondern um das Mittel.[263]) Immer geht es darum, im ‚Zusammenstoß‘ zugleich und fortwährend zu einen und zu trennen, wie um eine Spannung aufrechtzuerhalten, die sich ohne Unterlass entlädt. Daran hängen das Hin und das Her – und Hin und Her, also: die Wiederholungen – der Szene. Das aber heißt auch, dass hier, für dieses Sprechen, höchstens „euphemistisch“ von einem „*Dialog*“ zu sprechen ist, der noch darin bestünde, dass die Verheirateten „sich [...] gegenseitig Gehör schenken“, nicht also die Form einer Verständigung angesprochen ist, die irgend zu erzielen wäre, sondern die Form des Tauschs selbst, in dem „*immer der Reihe nach*“ sicht- und hörbar zu werden ist, also gemeinsam, oder eher: gemeinschaftlich, „*du nie ohne mich* und umgekehrt“[264]. Gerade so kann, seit „der ersten Szene“ und mit jeder neuen neu, „die Sprache ihre lange Laufbahn als hitziges und sinnloses Phänomen“[265] antreten. In und mit der Szene bewegt sich die Sprache eben nicht auf „das Faktum oder die Entscheidung“ zu, hat „keinerlei beweisendes, überredendes Ziel“, kennt also keinen Sinn, der durch etwas „außerhalb der Sprache Liegendes“ gesichert wäre: Stattdessen nutzt die Szene „das Vorhergehende“ – das je (nicht ihr, sondern in ihr) Vorhergehende – wieder und wieder als „einen Ursprung“[266], letztlich also sich selbst als (Grundlage für) ihren eigenen Sinn.

Auch das Szenenmachen hat freilich seinen Ausgangspunkt, ein „Energiedifferenzial“ oder „Ungleichgewicht“[267], ohne welche der Zusammenstoß keiner, oder keiner unterschiedlicher Lager, wäre. Doch liegt auch der Ausgangspunkt nicht außerhalb des Diskurses. Die Szene meint eher einen neuen „Umgang mit einer Sprache“, als „deren Miteigentümer“ die Verheirateten sich nun erweisen, um sich, unter anderem, als Verheiratete zu erweisen; das Szenische meint, dass sie

261 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.
262 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 208.
263 Vgl. Barthes: *Fragments d’un discours amoureux*, S. 244.
264 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe,* S. 207.
265 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe,* S. 207.
266 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe,* S. 208–209.
267 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe,* S. 208.

„sich gemeinsam einem egalitären Prinzip der Teilung der Sprachgüter unterwerfen“[268]. Was allemal heißt, wie im Falle eines jeden Eigentums, dass sie sich diesen Gütern unterwerfen, sprich: den Figuren der Liebe. Für den Liebenden-Diskurs überhaupt bemerkt Barthes, dass dieser, schöpfend aus der allerweltlichen Topik der Liebe, einem Ringlein-Spiel gleichkomme, das sich letztlich auf die affektive Kultur in Gänze erstreckt – ein Entgegennehmen und Weitergeben, ein Zirkulieren der Figuren, dessen Rhythmus zu beschreiben nicht weniger wäre, als die Realität der Relation zwischen liebendem Ich und Welt darzustellen. Auch aber fasst er die Szene als ein solches Spiel, zwischen keinen anderen als den Verheirateten, durch deren Tausch allein sich nun „das ‚Ringlein‘ zieht“[269] – als machten die Verheirateten sich, als Ichs, einander, anders als oder gar gegen alle anderen Verliebten, zu einer, wenn auch nicht zur ganzen Welt (das wiederum mag eine Phantasie von gerade Verliebten sein, als könnten sie jetzt gerade die einzigen sein, als müssten sie die affektive Kultur gerade einmal nicht teilen). (Die Ringlein-Spiele wären, neben jener der BEFORE-Trilogie, weitere Weisen, die Gesprächigkeit der Liebenden zu präzisieren; oder Arten, in denen sie sich selbst spezialisiert.) Und so wie die Welt vom Ich die Kausalität und Finalität der Liebesgeschichte fordert, als Um- oder Begrenzung des Liebenden-Diskurses, die nicht *sein* Endpunkt ist, so eben „träumt“ im Rahmen der Szene der eine wie der andere „Partner [...] davon, das *letzte Wort* zu behalten“, um so „allem, was gesagt worden ist, schicksalhaftes Gewicht verleihen“, das heißt: „den Sinn beherrschen, besitzen, austeilen, treffen“[270] zu können, träumt gleichsam den Traum einer kleinen Scheidung, vom Ende der Wiederholungen der Szene ... bis sie sich wiederholt.

Derart ist auch dieser Szene der charakteristische Eigensinn der Entfaltung ein Problem. Ihre ‚Lösung‘, also ihre Inszenierung des Hin und Her als spezifische Dauer der Sicht- und Hörbarkeit muss deswegen aber noch nicht als Lösung für die Bewegung der Entfaltung überhaupt behauptet werden. Das Hin und Her ist, in all seinen Facetten, die eigens entfaltete Zeit der Szene der Verheirateten, möglich nur dank der Eigensinnigkeit der Entfaltung, die darauf so wenig festgelegt ist wie auf irgendeine gegebene Verlaufsform der Zeit, sei es eine natürliche oder konventionelle, physikalische oder chronometrische. Das eben folgt aus ihrem Eigensinn: dass die jeweilige Bewegung der Entfaltung vor dieser selbst nicht zu bestimmen ist; dass dies auch für ihren Ausgangs- und ihren Endpunkt gilt, die schon gar nicht selbst im Voraus bestimmen; dass sie sich nur selbst bestimmen kann. Das schließt nicht aus, dass ihre Logik genauer zu betrachten ist, sondern ist schon ein Schritt

268 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 207.
269 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 212. Vgl. auch S. 17, 20, 211.
270 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 211.

dahin, als Beitrag zur Betrachtung der Logik der Darstellung. Sehr wohl aber heißt es, dass solche Schritte spezifische Entfaltungen (etwa: die Szene der Verheirateten; oder auch: des *Scenopoeetes*; oder: des Mechanismus und des Alltags aus 45 Years) nie umgehen können.

Wenn nun das Problem der ungründigen Bedingtheit sich auch so verstehen lässt, dass es zu erfassen sucht, nicht was an der Rede von Stereotypen, Klischees und Topoi richtig ist, doch aber, worüber diese zurecht sprechen will, dann macht das Problem der Eigensinnigkeit fassbar, wie jenes, also das Vor-, durch die Entfaltung schon erfasst ist, von ihr schon abhängt, in ihrem Sinne schon bewegt ist, und also schon -stellung.[271] Es ist dies, für was bei Barthes das Schöpfen-aus … als Ausschöpfen und Erschöpfen einsteht, als ein Verausgaben, das ohne Absicht und Ende, ohne Garantie und Netz sprechen lässt: denn „die Verausgabung geschieht laufend, bis ins Unendliche, die Kraft [driftet ab], ohne Ziel“[272]. So sind Liebende „Subjekte der Verausgabung: sie verausgaben das Wort“[273], das heißt die Figuren, die Topoi der Liebe, und zwar indem das jeweilige liebende Ich „sich ihrer bemächtigt, sie ergänzt, sich davon zunutze macht und sie anderen weiterreicht“[274], als ein Subjekt auch der Aneignung. Das geschieht bis, oder als ob, das „Ende der Sprache erreicht“ ist, „*ihr letztes Wort*“ sich nur noch „wiederholen“ lässt – das ist die Tautologie als Affirmation. Und doch lässt sich nur und gerade so weitersprechen, das Sprechen konsolidieren – die Affirmation der Tautologie, also der Affirmation, „Explosion des Nietzsche'schen *ja*“[275], eine „Wiederkehr“ als Neubeginn, „nicht Wiederholung“[276] des Alten. Unendliche Abdrift als nicht-oppositionelle, eigensinnige Bewegung: der Liebenden-Diskurs des Ichs im Verhältnis zur Welt. Indem, nicht obwohl, das liebende Ich, das nicht anders kann, auf die Topik der Welt zugreift, sie aber nicht als Totalität respektiert und belässt. Keine Entfremdung oder Enteignung des Ichs, der Liebe: Verausgabung in der Aneignung, Affirmation und darin Konsolidierung durch das liebende Ich.

---

271 Vgl. zur Spannung zwischen den notwendigen „preexisting forms and channels of circulation“ einerseits und dem Umstand andererseits, dass Öffentlichkeiten aus diesen heraus doch „self-organized by discourse“ sind, Warner: Publics and Counterpublics, S. 75. Vgl. auch Eusterschulte: Apparition, S. 246 – für den Fall des Kunstwerks und dessen Denkbewegung, die „über die materiale Gegebenheit […] hinaus […] *eigen*sinnige Bahnen zieht – vergleichbar dem Träumen oder der Weise, sich Abweichungen und Launen – Capricen – zu überlassen“.

272 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 224 – dort aber: „die Kraft strömt ab“. Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 100. Vgl. des Weiteren Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 145, 162/*Fragments d'un discours amoureux*, S. 183, 87.

273 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 144.

274 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 17.

275 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 40.

276 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 57.

Das Problem des Zitats und die Grenzen der Szene

In einem weiteren (anderen oder erweiterten) Sinne ist das mit Cavell, also auch unter Rückbindung an die Frage des Skeptizismus, als das Problem des Zitats zu beschreiben (das selbst weiter als Problem der Quelle beschrieben werden kann; oder des Meers). (An berühmter Stelle beschäftigt dieses Problem freilich auch Barthes: „Der Text ist ein Geflecht aus Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“[277]) Seinen Ausgang nimmt das Problem für Cavell von der „fatefulness of the fact that language is inherited, learned, always already there for every human“[278]. Es nimmt, in anderen Worten, seinen Ausgang vom Faktum der Sprache als jenes der Bedingtheit, also Endlichkeit aller Sprechenden im Angesicht der Sprache. Als besonders schicksalhaft mag dann erfahren werden, dass sich „the distinction between quoted words and their originals“ damit auflöst: „[S]ince all words are learned, you may say all are imitated or quoted; but then none are quoted, since there are no originals for them to contrast with.“[279] Bei dieser Erfahrung aber stehen zu bleiben, sie als Feststellung zu behandeln, bedeutete, dem „act or encounter entailed in the historical and individual process of inheriting“ auszuweichen – dem Auftritt in der, also Eintritt in die „scene of instruction in words“, der, sprechend, wieder und wieder zu vollziehen ist (oder zumindest keinen komplementären Austritt kennt, außer Sprachlosigkeit), ein Prozess, der „never over and done with“[280] ist (was nicht heißt, dass er nicht fortwährend für jemanden endet, in Schweigen). (Für Barthes ist der Prozess des Auf- oder Eintritts durch den „Tod des ‚Autors‘“ als „Geburt des Lesers“ markiert, eines ‚Lesers‘, mit dem erst die vielfältigen Zitate „untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten“[281].) Die Frage, die alle Worte, wenn auch sicher nicht alle Wörter, aufwerfen, wäre mit der Fixierung der und auf die Sprache als Faktum und Schicksal nur stumm-, bestenfalls noch als rhetorische gestellt, nicht aber beantwortet, ganz so, als gäbe es nichts zu verantworten, als ließen Worte sich fern-, vom Leib halten – „the question whether I am saying them or quoting them [...] which means whether I am thinking or imitating, [...] the question whether I do or do not exist as a human being“, was selbst nicht mehr und nicht weniger ist als „a matter demanding proof“[282]. (Hier mag die Schuld, in ihrer Verbindung zur Verantwortung, wiederkehren – im Schul-

277 Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63, hier: S. 61.
278 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 131.
279 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 131.
280 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 131–132.
281 Barthes: Der Tod des Autors, S. 63.
282 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 113.

digsein oder -bleiben des Beweises, aber auch in der Unschuld an und der Verschuldung der Existenz:

> [T]here is no getting even for the oddity of being born, hence of being and becoming the one poor creature it is given to you to be. The alternative to affirming this condition is [...] world-consuming doubt, which is hence a standing threat to, or say condition of, human existence.[283])

Mit dem Liebenden-Diskurs stellt sich dann die Frage, ob als liebendes Ich existiert wird, also geliebt wird, oder nicht; ihre Szene ist den Verheirateten dann nicht mehr und nicht weniger als der Beweis ihrer Existenz, den sie als Liebende sich geben.

Doch gibt es auch hier, sonst gäbe es diese Frage nicht, „no justification for language apart from language", also keine Garantie oder Netz, die den Beweis, die beweisende Kraft der Sprache, das Sprechen anstelle des Zitierens, den Anfang des Sprechens schon sicherstellten – „no word assures a safe beginning"[284]. In gerade diesem Sinne nutzt die Szene der Verheirateten sich selbst als ‚Ursprung', als ihren Sinn. Gerade darin wird das Weitersprechen ohne Absicht und Ende möglich – und nötig. Woran nämlich die „life-giving power of words" nur hängen kann, ist die „readiness to subject your desire to words [...], to become intelligible, with no assurance that you will be taken up"[285], etwa: dass dem Hin das Her noch folgt; dass ‚ich' nicht ohne ‚dich' bleibe; dass zuerst nicht auch schon zuletzt an der Reihe zu sein heißt (oder auch, im Sinne der metaphorischen Minimalszene, mit der sich die Bodenlosigkeit eines jeden Sinns realisiert: dass der metaphorische Anstoß zum metaphorischen Sog und sodann aufgenommen, beantwortet wird). Die *life-giving power* hängt, in anderen Worten, an einem „owning of words, which does not remove them from circulation but rather returns them, as to life"[286], etwa: im Ringlein-Spiel in der affektiven Kultur und Szene der Verheirateten; in der ‚gemeinsamen Teilung', nicht der Überwindung der Gemeinsamkeit der ‚Sprachgüter'; im gemeinschaftlichen Sichtbar- und Hörbar-Machen des Sprechens.

(Die Frage soll an dieser Stelle nicht vermieden [ihr soll nicht ausgewichen und sie nicht stummgestellt] werden, ob Zitat gleich Zitat ist, oder wann das richtige Verhältnis von Sprechen und Zitieren erreicht ist, oder wo die Arbeit, an die das Zitat gemahnt, beginnt – etwa in der Dramatisierung philosophischer Positionen. Auch ist das die Frage, welches Erbe die Entwicklung eines poetologischen Denkens wie anzutreten, das heißt welchen Entwicklungen poetologischen Denkens sie wie zu

283 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 128.
284 Cavell: The Philosopher in American Life, S. 23–24.
285 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 114.
286 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 114.

begegnen hat. Zugleich wird keine denkbare Antwort, die an dieser Stelle gegeben werden könnte, befriedigen, wenn es die Art der Antwort, die die Dramatisierung als ein Antreten und Begegnen ist, nicht tut.)

Widerspricht aber nicht die Betonung der (Aufgabe) Verständlichkeit in Bezug auf die Szene des Sprechens bei Cavell, und das durchaus dramatisch, der Abwertung der (Möglichkeit) Verständigung in Bezug auf die Sprache der Szene bei Barthes – ist nicht die Sinnlosigkeit, die Ziellosigkeit dieser Sprache der „necessity for us speakers of language" entgegengesetzt, „to mean something in and by our words, to desire to say something, certain things rather than others, in certain ways rather than in others"[287]? – Eher widerspricht beides einem restlosen Meinen und Bedeuten gemäß anderem und anderen, der Mäßigung des ausschließlichen Meinen- und Bedeuten-Lassens durch andere und anderes – widerspricht der „conformity to usage"[288] ohne Antwort und Verantwortung wie auch dem, was sich die „brave, konforme, plagiatorische Seite"[289] der Sprache nennen lässt, die „*doxa*" oder „Meinung", fernab der „*paradoxa*", der Seite „des Aufbegehrens"[290]. Es widerspricht also: der Ordnung der Welt mit ihren konsistenten und kohärenten Entwicklungen sowie definitiven Alternativen – ohne Ich.[291] Schon ein „saying ‚I'"[292] kann demgegenüber zur eigenen Form des Beweises der Existenz als Mensch, des eigenen Menschseins werden: „I am a being who to exist must say I exist, or must acknowledge my existence – claim it, stake it, enact it."[293] Die *Fragmente einer Sprache der Liebe* wiederum sind auch „ein Porträt", und dieses „gibt einen sprachlichen Ort zur Lektüre auf: den Ort jemandes, der für sich, als Liebender spricht"[294], ein Ort, von dem aus ‚Ich' gesagt wird, als „*Raum einer Bejahung*"[295] – einer Weise des *acknowledgment*. (Das Verhältnis des Ichs zur Frage der Öffentlichkeit und Öffentlichkeiten ist, insbesondere bei Barthes, fraglos ein kompliziertes; ‚Meinung' jedenfalls taucht bei ihm, im Sinne der sehr französischen Konnotation von *l'opinion*, regelmäßig als ‚öffentliche Meinung' auf.[296])

287 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 125.
288 Cavell: The Philosopher in American Life, S. 23.
289 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 15.
290 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 28.
291 Vgl. Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 50, 55.
292 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 114.
293 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 109.
294 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15.
295 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 13.
296 Vgl. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 11, 97, 207. Vgl. aber Warner: Publics and Counterpublics, S. 62 – zu „publics as scenes of self-activity, of historical rather than timeless belonging, and of active participation rather than ascriptive belonging".

Kehrt dann aber nicht zumindest die Tendenz der Szene der Verheirateten, die beide das letzte Wort behalten, es nicht mehr weitergeben wollen, das Problem derart um, dass diese Szene kaum noch dem Zitat, der Konformität, der Meinung zu entkommen vermag, ja, schon auf deren Erneuerung oder Neueinsetzung zuläuft – „kämpft" die Szene nicht, „[b]edeutungslos, wie sie ist", darin „doch gegen die Bedeutungslosigkeit an"[297]? – Vielmehr kehrt Barthes mit der ‚Szene' die Perspektive um, betrachtet mit ihr die eigensinnige Bewegung, die sich auf nichts anderes als das Verausgaben und Aneignen, das Affirmieren und Konsolidieren stützen kann, nicht mehr ausgehend von ihrem Ausgangspunkt (um zu beschreiben, wie dieser sich von vornherein in ihrem Sinne bewegt), sondern von ihrem äußersten Punkt, dem Punkt ihrer äußersten Grenze. Für Barthes ist dieser im Liebenden-Diskurs durch die Grenzwerte und Begrenzungen der Atopie und Koinzidenz bezeichnet – selbst unerreichbar, doch die Geltung des Ausgangspunkts einschränkend: durch die Originalität dessen, was genau und nur als Ganzes, als Bild gilt, nicht gemäß der Logik des Orts und der Verortung (etwa [qua] seiner Eigenschaften); und durch die Überein- oder klangreine Stimmung, die kein anderes Maß mehr kennt als sich selbst, kein Maß außer das gemeinsame und Gemeinsame (also auch kein Übermaß oder sonstiges Buchführen). Was wären diese Grenzen nun anderes als diejenigen der Verausgabung, also Aneignung, und Affirmation, also Konsolidierung? Grenze zum einen des „Sichverlierens" im Zwischen der *doxa* und *paradoxa*, in der „Spalte" zwischen „Kultur" und „Zerstörung", im *„Kompromiß, den sie in Szene setzen"*[298]. Die Verausgabung als das Atopisch-Werden (angesichts) der angeeigneten Topik ... Grenze zum anderen eines Urteilens, das sich mit dem „Spiel normativer Prädikate" nicht zufriedengibt, vielmehr einem Sehnen Ausdruck verleiht, dessen Erfüllung „weder subjektiv noch existenziell, sondern nietzscheanisch" in einem *„Das ist es!"*, einem *„Das ist es für mich!"*[299] sich bekundet, oder nicht. Das Koinzidenz-Sehnen (in) der konsolidierenden Affirmation ... Grenzwerte und Begrenzungen der Szene.

Das, die Szene aus Sicht ihrer Grenzen, ist die Perspektive nicht nur der unendlichen Abdrift, sondern der Unendlichkeit: selbst „unendlich, wie die Sprache", ist die Szene „die Sprache selbst, in ihrer Endlosigkeit erfaßt, in jener ‚immerwährenden Anbetung', die, seit der Mensch existiert, bewirkt, daß *das nicht aufhört zu reden"*[300]. Geht es doch nicht einfach nur um das end- und absichtslose Erschöpfen in der, sondern um die Unerschöpflichkeit überhaupt der Szene: „kein innerer

297 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 211.
298 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 15–16. Vgl. auch S. 33, 39–44.
299 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 22–23. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 94–95, 196–197.
300 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 210.

Zwang erschöpft sie“[301]. Und ist doch die Anbetungswürdigkeit gerade die ewige Keimform der Tautologie als Affirmation und ihrer Affirmation: „*Anbetungswürdig ist, was anbetungswürdig ist*.“[302] Die Kehrseite dessen ist dann, in keiner anderen Logik, die Müdigkeit, das „unendliche Paradox der [Müdigkeit]: das Ende als unendlicher Prozeß“[303]. Perspektive nicht der Szene und ihrer, sondern des Wartens und seiner Grenzen. In diesem Sinne ist die Fatalität jener „fatale[n] Identität des Liebenden“, die besteht im „*ich bin der, der wartet*“[304], einfach: dass niemand, oder nie jemand, kommt – also antwortet. Anders taucht dies auch als „der unerklärliche Rückzug der Liebe“ auf, angekündigt durch die „müde Stimme“ des Liebesobjekts (als Hörbarkeit), die „Stimme am Ende der Welt“[305]. Oder als das „Fading des Anderen“, welches „grundlos und ohne absehbares Ende einzutreten scheint“, der Andere (als Sichtbarkeit), „entfernt sich, verflüchtigt sich ins Unendliche wie ein trauriges Trugbild, und ich erschöpfe mich beim Versuch, ihn einzuholen“[306]. Es ließe sich, mit Cavell, auch sagen: dass der Mensch seit der ersten Szene existiert – und im Warten aufhört; existiert seit dem Sprechen, das nicht aufhört, und solang, wie es nicht aufhört – im Rückzug oder Fading; seit und solang das letzte Wort wiederholt, nicht behalten wird – oder nie beantwortet; Ehe, nicht Scheidung – wo nicht Müdigkeit zu dieser führt, als Möglichkeit jener.

Das reine Bild, die leere Zeit

Solche Grenzen bringt aber auch Deleuze in Anschlag, um die Eigensinnigkeit der Entfaltung zu beschreiben: um also das Bild als ‚kleines Ritornell‘, das heißt als Inszenierung, als Bewegung Inszenierung § Ritornell zu beschreiben; um die Bewegung des Bewegungsbildes und mit ihr Bewegungsbilder als Bilder (in) zeitlicher Entfaltung zu beschreiben; um die Entfaltungen eines je spezifischen Ganzen als Entfaltungen einer je spezifischen Dauer, einer je spezifischen Zeitform zu beschreiben. Diese Grenzen sind es, was bei ihm, das Äußerste schon betonend, „das reine

301 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 209.
302 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 40.
303 Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main 2005, S. 49 – dort aber: „Paradox der Erschöpfung“. Vgl. Roland Barthes: *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977–1978*. Paris 2002, S. 43. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 108.
304 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 100.
305 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 107–108.
306 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 106.

Bild“[307] und „die leere Zeit“[308] heißt. Auch dabei gilt es zu berücksichtigen, dass Grenzen keine, oder nicht an erster Stelle, Ideale sind. Zwar sind auch Ideale, auf ihre Weise, unerreichbar und einschränkend; anders als diese sind Grenzen aber nicht selbstverständlich wünschenswert. Das Ideal gehört zur Konvention: es gibt dieser als generelles Mittel den obersten Zweck, der alle weiteren (konventionellen) Verknüpfungen und Verteilungen von Mitteln und Zwecken schon orientiert. (Dann ist Natur das In-eins-Fallen von Mittel und Zweck; und jeder Abstand zwischen diesen Entfremdung; und also das unzugängliche, einschränkende Ideal eingesetzt.) Grenzen hingegen sind keine Zwecke, Bewegung ist nicht Mittel, sie und nur sie zu erreichen. Wie Heidegger die Extreme der menschlichen Selbst- und Weltbezüge – wie etwa Furcht und Angst – helfen, die (Logik der) Modi und Modifikationen von Zeitlichkeit zu denken, so gerade helfen Grenzen Deleuze und Barthes jene Punkte zu erreichen, von denen aus der radikale Wechsel im Element, die Umwertung denkbar wird, jene andere Logik, durch die das Denken der Darstellung, also die Darstellung sich von der Repräsentation zu befreien vermag. (Es ist die Logik der Grenze auch eine weitere Art, die frühe Filmtheorie mit ihren vielfältigen Definitionen, oder Reden von, oder Suchen nach, der Essenz des Mediums in den Blick zu nehmen; keine Suchen, als wären für diese Essenz einfach nur passende Beispiele zu finden, sondern Reden, als wäre überhaupt erst zu erfinden, wie über Bewegungsbilder gesprochen werden kann, die selbst die Definitionen ihres Mediums vornehmen.[309])

Es wäre denn auch ein Missverständnis – oder würde doch zumindest wiederum dabei stehenbleiben, das Offensichtlichste als Selbstverständlichstes zu nehmen, wie wenn die Bewegung des Bewegungsbildes als Präsenz der Bewegung im Bild gefasst wird –, ‚das reine Bild‘ und ‚die leere Zeit‘ als bloße Bereinigung oder Entleerung im Sinne einer Über- oder Unterschreitung der Repräsentation aufzufassen: dieser oder jener gegebenen, in ihrem als unumgänglich gesetzten Regime. Sicherlich, Deleuze betont (anlässlich einiger Fernseharbeiten Samuel Becketts [das Warten!]), dass es „sehr schwer“ sei, „ein reines, unbeflecktes Bild zu schaffen, das nichts anderes ist als Bild“[310] – und dass sich ein solches „nicht durch das Erhabene seines Inhalts definieren [läßt], sondern durch seine Form“[311]. Auch betont er, dass die leere Zeit „nichts mehr gemeinsam“ habe „mit dem vorü-

307 Deleuze: Erschöpft, S. 67.

308 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997, S. 135. Vgl. auch Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 214.

309 Kaum irgendwo tritt das wohl besser – und schöner – zutage als in Béla Balázs’ ‚absolutem Film‘. Vgl. Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001, S. 85–106.

310 Deleuze: Erschöpft, S. 65.

311 Deleuze: Erschöpft, S. 66–67.

bergehenden gegenwärtigen Aktuellen“[312] – und (zusammen mit Guattari), dass dies „eine tote Zeit“ meine, „dort, wo nichts geschieht“[313]. Damit ist jedoch nicht abermals die Identität eines inneren Gehalts gesetzt, eine Grenze zwischen diesem und einer äußeren Form gezogen und sodann Letztere gegenüber Ersterem lediglich aufgewertet; womit doch, wie abgewertet auch immer, alle weiteren Beschränkungen der Logik der Repräsentation schon beschworen wären, der Maßstab der Ähnlichkeit hinsichtlich des Kommunizierten und Regulierten wie auch das Diktat der Analogie, die Funktionalität und die Instrumentalität. Es ist die Möglichkeit des Denkens einer eigenen Logik der Darstellung eröffnet, die sich Punkt für Punkt diesen Beschränkungen entgegenstellen lässt.

Mit dem Bild geht es darum, „dahin zu gelangen, wo es in seiner ganzen Einzigartigkeit auftaucht“[314], sprich: von wo aus sich das Singuläre des Auftauchens eines jeden Bildes zeigt (anstelle der Abhängigkeit von der Selbigkeit eines Modells, das es kommuniziert und mit dem es reguliert; oder eben mit beidem aufhört). Mit der Zeit darum, zur „Modulation“ vorzudringen, die dieses und jenes Bewegungsbild als eine „Konstitution einer veränderlichen, kontinuierlichen und zeitlichen Form“[315] ist – und so zu dieser Form als einem Hergestellten (anstatt sie von einem in ihr Repräsentierten abzugrenzen). Als erhöbe sich, aus sich selbst heraus, der Anspruch der Originalität. Weiter geht es darum, dass das Bild erscheint als bestimmt „durch seine ‚innere Spannung‘, oder durch die Kraft, die es weckt“[316] – als durch sich selbst bestimmt (nicht durch den Maßstab der Ähnlichkeit oder das Diktat der Analogie). Und darum, dass die Zeit entgegentritt in ihrer „Unermeßlichkeit“, sodass „man sie noch als künftige und schon als geschehene sieht“[317]; worin die Zeit also selbst als Un-Maß, als Differenz und Differenzierendes auftritt (nicht als das, was jede Identität faktisch je braucht und empirisch je beansprucht). Als käme es zur Übereinstimmung mit dem eigenen Maß.[318]

---

312 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 135

313 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 184.

314 Deleuze: Erschöpft, S. 65.

315 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 43.

316 Deleuze: Erschöpft, S. 67.

317 Deleuze / Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 184–185.

318 Vgl. auch Jacques Rancière: The Future of the Image. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31, hier: S. 6–7 – für die Beschreibungen dessen, was ein Bild gemäß dem und was es gegen das Regime der Repräsentation ist; „a simple reality“, nämlich „the simple relationship that produces the likeness of an original: not necessarily its faithful copy, but simply what suffices to stand in for it“; beziehungsweise im Plural zu denkende „relations between the sayable and the visible, ways of playing with the before and the after, cause and effect“, das heißt „operations that produce a discrepancy, a dissemblance“, sprich: „an alteration of resemblance“ – die sich gut und gerne Trugbild nennen darf. Vgl. Gilles Deleuze: Platon und das Trugbild. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324.

Nicht weniger als, in anderen Zusammenhängen als jenem der Liebe, jede scheinbare Anmaßung bei Barthes immer schon durchkreuzt ist, „einen Text reiner Repräsentation“[319] neben einen „Text der Lust“ oder „Text der Wollust“[320] stellen zu können – wie zum Vergleich, als handelte es sich dabei einfach nur um eine Frage der Auswahl –, ist es bei Deleuze die vorgebliche Forderung nach diesen oder jenen reinen Bildern leerer Zeit – als wären sie als Singularitäten immer schon einzufordern, anstatt zunächst zu entdecken. Bei Barthes leisten dies die variablen, teils zeitgleichen Zuweisungen und Reihungen: die etwa den Text, zusammen mit der Musik, streng gegen die Repräsentation stellen, zu der immer „das Theater, die Malerei, der Film und die Literatur“[321] gehöre; und die feststellen, dass, „mehr noch als der Text, [...] der Film *mit Sicherheit*“ zur Figuration zähle, die von der Repräsentation zu unterscheiden sei; die, also Figuration und Repräsentation, wiederum im Bereich „des Gemäldes, des Buches, des Bildschirms“[322] zu finden seien ... Bei Deleuze ist es die Kritik der Logik der Repräsentation überhaupt, nicht dieser oder jener: die er immer neu, an immer weiteren Medien und Künsten durchführt, an der Sprache, nicht nur, aber auch jener der Literatur, an der Musik, an der Malerei, an Film und Fernsehen ...[323]

Bei beiden also, Deleuze wie Barthes, keine Repräsentationskritik, sondern Kritik der Welt der Repräsentation, keine Auszeichnung bestimmter, nicht-repräsentationaler Objekte gegen andere, repräsentationale, sondern Mobilisierung des kritischen Potenzials, das Darstellungen je selbst sind. (Sinnfällig ist angesichts dessen die allseitige, wenn auch keineswegs ausschließliche, Auseinandersetzung mit moderner Kunst im weitesten Sinne, bei Deleuze wie bei Cavell, bei Barthes und auch bei Kristeva; nicht weil deren Darstellungen im Gegensatz zu allen anderen ein kritisches Potenzial zuzusprechen wäre, sondern weil sie alles andere auf sein kritisches Potenzial hin perspektiviert.[324]) Es stellt sich also eine Frage zweier unterschiedlicher Logiken – die aber auch schon eine erste Antwort ist, der Verantwortung nämlich, die die Befreiung der Darstellung dem Denken ist und die also im Ausspielen von Texten, Bildern oder Objekten gegeneinander allzu leichtfertig

319 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71–72.

320 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 70.

321 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 94–102, hier: S. 95.

322 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 71–72. Vgl. auch Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 45–66, hier besonders: S. 63–64.

323 Vgl. etwa, neben den in diesem Kapitel bereits angeführten Schriften, Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993; sowie Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Paderborn 2016.

324 Vgl. auch Eusterschulte: Schwindel, S. 259–260.

verschoben, vermieden wäre. Diese Frage lässt sich schließlich, mit beiden, auch als Frage zweier unterschiedlicher Bewegungen verstehen: eine „Pseudo-“ oder „falsche Bewegung“[325] die eine, da sie sich in Gänze ableitet aus oder restlos zu verrechnen ist mit gesetzten Identitäten, die ihr gegenüber vorrätig und vorgängig sind und denen gegenüber sie vollständig oder unvollständig sein kann; „eine Aufwendung ohne Gegenleistung“[326] die andere, unzählbar oder unzählig, sofern sie sich an nichts bemisst oder durch nichts genormt ist, was sich irgend als Entsprechung zwischen einem Aufwand der Vermittlung und Ertrag der Wirkung fassen ließe.

Barthes spricht vom „*entgegenkommenden Sinn*“, der „einem vollständigen Sender-Empfänger-System“ angehöre: ein Sinn, der, „einer Art allgemeinem, gemeinsamen Wortschatz der Symbole entnommen“, vom ‚Sender‘ „aus- und *auf mich zugeht*“ – dessen Entgegenkommendes also auf Vorhandensein beruht, sodass Bewegung zu seiner Bedeutung nur noch hinzukommt, wenn er „mich, den Adressaten der Botschaft, das Subjekt der Lektüre, sucht“[327]. Dem steht mit dem „*stumpfen Sinn*“ etwas gegenüber, das auf „eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes“ hinauslaufe: ein Sinn, der, wenn auch nicht von nirgends kommend und nicht nichts gewesen, doch auf nichts zielt und als nichts ankommt, was noch etwas gemein hätte mit dem, von wo er kommt und was er war – dessen Stumpfes so „meine Lektüre [...] abgleiten“ lässt in die „Unendlichkeit der Sprache“, seinen Ausgangspunkten nämlich jeden systemischen Charakter abspricht und letztlich seine Eigenbewegung als „zugleich hartnäckig und flüchtig, glatt und entwichen“ meint, ihn selbst als Bewegung, die „zur Familie der Wortspiele, der Possen, der nutzlosen Verausgabungen“[328] zählt. Wenn der ‚entgegenkommende Sinn‘ immer verdächtig ist, durch den „Rückgriff auf Stereotype“ zu arbeiten, hat der ‚stumpfe‘ (ganz im Sinne der geteilten Logik, zu der er gehört) „ständig etwas Verliebtes an sich“[329] und ist allein in dem zu finden, „was im Bild nichts als Bild [...] ist“[330].

Seinerseits führt Deleuze gegeneinander an: eine dynamische, differente Wiederholung—die statische Wiederholung desselben;[331] ein Virtuelles als Differenzielles, das nicht weniger Realität als das ihm unähnliche Aktuelle, Differenzierte hat, welches qua Differenzierung vielmehr in ihm gründet—das Mögliche, das im Gegensatz zum Realen steht, diesem aber, unter Abzug nur seiner Realität, schon ähnlich

325 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 269.
326 Barthes: Der dritte Sinn, S. 61.
327 Barthes: Der dritte Sinn, S. 49–50.
328 Barthes: Der dritte Sinn, S. 50.
329 Barthes: Der dritte Sinn, S. 56.
330 Barthes: Der dritte Sinn, S. 60.
331 Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 38.

ist, sodass es lediglich realisiert werden müsste;[332] „ein wirkliches Bild“, das „das Klischee zu durchbrechen und sich von ihm zu befreien“ sucht—das Klischee, das nur wahrnehmen lässt, „was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind“[333]; eine Erschöpfung, die „alles, was möglich ist, erschöpft“, bis es „nichts Mögliches mehr“ und nur noch die Erschöpfung selbst „gibt“—die Ermüdung, die den Zustand bezeichnet, „keinerlei subjektive Möglichkeit mehr“ zu haben, um irgendeine weiterhin gegebene „objektive Möglichkeit [...] verwirklichen“[334] zu können ...

Die Bewegung der Entfaltung gegen die Bewegung der Modellkommunikation. – Dass ihre Gegenüberstellungen trotz aller Durchkreuzungen bestehen bleiben, berücksichtigt fraglos (weswegen sie auch so zu betonen bleiben), dass das poetologische Denken weiterhin eine Aufgabe und das repräsentationale eine Möglichkeit ist. Damit ist jedoch, nicht weniger, wieder und wieder vor Augen gehalten (und zu halten), dass die Logik der Darstellung nicht umhinkann, ein Vor- der Bewegung der Entfaltung zu berücksichtigen. Sie kann dieses der Logik der Repräsentation, die es dem Identitätsprinzip nach nur als Komplement ihres Re- kennt, nicht so einfach überlassen. Ihrer eigenen Logik gemäß muss der Darstellung das Vor- dann – nicht anders als das reine Bild leerer Zeit – als Grenze erscheinen. Für sich genommen (oder auch: idealiter) richtete wohl in den Werten des Formelhaften und Herkömmlichen die Entfaltung sich ein (oder auch: in der Totalität einer Topik). Doch bilden diese Werte nur – nicht weniger als jenes Bild und jene Zeit, sondern ihnen gegenüber, als ihr Gegenstück – *einen* Pol der Entfaltung, einen der Punkte, von denen aus etwas an ihr denkbar wird.

Als Grenzwerte finden sich die Pole nicht an den Enden einer Skala (Totalität—Singularität), zwischen ihnen sich keine unterschiedlichen graduellen Mischzustände (wie zwischen einem Ausgangs- und Endzustand). So ließe die Eigensinnigkeit der Entfaltung sich immer nur als kompromittierte denken. Als Pole sind die Begrenzungen aber so unverzichtbar wie unvereinbar. So nur lässt sich verstehen, wie die Eigensinnigkeit nicht nur offensichtlich zur Ungründigkeit gehört, sondern sich auch von der Bedingtheit nicht lossagt. Die Entfaltung ist, in anderen Worten, bezogen

> auf immanente Grenzen, die sich unablässig verschieben, Spalten, Löcher oder Risse, die man nicht wahrnähme, sie einer einfachen Müdigkeit zuschriebe, wenn sie nicht plötzlich größer würden, so daß sie etwas in sich aufnehmen, was von außen oder von anderswo kommt [...].[335]

332 Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 267–268.
333 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 35–36. Vgl. auch Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 279–282.
334 Deleuze: Erschöpft, S. 51.
335 Deleuze: Erschöpft, S. 64.

Was im jeweiligen Einzugsbereich dieser Grenzen, am Ausgangs- oder äußersten Punkt der Entfaltung geschieht, ist nicht das Entscheidende. Dort geschieht eben einerseits: nichts über das bloße Herkommen hinaus; und alles nur als ein stetes Formulieren. Und andererseits: nichts; und (also) alles; nämlich ausschließlich Unendliches, und sei dies auch das Ende. Nur ob des einen wie des anderen, ob (nicht des Ermüdeten, sondern) des Erschöpfenden, Verausgabenden, des Aneignenden des reinen Bildes und der leeren Zeit wie auch dessen, was *sie*, das heißt *wie* sie das Vor- ‚in sich aufnehmen', kann es jenes „Gesehene oder Gehörte" geben, das erst „sich – visuelles oder akustisches – Bild"[336] nennen lässt, diese und jene konkrete Inszenierung konkreter Bilder. Und ein jedes Bild, ob des einen wie des anderen Pols „bald im Leeren schwebend, bald zitternd im Offenen"[337], wird „schnell wieder verschwunden"[338] sein, nicht mehr als „ein Hauch, ein Atemzug, aber ein ausatmender, der erlischt"[339], zurückfallend ins ‚Außen' und ‚Anderswo', sofern es nicht „dauert", wo nichts es affirmiert und konsolidiert – vermag dies doch allein „die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blickes"[340].

Entscheidend ist, dass und wie mit diesen Grenzen – immer zusammen mit ihren Gegenstücken – Bild und Zeit nicht mehr zu denken sind als ‚dieses in jener' oder auch ‚jene in diesem', nicht das Bild als repräsentierende Objektivation, für die oder um die herum Zeit vergeht, und auch nicht die Zeit als zu repräsentierendes Modell, zu dem, einfassend und aufbewahrend, das Bild hinzukommt: entscheidend also, dass und wie hier überhaupt „kein Objekt" mehr zu denken ist, weder hier noch dort – und, ohne ein solches, weder ein Hier noch ein Dort –, „sondern ein ‚Prozeß'"[341], das Bild und seine Zeit als *einer* – in aller Rätselhaftigkeit, sprich: struktureller Komplexität, die mit einem solchen einhergeht. Jede Rede davon, dass etwas ‚in' einem Bild, ‚in' einem Film, ‚in' einer Serie sich finde, seien es Figuren, Motive oder Diskurse, muss angesichts dessen unbefriedigend erscheinen, wie immer schwer zu vermeiden. Es gibt aber ein ‚Ein-' des Gefalteten, der Bedingungen; nie jedoch gibt es dieses ohne ein ‚Ent-', ohne das Entfaltete der Zeitform, des Werks; da es immer nur beide und beide immer nur mit der Entfaltung zwischen ihnen gibt, mit der Darstellung-als-Herstellung, dem Schaffen. In diesem Sinne schließlich ist noch das, was mit Blick auf Bilder als ihr ‚Thema' bezeichnet werden

336 Deleuze: Erschöpft, S. 65.
337 Deleuze: Erschöpft, S. 67.
338 Deleuze: Erschöpft, S. 72.
339 Deleuze: Erschöpft, S. 92.
340 Deleuze: Erschöpft, S. 72. Vgl. zum „ständigen Zustand der Entleerung" des stumpfen Sinns Barthes: Der dritte Sinn, S. 60–61.
341 Deleuze: Erschöpft, S. 67. Vgl. dazu, „daß Erschöpfung in keiner empirischen Zeit stattfindet", Barthes: *Das Neutrum*, S. 53.

mag, an die Entfaltung von Zeitformen verwiesen, anstatt auf die Kommunikation von Modellen reduziert zu sein; es ist an die jeweilige Darstellung und ihre Bedingungen geknüpft, anstatt unter die Repräsentation und ihre Messbarkeiten und Normierungen subsumiert zu sein.[342] Das ‚in' bestimmte schon, wie ein Vor- seine Rolle und welche es zu spielen hat (wie in einem Zitat; oder im Basieren-auf ...) – das „Ein-" und das „Ent-" überlassen dies der Bestimmung, als Teil der Selbst-Bestimmung, der Darstellung selbst, also dem Eigensinn der Bewegung Inszenierung § Ritornell, ihren Verausgabungen und Aneignungen, ihren Affirmationen und Konsolidierungen (wie im Sprechen, dessen Anfang nicht schon sichergestellt ist; oder in der Unvorhersehbarkeit des Schöpfens aus Quellen und Meeren).

So sehr nun beide Grenz-Pole zu jeder Darstellung und zur Logik der Darstellung gehören (nicht mehr in ein Gegenüber von Regimen, als wären Zuständigkeiten aufgeteilt) und dabei die Eigensinnigkeit der Bewegung der Entfaltung erklären (anstatt diese auf eine bloße Ableitung oder Abweichung festzulegen, als wäre ihr alles schon vorgegeben), so wenig können beide doch auf den Akt verzichten, mit dem erst die Bewegung sich vollzieht. Zu den Polen gehören die Zustände einer Kraft, die erst die Bewegtheit der Bewegung erklären, und zwar in dem Maße – und das ganz eigene Maß erst sicherstellend –, wie dieser Akt, diese Kraft – des Zuschauens, aufseiten des Publikums – selbst Teil der Darstellung ist (oder auch: dieser Aspekt der Freiheit, die mit Endlichkeit einhergeht, dieser ‚Wille zur Macht' in der ‚flimmernden Welt der Metamorphosen'). Ohne bliebe die Entfaltung unvollständig, unverständlich. Nie käme etwas vom Herkömmlichen und Formelhaften weg, das Unendliche des alles und nichts gäbe es nur als Transzendenz, keines von beiden würde also zur Grenze. Der Unterschied der Bewegung machte sich nicht.

Auch die Ehe kennt ihre Grenz-Pole, die von einer Kraft, die einen Unterschied macht, abhängen, von einer differenziellen Kraft; darauf eben stößt die Frage nach der (Un-)Möglichkeit der Erneuerung in der Wiederholung, die sich dem Denken und den Darstellungen der Ehe als Frage des Unterschieds zweier Arten von Wie-

342 Das Problem des Themas ist freilich nur eines unter vielen. Vgl. Wedel: *Ort und Zeit*, S. 2–3 – zur „Verwandlung eines gefilmten Orts in einen filmisch dargestellten", die auf die Eigensinnigkeit und Bedingtheit eines komplexen Prozesses verweist: „Ohne die Räume zu bedenken, die Filme in der Zeit ihrer Wahrnehmung entfalten, lässt sich über die Darstellung von Orten ebenso wenig sprechen wie umgekehrt über die Konstruktion filmischer Räume ohne Verweis auf die Orte, die ihnen sichtbare Gestalt verleihen." Vgl. auch Anne Eusterschulte: Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus-Studien. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27/2 (2018). *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, S. 53–73 – zur Mobilisierung von Elementen aus einem „mythologischen bzw. historischen Reservoir" (S. 60) durch „Figurationen von Zeitlichkeit" (S. 54).

derholung stellt; darin erlangt die Ehe einmal mehr ihre Auszeichnung unter den Zeitformen und Darstellungen der Liebe.

Affirmationen der Ehe

Als Wiederholung ist die Zeitform der Ehe also noch unvollständig beschrieben – unverständlich muss bleiben, wie die alltäglichen Wiederholungen der Ehe auf ihre Erneuerung sich öffnen, was eine alltägliche Erneuerung wäre. Das eben zeigt der Konflikt der Wiederholungen, den 45 Years zur Darstellung bringt und der Kate am Ende stumm und allein auf der Tanzfläche zurücklässt.

Auch aber zeigen dies schon die Wiederholung des ‚Großen' und ‚Höchsten', als ‚Hinauf', und die innere, potenzierende Wiederholung im ‚Bewusstsein', als ‚Ausnahme', wie sie von Nietzsche und Kierkegaard beschrieben werden – in ihren Verhältnissen zur Wiederholung des ‚Kleinsten' und ‚Müden', des bloßen ‚Fort', und zur äußeren, multiplizierenden Wiederholung in der ‚Wirklichkeit', des ‚Gleichen im Gleichen'. Wie es auch die Wiederholungen der Tautologie und Affirmation zeigen, als ‚Explosion des Nietzsche'schen *ja*' und Möglichkeit des Neubeginns, wie sie von Barthes gegen die Wiederholung des Stereotyps gestellt werden, gegen „das Wort, das wiederholt wird, ohne jede Magie, ohne jeden Enthusiasmus, als ob es natürlich wäre, [...] als ob das Imitieren nicht mehr als eine Imitation empfunden werden könnte"[343]. Und so zeigen es nicht zuletzt auch das Sprechen und das Zitieren, wie sie nicht zufällig auch Kierkegaard anführt, wenn er die menschliche Sprache als Szene der Unverständlichkeit oder, bestenfalls, der falschen Verständlichkeit entwerfen lässt:

> Was ist die menschliche Sprache für eine jämmerliche Erfindung, daß sie eines sagt und ein anderes meint.[344]
>
> Mit den Menschen spreche ich nicht, um jedoch nicht jede Kommunikation mit ihnen abzubrechen, [...] zitiere [ich] die Klassiker ebensogut wie Peer Degn und zitiere obendrein Balles Lehrbuch.[345]
>
> Was könnte es auch helfen, wenn ich etwas sagen wollte, es gibt niemanden, der mich versteht; mein Schmerz und mein Leiden sind namenlos, wie ich es selbst bin [...].[346]

343 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 56. Vgl. auch Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 44–46.
344 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 411.
345 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 413–414.
346 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 414.

Wogegen, so der junge, namenlose Briefeschreiber, dem Kierkegaard diese Worte in die Feder legt, nur etwas zu tun wäre, „wenn jemand ein neues Wort erfindet“[347]. Etwas, das freilich mehr meinte als eine bloße Wortneuschöpfung, eher eine Neuschöpfung des Wortes, sodass, wenn auch „immer wieder gelesen“, ein „jedes Wort [...] immerzu neu“[348] erschiene.

Mit Blick auf eine ältere Bedeutung von ‚verändern‘, auf die auch Kierkegaard zu sprechen kommt, nämlich ‚verheiraten‘,[349] wäre also festzuhalten: dass die Veränderung der Ehe mit der Verheiratung nicht abgeschlossen sein darf, um dann der Wiederholung Platz zu machen; sie muss mit ihr beginnen, muss zum Gegenstand der Wiederholung werden, die Wiederholung, und mit ihr die Ehe, selbst zur Veränderung. Deswegen ist die *comedy of remarriage* eine so prägnante Modulation der Zeitform der Ehe. Zielt sie doch auf die Ehe als permanente Erneuerung, nicht lediglich auf die Erneuerung der Ehe: „No new vow is required“[350] (oder ständig; aber welchen Abstand gäbe es dann noch zum, welchen Beweis für das, Halten des Versprechens?). Davon, vom Neuen der Alltäglichkeit entgegen einem Neuen, das dem Alltäglichen entgegensteht, lässt Kierkegaard (nicht den Briefeschreiber, sondern Constantin Constantius: zugleich das Pseudonym, unter dem „Die Wiederholung“ veröffentlich wurde) sprechen: „Die Liebe der Wiederholung“ sei ein „Eheweib, dessen man nie überdrüssig wird; denn überdrüssig wird man nur des Neuen“, das zur „Abenteuerlichkeit der Entdeckung“[351] gehört – aber dann gewiss auch: überdrüssig des Alltäglichen, das sich derart von der ‚Entdeckung‘ abhebt, angesichts ihrer nur abfallen kann. (Zarathustra empfindet seinen „Überdruss an allem Dasein“[352] gerade angesichts der ‚ewigen Wiederkunft auch des Kleinsten‘.) Es ist, als ob die Ehe sich lossagte zugleich vom absolut Neuen der jeweiligen Liebe, von der Liebe als ein je Neues (welches der Prozess selbst des Herstellens von Intimität durch Liebe ist) und vom bloß relativ Neuen in dieser und jener Liebe (welches relativ ist zum Neuen jenes Prozesses): oder diese vereinte, in eins setzte, das eine nur gelten ließe, sofern es zugleich als das andere gelten kann, und vice versa.

Die Darstellung der Erneuerung von Eheversprechen, Vorliebe insbesondere serieller Bewegungsbilder von The Simpsons (Matt Groening, US 1989–) bis hin zu Gilmore Girls (Amy Sherman-Palladino, US 2000–2007), ist selbst keine Modulation der Zeitform der Ehe. Eher tritt sie je eigen dem Überdruss ob der durchaus seriellen Alltäglichkeit entgegen, als die allenthalben die Ehen, etwa von Homer und Marge Simpson oder Richard und Emily Gilmore, mehr als Mittel denn als

347 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 412.
348 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 416.
349 Vgl. Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 355.
350 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127.
351 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 330.
352 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 274.

Zweck Teil von Serialisierungen sind.[353] So aber stellt sie zumindest, durchaus spezifisch seriell, die Frage nach der, vor das Problem der Ehe; und bezieht die jeweilige Serie also doch auf deren Modulationen.

Im Falle der The Simpsons-Episode „A Milhouse Divided“[354] liegt der Akzent auf dem Neuanfang als einer zweiten Chance, es ein erstes Mal richtig zu machen: In typischer Übererfüllung lässt sich Homer ohne ihr Wissen von Marge scheiden und überrascht sie mit einer zweiten Hochzeit, um die ganze Routine der gemeinsamen Ehe, die ihm Bequemlichkeit, ihr jedoch Tristheit bedeutet, in ebendem Maße zu verabschieden, wie sie sich an die Enttäuschung der ersten, einer kostengünstigen Casino-Hochzeit angeschlossen hat. Kaum anderes aber versucht schon Marge, in typischer Verbissenheit, zu Beginn der Episode mit einer Dinner Party, die die Drohung der Scheidung in Gestalt der Ehekrise eines anderen Paars überhaupt erst in den Raum stellt. Ohne Frage gehören Marge und Homer zusammen, und sei es nur in der ökonomischen Komplementarität der unökonomischen Energieaufwände – die freilich bloß die Komplementarität ihrer gezeichneten Erscheinungen fortsetzt, Homers Beinahe-Glatze, Marges blauer Haarturm … Dass ein solcher Neuanfang nicht genügt, zeigt sich dann spätestens mit der Episode „Wedding for Disaster“[355], die viele Staffeln später in retroaktiver Rekapitulation nicht nur die Eheschließung aus „A Milhouse Divided“ für ungültig erklärt, sondern auch nahelegt, dass die Feier ein weiteres Mal enttäuschend war; sodass also eine weitere Hochzeit ansteht.

Mit „Come Home“[356] und „Wedding Bell Blues“[357] wird der Neuanfang zum *running gag* über die (Un-)Unterscheidbarkeit zwischen eigentlicher Hochzeit und Erneuerungszeremonie: Die Eltern respektive Großeltern der *girls* Lorelai und Rory Gilmore haben nach einer über mehrere Episoden sich erstreckenden Phase des Getrenntseins wieder zueinander gefunden. Nun werden, ein wenig Begeisterung, vor allem aber reichlich Unverständnis und Widerwillen hervorrufend, die Klischees des Vorlaufs auf das Jawort gezielt erfüllt, Küren von *maid of honor* (Lorelai) und *best man* (Rory), Planungsstress, Junggesell(inn)enabschied, Beschwörung des wichtigsten Tages des Lebens … Das, was daran auf die augenzwinkernde Kommentierung sich öffnet – zwischen: „Mom, it’s a pretend wedding, J.Lo has them all the time“; „Ladies and Gentlemen, I’d like to present to you for the first time … this century, Mr. and Mrs. Richard Gilmore“; und: „My second wife, Emily“ –, ist aber nur die eine Seite. Die andere ist die Feier selbst, die in der Tradition großer Hochzeitsinszenierungen zum in sich bewegten Raum dramaturgischer Verdichtungen jenseits des Ehepaars wird, in der Kommunikation nicht nur auf, sondern von Blickachsen, in Heimlichkeiten und Peinlichkeiten wechselnder Konstellierungen von Körpern, im Tanz. Im Off zweiter Flitterwochen verschwinden Richard und Emily denn auch, um, als Ehepaar, zu anderen als den Konflikten der Ehe zurückzukehren.

Auf diese serielle Vorliebe ist noch Big Little Lies bezogen, wenn kurz vor Ende der letzten Episode[358] mit einem erneuerten Eheversprechen die Verschiebung in der Ehedarstellung dieser Serie besiegelt wird: Die Erneuerung der von Untreue belasteten Ehe zwischen Madeline und Ed

353 Vgl. auch The Fresh Prince of Bel-Air (Andy Borowitz / Susan Borowitz, US 1990–1996), hier: „The Way We Were“, S3.E23; sowie How I Met Your Mother, hier: „The End of the Aisle“, S9.E22.
354 The Simpsons, „A Milhouse Divided“, S8.E6.
355 The Simpsons, „Wedding for Disaster“, S20.E15.
356 Gilmore Girls, „Come Home“, S5.E12.
357 Gilmore Girls, „Wedding Bell Blues“, S5.E13.
358 Big Little Lies, „I Want to Know“, S2.E7.

Mackenzie erscheint hier nur mehr als Variante (der Varianten) des Zerbrechens der anderen drei Ehen. Wie das Zerbrechen kreist die Erneuerung um das Ende des (Selbst-)Betrugs, als welcher die Ehen sich allesamt herausstellen, wenn auch so, als gäbe es, mit einer Zeremonie im kleinsten Kreis am privaten Strandabschnitt, ein Zurück hinter diesen. Zusammen stehen die Ehen nunmehr der Komplizenschaft der Frauen gegenüber – deren Affirmation es ist, noch nach der Erneuerung, die den Schlusspunkt der Serie bildet.

Wenn Deleuze im Anschluss an Nietzsche und vor dem Hintergrund Kierkegaards ein ums andere Mal auf die Frage zu sprechen kommt – nicht zuletzt im Gegenüber von differenter Wiederholung und Wiederholung desselben –, inwiefern die ewige Wiederkunft als ein dynamisches, nicht statisches Prinzip zu verstehen ist – als eine „Ewigkeit", in der sich „einst das Licht der Zukunft zünden soll"[359], nicht „ein Leier-Lied", gesungen von „Drehorgeln"[360] –, so berührt er damit offensichtlich das Problem der Wiederholung als Veränderung. (Dass bei Deleuze nicht gesondert von der Ehe die Rede ist, mag den Verweisen auf Nietzsche und Kierkegaard hier ein besonderes Gewicht geben, es nimmt jedoch nichts von jenem, das sein Denken für das der Ehe hat.) Die Herausforderung bestehe darin, die ewige Wiederkunft zwar als „einen Kreis" zu denken, „der aber auf einzigartige Weise unwuchtig ist", auf dass das Denken der Zeit „ihren allzu zentrierten physischen oder natürlichen Kreis auflöst" (das ist die ermüdende, die ‚alte' Leier) und erkennt, dass die Zeit „einen auf ewig dezentrierten Kreis bildet"[361] (das nur ist die höchste, die Hoch-Zeit). Verblüffend ist, wie Deleuze dem eine gewisse Notwendigkeit zuschreibt, indem er mit Nietzsche darauf hinweist, dass Wiederholung ohne Veränderung, Wiederkunft ohne Dynamik, beides also ohne Differenz, gar ausgehend von Identität, überhaupt nicht zu denken sei:

> Wenn es Identität gäbe, wenn es für die Welt einen undifferenzierten qualitativen Zustand oder für die Sterne eine Gleichgewichtsstellung gäbe, so wäre dies ein Grund, darin zu verharren, und nicht ein Grund, in einen Zyklus einzutreten. Auf diese Weise verknüpft Nietzsche die ewige Wiederkunft mit dem, was sich ihr entgegenzusetzen oder sie von außen zu beschränken schien: die vollständige Metamorphose, das irreduzible Ungleiche.[362]

Doch hat keine Notwendigkeit Geltung, wenn sie nicht zugleich eine Möglichkeit meint: sodass dies bei Deleuze nie ohne Verweis auf den Willen zur Macht bleibt;

359 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.

360 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 273.

361 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 152–153.

362 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 306. Vgl. auch Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976, S. 53 – zur „Kritik des Endstadiums oder des Gleichgewichtszustandes", gemäß der „das Werden nicht hat anfangen können zu werden, [...] nichts Gewordenes ist. [...] Wenn das Werden etwas wird, warum hat es nicht lange schon aufgehört, etwas zu werden? Wenn es etwas Gewordenes ist, wie konnte es je anfangen zu werden?"

ein Wille, an dem die Kraft zur Affirmation der Differenz hängt; eine Kraft, die erst die Differenz aus ihrer Unterwerfung unter die Identität befreit, die Wiederholung freistellt, Veränderung zu werden.[363]

Wie auch bei Nietzsche nennt sich auch bei Kierkegaard dies, worin wollend die Differenz und Wiederholung affirmiert wird, worin die notwendig dynamische Wiederkunft möglich wird, auch Mut: denn „es gehört Mut dazu, die Wiederholung zu wollen" – mit ihm nur kommt auch „die Lust, sich darauf zu freuen"[364]; und es ist Mut, der „Ja! sagen, Ja! lachen"[365] lässt, und zwar ein „Muth, der angreift: der schlägt noch den Tod todt, denn er spricht: ‚War *das* das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal!'"[366] Insbesondere findet sich damit berücksichtigt, dass die ewige Wiederkunft keineswegs der Endlichkeit widerspricht. Mut zu brauchen und zu haben, bedeutet hier, diese im Affirmieren jener zu affirmieren – dass die Affirmation der ewigen Wiederkunft durch die Affirmation der Differenz eine Affirmation von Bedingtheit ist. Und so spricht Heidegger vom Ding nicht nur als Versammlung und Einfalt, sondern auch als „Reigen des Ereignens" und als „Ring, der ringt"[367]; sprich, mit Deleuze nach ihm, als einem unwuchtigen, dezentrierten Kreis; oder, mit Nietzsche vor ihm, als dem ‚hochzeitlichen Ring der Ringe'. Der Wille zur Macht macht die Wiederholung als Veränderung nicht zur Sache der Willkür, er macht sie gegen jede Unwillkürlichkeit zu seiner Sache. Kierkegaards Briefeschreiber klagt noch – bevor er erkennt, dass es an ihm ist, ‚alle Augenblicke das Leben einzusetzen' –, dass sein Dasein und also Bezug zur Welt nicht überhaupt selbstgewählt sind: „Wie bin ich Interessent in jener großen Entreprise geworden, die man die Wirklichkeit nennt? Warum soll ich Interessent sein? Ist das nicht freigestellt?"[368] Oder wie Cavell zusammenfasst, unter anderem im Anschluss an Heidegger: „I do not make the world which the thing gathers. I do not systematize the language in which the thing differs from all other things of the world. I testify to both, acknowledge my need of both."[369]

Das ist auch die Freiheit der Endlichkeit. Keine relative, graduelle Freiheit angesichts des Gebots der Entsprechung, die sich als Entzug oder Abweichung gegenüber einer normativen Vorgabe zeigt oder selbst noch, als gewährte, ein Aspekt des Präskriptiven ist. Sondern die Freiheit der Antwort und Verantwortung,

363 Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 56–59; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153, 307.
364 Kierkegaard: Die Wiederholung, S, 330–331.
365 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 287.
366 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 199.
367 Heidegger: Das Ding, S. 181–182.
368 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 410.
369 Cavell: The World as Things, S. 248.

der Affirmation angesichts eines Interesses, dem nicht zu entkommen, das aber je, etwa in diesen oder jenen Interessen, zu entwickeln ist, angesichts eines Erbes, das in einem historisch wie individuell endlosen Prozess des Auftretens, des Eintretens anzutreten ist, also angesichts eines Zufalls, dessen ganzes Zufallendes immer bedingt, ohne das Bedingte schon als eine Gesamtheit zu (be-)gründen. Das ist nicht wiederum als Selbst-Beschränkung, -Beherrschung oder -Berechnung zu verstehen.[370] So kehrte doch nur, unter umgekehrten Vorzeichen, die Relativierung der Freiheit wieder, indem sowohl ein Selbst als auch seine Freiheit vor jeder Antwort, gegen jede Verantwortung gesetzt würden. Stattdessen sind diese es, an die sich das Versprechen knüpft, „dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde“[371]. (Philemon und Baucis: „Aus ihrer Armut machten sie kein Hehl und ertrugen sie ohne Murren: So ward sie ihnen leicht.“[372]) Die Affirmation meint nicht „das Spiel, in dem man Gefahr läuft, ebenso zu verlieren wie zu gewinnen“ – ihr Spiel ist jenes, dessen Regelwerk

> nicht im voraus existiert, weil sich das Spiel bereits auf seine eigenen Regeln bezieht, weil das spielende Kind nur gewinnen kann – da der ganze Zufall jedesmal und für allemal bejaht wird. Keine restriktiven oder begrenzenden Bejahungen, vielmehr Bejahungen, die zu den gestellten Fragen und zu den Entscheidungen, die aus ihnen hervorgehen, koextensiv sind [...].[373]

Nicht, dass es nicht Kompromiss, Kontrolle oder Kalkulation gäbe, besonders in der Ehe. Doch ist es das eine, jene im Rahmen oder als Teil dieser zu erklären, ein anderes aber, die Ehe selbst durch oder gar als das Kompromittiere, Kontrollierte und Kalkulierte.

Das Band, der Bund der Ehe konstituierte sich also als ihr Ring – das ist der Aspekt der Notwendigkeit ihrer Wiederholungen als Veränderung; und konstituierte sich nur durch das Ja-Wort zu diesem – der Aspekt der Möglichkeit dieser Art der Wiederholung in ihrer Affirmation. Es mag demgegenüber die Heirat durch jedes liebende Ich selbstgewählt, mag ihm freigestellt sein, doch heißt das noch nicht, dass die Welt und Sprache der Ehe, ihre Szenen, zurückgehen auf dieses oder jenes verheiratete Ich; es mögen also in einem Augenblick für alle kommenden Liebende den Einsatz des Lebens sich versprechen, doch unterwirft das noch nicht dem gemeinsamen Umgang mit der Sprache und macht einander noch nicht zu

370 Vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.
371 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 290.
372 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 493, VIII/633–634.
373 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 153.

einer Welt. Die Ehe erfüllt sich nicht schon durch die Heirat. Eher noch könnte es jene ohne diese geben. Erübrigt sich also ob der Ehe die Heirat? Eher deutet sich an, wie sich jene in dieser nur und schon bekundet, wie das Schließen der Ehe gerade, aber auch nicht mehr als der zu bezeugende Entschluss ihres Führens ist.

Den Darstellungen der Ehe wird das vielfältig zur Ungewissheit über den Eheschluss selbst. In Gestalt der Frage etwa, wer (warum) die Autorität hat, die Braut zu übergeben – sie zu geben, zu vergeben –, und wer nicht: So stellt sie L'Atalante (Jean Vigo, FR 1934) (dar), in der Klammer oder dem Abstand zwischen dem Hochzeitszug am Anfang, der zugleich die Verabschiedung/Betrauerung des abreisenden/verlorenen Mädchens durch das gesamte Dorf ist, und der schlussendlichen Ergreifung/Rettung der geflohenen/zurückgelassenen Ehefrau durch den alten Seemann, der sie (nicht gegen ihren, doch aber) gegen den Willen der Umstehenden über seine Schulter wirft und mit ihrem Ehemann, seinem Kapitän, wiedervereint.

Dass solches niemand (anderes) mehr vermag, inszeniert The Graduate (Mike Nichols, US 1967) mit seinem Ende einer Rettung in der Minute nach der letzten; das heißt als schlechtes, doch ausreichend gutes Timing; darin also, dass nichts (anderes) über das eigene Glück zu entscheiden hat. Das wiederholt einsetzende Intro von „Mrs. Robinson“[374], dazu Bens entschlossenes, aber immer wieder unterbrochenes Rasen und Rennen lassen schon hören und sehen, dass er die Hochzeit Elaines, die er verhindern will, wohl nicht rechtzeitig erreichen wird. Rechtzeitig ist er nur für den besiegelnden Kuss und den einsetzenden *Hochzeitsmarsch* von Felix Mendelssohn Bartholdy. Das aber hält nicht nur Ben nicht davon ab, gegen die Glaswand zu hämmern, hinter der er sich am anderen Ende der Kirche wiederfindet, auf das Geschehen blickend, und wieder und wieder „Elaine!“ zu rufen, alle Blicke auf sich lenkend – was Elaines Mutter, die besungene, selbst kurz vor der Scheidung stehende Verführerin Mrs. Robinson noch mit einem „It's too late“ kommentiert. Auch Elaine lässt sich, konfrontiert mit den wutschnaubenden, doch unter den Namensrufen nun stummgestellten Gesichtern von Mutter, Vater und Bräutigam, nicht abhalten, die Achse reziproker Blicke in eine Achse reziproker Kommunikation zu verwandeln, nämlich im Gegenzug Bens Namen zu rufen – und im anschließenden allgemeinen Chaos ihre Mutter auf deren neuerliches „It's too late“ wissen zu lassen: „Not for me.“ Dass Glück aber auch nicht einfach eine eigene Entscheidung ist, darauf beharrt die vorletzte, eine frontale Einstellung des flüchtigen Paars, erregt, ungläubig, ratlos auf der hintersten Bank eines Linienbusses, dazu „The Sound of Silence“[375]. Dann ein Schnitt, der den Bus in die Tiefe des Bildes davonfahren lässt, in die Zukunft oder zum nächsten Halt.[376]

Was überhaupt als Eheschluss zu gelten hat, wann er gültig ist, ist schließlich die Ungewissheit von Four Weddings and a Funeral (Mike Newell, UK 1994), die Bild wird sowohl in der Serialität der idiosynkratischen Hochzeiten ebenso idiosynkratischer Paare wie auch in der Abfolge zweier uneigentlicher Jaworte, die mit ihren Blickachsenkommunikationen und Körperkonstellierungen am Ende um die Stellung als vierte Hochzeit konkurrieren. Die Grenze zwischen dem, was möglich, notwendig, und hinreichend ist, scheint dabei so variabel wie diejenige marginal, die das eine Paar zwischen Altar und Hochzeitsgesellschaft und das andere auf einem Gehweg im strömenden

374 Vgl. *The Graduate* (Simon & Garfunkel, US 1968).

375 Vgl. *The Graduate*.

376 Vgl. zu diesen Aspekten und beiden Filmen – und ihrem Verhältnis – auch Cavell: *The World Viewed*, S. 76–79, 176–177.

Regen verortet—die das eine „I do“, das auf das „Do you love someone else?“ antwortet, von dem anderen trennt, das folgt auf das „Do you think … not being married to me m-might maybe be something you could consider … doing for the rest of your life?“—die zwischen einem Schlag ins Gesicht und einem Kuss verläuft.

Die Affirmation der Wiederholung ist jedoch kein Ziel, das zu erreichen, und kein Zustand, der zu erringen wäre. Wie die Wahrheit des Skeptizismus sich auch nicht in der These, dass immer gezweifelt werden kann, oder der Entscheidung, immer zu zweifeln, äußert.[377] Der *proof of one another's existence*, den die Ehe erbringt, bliebe also schlecht verstanden als ein einmal und ein für alle Mal erbrachter, sei es entkräftend, sei es umstimmend. Auch und besonders hier gilt, was für „the absence of doubt“ überhaupt gilt: dass sie „a continuing task, not a property“ meint, „a task in which the goal, or the product of the process, is not a state of being but a moment of change, say of becoming – a transience of being, a being of transience“[378]. Es bedarf die Affirmation selbst der Wiederholung, sie muss selbst zu einer der Wiederholungen der Ehe werden. (Wie sollte es auch anders sein? – auch die Affirmation hat keinerlei Grund, kennt keine Ver- und Absicherung.) Wenn die Ehe sich als Affirmation der Wiederholung konstituiert, konstituiert erst die Wiederholung der Affirmation die Ehe. Ihrem Prozess des Herstellens von Intimität ist so seine Form gegeben; und die Ehe wird zu mehr als einem Klischee. Der Ruf zur Mäßigung, gemäß dem sie kaum das Gewicht tragen könne, dem gegenseitigen Beweis der Existenz zu dienen, läuft dann nicht nur Gefahr, die Ehe, indem er ihrer Geringschätzung das Wort redet, zu unterschätzen. Zugleich wird der Beweis (nicht so sehr überschätzt als vielmehr) fehlgeschätzt, nach einem falschen Maßstab, wo er nach der Art eines hinreichenden Belegs oder einer überzeugenden Beobachtung gedacht wird – anstatt als etwas, das nicht mehr und nicht weniger als der Affirmation der Wiederholung und der Wiederholung der Affirmation bedarf. Es bedarf der Zeitform der Ehe.

5.4 Affirmation und Vergiftung: Phantom Thread

Zeit der Veränderung

Essen ist immer auch Gift: zu essen immer auch vergiftet werden und zu kochen vergiften. Wenn es das auch nicht immer ist, im Sinne eines jeden aktuellen Falls,

377 Vgl. Cavell: The Philosopher in American Life, S. 5; Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 135.
378 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 111.

so doch virtuell immer wieder, mit jedem Fall. Der eine wird einst vielleicht noch vergiftet werden, die andere wird dann wohl schon vergiftet haben, auch wo gerade niemand vergiftet und vergiftet wird ... Steht in diesem Zeichen nun aber das Machen eines gemeinsamen Zuhauses – oder in anderen Worten: das Führen einer Ehe –, wie dann dazu noch das Ja-Wort geben? Immer den Hunger bejahen, ihn zum Essen machen, und so selbst wieder zum Ja-Wort: Wäre solche Affirmation nicht eine noch der Vergiftung und also eine schon vergiftete Affirmation? Das sind die Bedingung und das Problem, wie sie kurz vor Schluss von Phantom Thread mit einer siebeneinhalbminütigen Szene, in siebenundvierzig Einstellungen Behandlung und Umgang finden. Genauer noch finden die Behandlung und der Umgang hier an ein vorläufiges Ende, im Zuge der Entfaltung der Zeitform dieses Films. Was auch, aber nicht nur heißt, dass dies einem Zerwürfnis um den Besuch einer Silvesterfeier folgt, welches Reynolds an seiner Entscheidung verzweifeln lässt, Alma geheiratet zu haben. Kurz vor der infrage stehenden Szene klagt Reynolds gegenüber Cyril, nachdem Alma hinter ihm und von ihm unbemerkt den Raum betreten hat: „She does not fit in this house."

Die Szene beginnt und endet dann, während über beide Szenengrenzen hinweg das zentrale musikalische Thema des Films in Streicherinstrumentierung erklingt – schicksalshaft in seinen drei in getragener Geschwindigkeit gespielten, zunächst aufsteigenden, dann absteigenden Achteln, die im nächsten Takt je in einen langen vierten Ton münden, bevor sie wiederkehren, um den Viervierteltakt zu vervollständigen.

Mehr noch aber klingt in der ersten Einstellung der Szene die ihr vorangegangene noch nach. In der starren Frontalität der Nahaufnahme von Alma, bevor ein Schwenk ihrem Blick und Lehnen in Richtung linkes Off und, weiter, ihrem rechten Arm folgt, wie er gezielt ein Buch aus einem Küchenregal hervorzieht: die frontale, unbewegte Totale, die Alma mit einem Pilzkorb in Händen im Wald zeigt, wie sie aus der Tiefe des Bildes und dem Off einer kleinen Anhöhe diese hinaufsteigt und, oben angekommen, stehenbleibt. In Almas zunächst nach rechts unten und dann, nach dem Griff nach dem Buch, nach vorn gesenktem Blick aus dem Bild, ruhig, ernst, fast betrübt: ihre unschlüssigen Blicke auf den Waldboden zu ihrer Linken, bevor sie den Kopf hebt, als folge sie mit den Augen einem der Bäume in die Höhe, aus dem Bildfeld. Im Grün ihres Oberteils wie auch in dem kalten, blaugrünen Schimmer, der im Gegensatz zum warm beleuchteten Hintergrund der Küche von Reynolds' Landhaus auf ihr liegt: das dunkle Blau des Walds, durch dessen kahle Bäume sich im Hintergrund das Grün einer Wiese erahnen lässt.

Zudem klingt in der ihr nachfolgenden Einstellung die letzte der Szene nach. Die leichte Zeitlupe der Großaufnahme des stürmischen Kusses zwischen Alma und Reynolds: in dem langsamen Zoom der Halbtotalen auf den sich lösenden sanften Kuss zwischen ihnen. Seine Bewegung, halb im Stehen, von links oben aus dem

Off auf sie zu, und ihre Streckung, noch im Sitzen, von rechts im Bildfeld auf ihn, aufeinandertreffend: in seiner nach rechts unten gebückten Haltung, auf einem Stuhl, und ihrer nach links oben geneigten Hocke, zu seinen Füßen, aneinandergeschmiegt. Der Hinterkopf von Reynolds mit seinen silberglänzenden Haaren und die Rückseite seines braunen Sakkos, die Alma irgendwann über die ganze Breite des Bildes hinweg verdecken, während er sich immer weiter in die Horizontale begibt, als sinke er vor ihr dahin: im nach dem Kuss nach unten hängenden Kopf von Reynolds, der das Gesicht der Schale auf seinem Schoß zuwendet, während Alma ihm die Hand hält, inmitten der bräunlichen Tapete und Vorhänge des Badezimmers, zu denen sein Schopf ebenso in Kontrast steht wie zu seinem blassvioletten Pyjamahemd, alles flankiert durch die schwarzen Streifen, als welche die offenstehende Badtür und ihr Rahmen erscheinen, durch die die Kamera blickt.

Das eine Nachklingen, zur Musik, die lange noch während der Szene weitertönt: Ein- oder Hineintragen des Walds in die Küche; das gezieltere Fortführen, auch als Erweitern um neue Richtungen, von Almas Bewegungen wie Blicken, ohne dass das Ziel klarer würde; und so auch ein Sich-Nähern von (mehr als ein Annähern an) Alma in all ihrer Sichtbarkeit und Undurchsichtigkeit. Das andere Nachklingen, zur bald wieder verstummenden Musik, zu deren Streicher nun noch Paukenschläge getreten sind: ein Auflösen im Raum, mit dem Reynolds sich und Alma Platz macht; das Ans-Ende- oder Zur-Ruhe-Kommen des Strebens der beiden zueinander, in einer geteilten Kontur; Zurücktreten (nicht aber Abwenden) von ihnen als Paar, Heraustreten (nicht Wegblicken) aus ihrem Raum. Der eine Nachklang ist Ominosität ob der Opazität Almas, der andere Pietät ob der Intimität Almas und Reynolds'. Und die Szene dazwischen also die Zeit einer Veränderung.

Zwischen den Szenengrenzen finden sich zunächst aber Wiederholungen, von denen das bekannte musikalische Thema in dezenter Klavierfassung nur eine ist. (Gewiss ließen auch diese Wiederholungen sich als Nachklänge früherer Einstellungen beschreiben – so gewiss, wie mit ihnen nicht einfach dieselben früheren Einstellungen im Laufe der Szene wiederzusehen sind. [Wie gewiss aber ist, dass ein Wieder derselben Einstellungen sie dieselben bleiben ließe?; dass sich mit ihm eine Wiederholung inszeniert fände?; dass es sich von der Inszenierung anderer Einstellungen unberührt zeigte? – es sei noch einmal an das *recap* aus Before Sunset erinnert.] Bezogen gerade auf die Nachklänge, die die Szene rahmen, werden ihre eigenen Einstellungen aber als Wiederholungen zu betrachten sein.)

Schon die erste Einstellung, Alma frontal in der Küche, taucht zuvor zweimal auf, je als etwas weitere Aufnahme bei Tageslicht. Das erste Mal putzt sie Pilze, während sie sich erkundigt, wie diese für Reynolds üblicherweise zubereitet werden: „We cook them in butter ... but not too much ... Mr. Woodcock *detests* too much butter", lässt eine Hausangestellte wissen; das zweite Mal hält Alma einen

Pilz zum Abgleich neben einen Pilzführer: „Look at the book in the kitchen“, wird ihr schon beim Sammeln mit Blick auf mögliche Giftigkeit geraten.

Die zweite Einstellung der Szene ist eine Großaufnahme von Reynolds, der im Halbschatten des warmen Lichts von seinem Skizzenbuch auf- und über den Rand seiner Brille hinwegschaut, hinaus über die rechte obere Ecke des Bildes. Zusammen mit ihren noch folgenden Variationen – eine Totale, eine Halbnahe und eine Halbtotale, die Reynolds auf einem Stuhl links hinter einem massiven, gedeckten Tisch verorten, an dessen Kopfende über einem weiteren Stuhl sein Sakko hängt – greift die Einstellung mit Reynolds' stummem, misstrauischem Blick die Bandbreite der Blicke auf, die er Alma von anderen Enden anderer Räume bis dahin zugeworfen hat: amüsiert bei der ersten Begegnung in einem Café, er als Gast, sie als Kellnerin; fasziniert nach einem ersten Restaurantbesuch, am Kaminfeuer in seinem Landhaus; enerviert im Anschluss an eine gemeinsam verbrachte Nacht, während des Frühstücks.

Der Gegenschuss zur ersten Großaufnahme von Reynolds' Blick fasst seinerseits den Tisch im Vordergrund, über diesem zwei Hängelampen mit kegelförmigen Metallschirmen, die hell das warme Licht spenden, und Alma klein im linken Halbprofil von hinten in der Tiefe des Bildes in einer Ecke der Küche, die allein in blaugrünem Licht liegt, leicht abgetrennt durch eine in den Raum ragende Wand, hinter der ein Fenster zu erahnen ist. Darin findet sich eine fast deckungsgleiche Ansicht der verlassenen Küche wieder, die das Landhaus einführt, im Zuge der Ankunft von Reynolds und Alma nach ihrem ersten Restaurantbesuch. In einer etwas näheren Variante des Gegenschusses kehrt später aber auch Almas von einem Schwenk verfolgte Bewegung quer durch das Café wieder (ungeschickt, überhastet, ein Tablett in der Hand), als von einem Schwenk verfolgte Bewegung aus der Ecke der Küche und der Tiefe des Bildes an den Herd fast auf Höhe des Kopfendes des Tischs (überlegt, unaufgeregt, mit einer Schüssel in der Hand). Wie auch die Halbnahe von Alma wiederkehrt, die in rotem Kleid im rotorangenen Licht des Kaminfeuers Reynolds' Blick warm und herausfordernd entgegnet, und zwar als Halbnahe von Alma, die in grünem Oberteil im blaugrünen Licht der Küchenecke Reynolds' Blick kühl und prüfend begegnet. Oder die Großaufnahme der schüchtern lächelnden Alma, die im Café Reynolds' Bestellung aufnimmt, als Großaufnahme der ausgestellt lächelnden Alma, die Reynolds vom Herd aus kurz das Gesicht zuwendet. Und, schließlich, die untersichtige Großaufnahme von Almas gesenktem Blick, der vom Boden eines Gefäßes durch eine trübe Flüssigkeit zu sehen ist, in die sie aus einer metallenen Phiole ein Pulver streut – als die Großaufnahme von Alma, die am Herd stehend nach links unten blickt, während sie, sich leicht vorlehnend, hantiert.

Zunächst aber zeigt, wie als Antwort auf den Gegenschuss, die Fortsetzung der Schuss-Gegenschuss-Struktur gleichwohl durchkreuzend, eine seitliche, blaugrün schimmernde Detailaufnahme, wie ein Messer von Almas rechter Hand von

links oben ins Bild geführt wird und geduldig einen Pilz würfelt, den ihre andere Hand fixiert – und kommt dabei zurück auf eine Detailaufnahme davon, wie Almas Hände von rechts oben ins Bild reichen, um zwei Pilze mit einem Messer aus dem Waldboden zu lösen. Auch die weiteren Detailaufnahmen der Szene, senkrechte Aufsichten einer Pfanne, deren bildfüllendes Schwarz von Einstellung zu Einstellung gefüllt wird, mit einem Stück Butter, das unter Zischen zerfließt, mit gewürfelten Pilzen, die aus einer Schüssel dazu purzeln, mit einem weiteren Stück Butter, das unter die Pilze gerührt wird, mit verquirltem Ei, das die Pilze bedeckt und blubbernd gerinnt, mit Kräutern, die darüber gestreut werden ... kommen zurück auf frühere Einstellungen. Da sind die aufsichtigen Aufnahmen von Pilzen, die von Alma mit einer Reibe gehobelt, mit einem Mörser pulverisiert und dann mit einem Löffel in die Phiole gefüllt werden. Da sind aber ebenso die aufsichtigen Aufnahmen von schwarzem Kaffee und süßem Gebäck beim ersten Frühstück, das der Film zeigt, dem letzten mit Johanna, Reynolds' Liebschaft vor Alma; von englischem Frühstück, das Reynolds von Alma im Café serviert wird; und von grünem Spargel nebst zerlassener Butter, wie Alma ihn einmal zu Reynolds' Missfallen als Überraschung und in Abweichung von der abendlichen Routine zubereitet. Noch Detailaufsichten von Kleiderskizzen, die Reynolds zeichnet – von denen er in der Landhausküche aufschaut und von denen er während des Frühstücks von Johanna abgelenkt wird –, fügen sich, auf eigene Weise, in diese Reihe.

In der Tat ließe sich diese Wiederholungsstruktur noch bis an das Ende der Szene eingehend verfolgen: weswegen der Wechsel der Positionen, zu dem es im Laufe der Szene kommt, auch eher als Beginn einer neuen Phase der Szene denn schon als Veränderung angenommen werden muss. Alma serviert das Pilzomelett/ Alma serviert das bestellte Frühstück und ungefragt Tee. Alma und Reynolds sitzen über Eck am Küchentisch, Auge in Auge/Alma und Reynolds sitzen über Eck an Restauranttischen, während er ihr mit einer Serviette behutsam den Lippenstift abwischt, sie zugunsten der dazustoßenden Cyril ignoriert oder ihres sexuellen Innuendos gewahr wird, aber auch am Frühstückstisch, wo sie sich ihm zu viel bewegt. Alma und Reynolds setzen in einer Halbtotalen zum abschließenden Kuss an, bevor dieser in der Großaufnahme zustande kommt/Alma und Reynolds küssen sich leidenschaftlich auf offener Straße, in einer Halbnahen, bevor sich ihre Münder wieder voneinander lösen, in einer Großaufnahme.

Anders gesagt ließe sich die Wiederholungsstruktur durch den Film als ganzen verfolgen, bis zu dieser Szene als Höhepunkt – wenn auch nicht Endpunkt: Zu Filmbeginn wird der Titel vor schwarzem Hintergrund ein- und wieder ausgeblendet, in geschwungener Schrift und gerahmt von Strichen, die sich in Schleifen um ihn legen, gefolgt von einer langen Einstellung von Almas Gesicht und einer ganzen Reihe von Einstellungen von Reynolds aus allen erdenklichen Winkeln. Zum Schluss, gefolgt von den Namen Daniel Day-Lewis (Reynolds), Vicky Krieps (Alma)

und Lesley Manville (Cyril), wird der Titel erneut ein- und wieder ausgeblendet, bildfüllend in großen geraden Lettern vor dem Hintergrund einer nächtlichen Einstellung von Reynolds und Alma, welche die beiden, ihn am Boden kniend, sie vor ihm stehend, bei der Anprobe und dem Abstecken eines Kleids zeigt. Ebendiese Einstellung ist nach einer guten halben Stunde der Laufzeit des Films schon einmal zu sehen, im Anschluss daran, dass Reynolds Alma das erste Mal zu dem ihr zugewiesenen Zimmer im Londoner Stadthaus führt, und gefolgt von Alma, wie sie im flackernden Widerschein eines Kaminfeuers davon spricht, dass sie endlos, so lang wie niemand sonst, stehen könne. So, in diesem Licht, spricht sie aber auch schon in der ersten Einstellung des Films, nachdem der Filmtitel das erste Mal ausgeblendet wurde, davon – noch bevor er das erste Mal zu sehen ist –, dass Reynolds all ihre Träume habe wahr werden lassen und dass sie ihm – wie sie auf Nachfrage durch eine Männerstimme aus dem Off hin antwortet – im Gegenzug jeden Teil von ihr gegeben habe. Und noch zwei weitere Male kehrt diese Situation wieder: Zunächst bekommt die Männerstimme ein noch unbekanntes Gesicht, das sich als das von Reynolds' Arzt herausstellen wird; und schließlich bemerkt Alma, kurz nach der Einstellung von ihr und Reynolds im Badezimmer, dass sie wisse, dass dieser, sollte er nicht wieder aufwachen, im Jenseits auf sie warten würde ...

Die Frage aber wäre durch die ausgiebige Rekonstruktion der Wiederholungsstruktur von Phantom Thread noch nicht beantworten, wie es in diesen oder durch diese Wiederholungen zur Veränderung kommt; oder warum die Wiederholungen der Küchenszene zum Höhepunkt und zur Zeit der Veränderung werden; oder welcher Art diese Veränderung ist, zwischen „Phantom Thread" und „Phantom Thread". Die Frage des Schicksals, dessen Eintreten die Paukenschläge ankündigen, auf der Eins, Zwei und Drei, synchron zu dem unausweichlichen, ausgehaltenen vierten Ton. Die Frage eines veränderten Verhältnisses von Affirmation und Vergiftung.

In der Schwebe, auf dem Spiel

Weiter zugespitzt noch findet diese Frage nach der Veränderung sich dadurch, dass die Szene auch in sich einem Wiederholungsprinzip unterliegt.

Was sich dabei wiederholt, sind zunächst die Einstellungstypen: Alma, wie sie stumm Essen zubereitet, Reynolds, wie er Alma misstrauisch anblickt, die Zutaten, wie sie sich zum Pilzomelett wandeln – dann Alma und Reynolds am Tisch in sechs Schüssen und sechs Gegenschüssen, in denen er isst, sie ihm zusieht und zu ihm zu sprechen beginnt. Insbesondere jedoch bedeuten diese (und wiederholen sich also mit diesen) Typen eigene Dehnungen und Stauchungen.

Zum einen sind das Reynolds' anhaltendes Blicken und Almas geduldiges Zubereiten; auch sein so langsam wie schwer sich hebender Brustkorb und ihre Hände, die sie lang und breit einseift; sein Innehalten mit Messer und Gabel in Schneideposition, bevor er in einem durchgehenden Zug über den Teller ein Stück des Omeletts abtrennt, die Umständlichkeit, mit der er dieses in seinen Mund befördert, und die stockende Rotation, mit der er seine leere Gabel während des Kauens in der Hand bewegt, den Ellbogen starr auf dem Tisch aufgestützt; sowie ihr geduldiges Zusehen, ihre vorsichtig voneinander sich lösenden Lippen und ihre ruhige Ansprache. Es sind dies Einstellungen, in Größe wie Länge, von genau und nur diesem und jenem, Einstellungen einer Zuständlichkeit des Lauerns und Posierens. Zum anderen gibt es aber noch das viele Zischen und Zerfließen, Blubbern und Gerinnen der raschen Wandlung der Zutaten; und auch die schnellen Striche, die Reynolds unter kratzigen Geräuschen mit einem Füllfederhalter macht. In der extremen Nähe und verhältnismäßigen Kürze der Einstellungen meint all dies im Gegensatz die Bewegtheit des Unübersichtlichen, Unkontrollierbaren.

Was die Szene wiederholt, sind zudem die Verhältnisse, die diese Einstellungen aufspannen: die Situation des Kochens, Beobachtens, Verspeisens. Eine Situation, die so, im Wieder und Wieder ihrer Verhältnisse, als verdächtig akzentuierte Kohärenz eines Raums, als Anmutung und -maßung einer lückenlosen Wahrnehmung eines Zusammenhangs entgegentritt. Dazu gehören auch einige der ausführlichen (oder die Ausführlichkeiten einiger) Bewegungen von Reynolds und Alma.

Wenn etwa Reynolds sich in der Halbtotale, in der Alma ihm soeben von rechts das Omelett serviert hat, Schritt für Schritt bereitmacht – seinen Füller zuschraubt, sein Skizzenbuch zuschlägt, es nach links aus dem Bild legt, seine Brille abnimmt, sie mit dem Füller ebenfalls im Off ablegt, aufsteht und nach rechts nach seinem Sakko greift. Oder wenn Alma Wasser einschenkt, nachdem Reynolds seinen Platz am Kopfende des Tischs eingenommen hat, in der mit Abstand längsten Einstellung der Szene, einer Halbtotale: Zu jener des Servierens und Bereitmachens steht sie wie ein rechtwinkliger Gegenschuss, Reynolds links im Sitzen, Alma zugewandt, doch leicht auch von ihr weggelehnt, sie rechts im Stehen, leicht gebückt, den linken Arm durchgestreckt auf den Tisch gestützt, zwischen beiden nicht nur die Gedecke, sondern auch einer der Kegellampenschirme, die helle Öffnung knapp über seinem und knapp unter ihrem Kopf. Das Wasser fließt in einem dünnen Strahl aus einer kleinen Kanne, die Alma in der rechten Hand hält, zunächst in Reynolds' Glas, wofür Alma die Kanne in einer kurzen Bewegung nach oben und wieder nach unten führt, und dann in ihres, wobei sie die Bewegung mit der Kanne nach oben so langsam wie stetig verlängert, den Wasserstrahl aus immer größerer Höhe nach unten fallen lässt, mit der Kanne in der Hand gar den Lampenschirm berührt und ihn an einer Seite ein Stück weit anhebt, bevor sie die Bewegung in aller Ruhe doch noch umkehrt, die Kanne, knapp über dem Glas angekommen,

geschwind abstellt und sich in einer sparsamen Bewegung hinsetzt. – Als ob der kohärente Raum dazu einlädt (nicht zwingt), ihn in jeder Dimension auszunutzen, sich mit jedem Handgriff auszubreiten, jeden Moment auszudehnen (und all dies also ebenso einfach wieder zu lassen).

(Die Ausführlichkeit von Reynolds' Bereitmachen selbst wiederholt sich, wenn er in einer langen Bewegung nach seinem Wasser greift, einen Schluck trinkt, das Glas abstellt, seine Serviette in seinem Schoß aufschüttelt, seinen Stuhl zurechtrückt, seine Hände an die Ränder seines Tellers legt, diesen vor sich auf dem Tisch um die eigene Achse dreht und anhebt. Almas ausführliches Einschenken wiederholt seinerseits eine Bewegung, mit der sie zuvor am Herd das verquirlte Ei aus einer Schüssel gegossen hat. Und der anhaltende Wasserstrahl schließlich, der vornehmlich in Form von Lichtreflexen ins Bild tritt, wird durch Reynolds' Gabel wiederholt: Nachdem er sich das Omelett in den Mund geschoben und bevor er noch mit dem Kauen und also dem Rotieren der Gabel begonnen hat, hält er mit dieser in einem Gegenschuss auf Alma inne. Zwischen Reynolds' fast zur Faust geformten Hand am unteren Rand des Bildes und Almas starr blickendem Gesicht in der oberen Bildhälfte erscheinen die Zinken der Gabel und das obere Stück ihres Griffs allein als Widerschein der Hängelampe in der oberen rechten Ecke des Bildes. Tatsächlich nimmt diese Einstellung der aus-gehaltenen Gabel in etwa so viel Zeit in Anspruch, wie der Wasserstrahl anhält. Entscheidender ist freilich, wie das Licht hier zur Ausdehnung der Zeit selbst wird.)

Was wiederholt wird, sind nicht zuletzt die Störungen, die sich in die Kohärenz eintragen: die Essensdetails, sofern sie zugleich zu viel und zu wenig zeigen, bezogen nämlich auf Almas und Reynolds' Blickachsen und bezogen darauf, was es mit den Zutaten auf sich hat. Es behauptet sich also durch Wiederholung auch die Diskontinuität einer herausgehobenen, doch verschlossenen Perspektive, die nichts Unsichtbares sichtbar macht, sondern die Selbstverständlichkeit des Sichtbaren infrage stellt; von wo es gesehen wird, was mit ihm zu sehen ist ... Sie behauptet sich sogar noch, wo sie nur noch (oder gerade indem sie) als unsichtbare zu beharren vermag.

Wo etwa Reynolds in ausladenden Kieferbewegungen, doch mit zugepressten Lippen kaut; was ist nicht mehr zu sehen, wenn es nicht mehr zu sehen ist? Oder wo Reynolds zuvor seine Nase und das Omelett theatralisch für einige Zeit zueinander führt, den Kopf senkend, den Teller auf den Fingerspitzen einer Hand balancierend, vor Almas sanftem Lächeln, in einer Halbnahen, die ihn im Vordergrund im Profil, den Teller daneben nur als Rand und Almas Kopf darüber frontal zeigt, sodass die Speise nur kurz zu sehen ist, während Reynolds den Teller, verfolgt von Almas Blick, schon wieder abstellt; was ist zu riechen, was nicht zu sehen ist? Darauf bezogen ist noch das Ansetzen zum Kuss, nachdem Reynolds seine Gabel abgelegt, eine letzte kurze Kaubewegung gemacht und auf Almas Ansprache

geantwortet hat: die Halbtotale des Ansetzens als Kehrseite der Halbtotale des Einschenkens, als einziges weiteres Auftauchen ebendieser Einstellung und zugleich als mit Abstand kürzeste, kaum mehr als einen Augenblick lang, oder genau die letzte der ersten drei Achtelnoten des Schicksalsthemas. – Einmal zum Off geworden kann die diskontinuierliche Perspektive selbst zur Dehnung werden, diese von der Kohärenz lösen – oder so nun die Störung in sie eintragen. Schließlich aber scheint die Diskontinuität den kohärenten Raum selbst zu stauchen – oder mit ihm in Deckung zu geraten. Bevor mit dem ersten Paukenschlag die Großaufnahme beginnt, in der der Kuss beginnt.

(Oder die Störung wird rückwirkend ausgewiesen als schon in den kohärenten Verhältnissen wirksame, als das, was das schon Verdächtige der akzentuierten Kohärenz bewirkte. Dies drückt sich am stärksten wohl im Verhältnis der Wiederholung zwischen Wasserstrahl und Gabel aus, im Licht-als-Dehnung, vor und nach Reynolds' Inspektion des Tellers und seinem ersten Bissen.)

Die Dauer der Szene, die Dauer ihrer Wiederholungen – der Einstellungstypen, Verhältnisse und Störungen – ist also eine der Schwebe, des Haltens in der Schwebe: zwischen Kohärenz und Diskontinuität, zuständlicher Dehnung und bewegter Stauchung, Wahrnehmung eines Zusammenhangs und Infragestellung des Sichtbaren. Aus Sicht des Schicksals, der in der Schwebe schon an-, doch noch ausstehenden Veränderung, ließe sich sagen: eine Dauer des Auf-dem-Spiel-Stehens, in der jede Affirmation zu einer der Vergiftung und zu einer vergifteten werden könnte.

Ist das aber nicht einfach die suspendierte Zeit der Gegenwart, die Zeit der Suspense?; bezogen auf das Wissen um die Vergangenheit, welches das Publikum mit Alma teilt und Reynolds voraushat, also dass sie ihn bereits einmal mit Pilzen vergiftet hat, wie hier nach einem Zerwürfnis (dort: wegen des Spargel-Abendessens), was zusammen mit seiner Erholung in seinem Heiratsantrag mündete?; und bezogen auf die Ungewissheit ob der Zukunft, in welcher das Publikum sich mit Alma gegenüber Reynolds befindet, und zwar ob er das giftige Omelett essen und ob er es getan haben wird, obwohl oder gar weil er etwas ahnt? – Es ist die zeitliche Gestaltung der Suspense, das Wissen und die Ungewissheit als Rhythmus der Szene, eine Gestaltung des Prozesses des Zuschauens, der gestaltet wird und gestaltet, indem er diesen Rhythmus vollzieht: sodass die Gegenwart, die sich suspendiert findet, nicht einfach die eines Geschehens im Bild ist, sondern des Akts, ohne den es das Bild nicht gäbe; sodass die Vergangenheit, nach der und angesichts derer die Suspense sich hält, nicht einfach die schon geschehener Handlungen ist, sondern des Publikums, das heißt seines Verhältnisses zu den Bildern und ihren Wiederholungen; sodass die Zukunft, vor der und mit Blick auf die die Suspense sich hält, nicht einfach die noch zu geschehender Handlungen ist, sondern des Zuschauens

und seines Verhältnisses zu sich selbst, dessen, was mit ihm durch dieses oder jenes Bild der Affirmation geschehen würde.[379]

Was mit der Szene auf dem Spiel steht, was in ihr im Zuschauen aufs Spiel gesetzt ist, ist letztlich also die Wahrnehmung des Publikums – was anders die Fragen meint, was dieses je wirklich gewusst hat, ob es also je richtig lag, und warum ihm das Ungewisse bereits wirklich ist, wie es ihm bereits wichtig wird. Inszenatorisches Kalkül der Suspense ist es, wie Hauke Lehmann eindrücklich festhält, „die Integrität der Position" des Publikums „nachdrücklich in Frage zu stellen" – in einem „Prozess", der das Publikum „unweigerlich mit seinen eigenen emotionalen Reaktionen als demjenigen konfrontieren wird, was sich seiner Kontrolle entzieht", und der so die „Dimension des Unbekannten im Eigenen"[380] eröffnet. (Deswegen steht und fällt die Suspense auch nicht mit der Verwaltung eines empirischen Informationshaushalts, damit etwa, ob der Ausgang einer Handlungsfolge schon, aus welchen Gründen auch immer – Spoiler, Zweitsichtung, Medienkompetenz –, bekannt ist.[381])

Zur Suspense, zu dieser temporalen wie nämlich nur temporären Aufhebung, gehört aber auch der Umschlag oder die Umkehrung, der „Schock, durch den die alte Ordnung in eine neue Ordnung überführt wird"[382]—zur Schwebe zwischen Kohärenz und Diskontinuität gehört die Deckung, in die sie kommen, um vom Lauern und Posieren und Unübersichtlichen und Unkontrollierbaren in das Bild des Kusses überzugehen—zur Dauer der Wiederholungen gehört ihre Affirmation, um Ominosität und Opazität in Pietät und Intimität zu übersetzen. Nur mit beidem, dem Auf- und dem Um-, der Suspension und dem Schock – wozu, neben anderem, auch Almas Ansprache und Reynolds Antwort zählen: „I want you ... flat on your back ... helpless ... tender ... open ... with only me to help ..."; und: „Kiss me, my girl, before I'm sick" –, nur mit beidem also kommt es zur Veränderung. Und in ihr nur zu einer Affirmation der Vergiftung, die keine bloß vergiftete Affirmation ist, die Ehe ist: was letztlich einen Unterschied um das Spiel meint, den Unterschied zwischen einem

379 Vgl. insgesamt zur Suspense als Frage der Zeitlichkeit Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie.* Berlin / Boston 2017, S. 54–118; sowie genauer zur Suspense als „Ausgestaltung der Zeit des Zuschauererlebens" (S. 67), zum für die Suspense relevanten „Wissen [...] als ein spezifischer Rhythmus" (S. 88) sowie, als Kriterien der Suspense, zum „*Herstellen von Relationen*" (S. 86) und zur „Schaffung einer privilegierten, intimen Perspektive", „Einführung einer Diskontinuität" oder „*Aufspaltung des vermeintlich kohärenten Wahrnehmungszusammenhangs*" (S. 88).

380 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood,* S. 114. Vgl. auch S. 68, 102.

381 Vgl. zu diesem (vermeintlichen) Paradox der Suspense Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood,* S. 62–64.

382 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood,* S. 112. Vgl. auch S. 105–106, 110–111.

‚Spiel, in dem man Gefahr läuft, ebenso zu verlieren wie zu gewinnen', und jenem ‚Spiel, in dem der ganze Zufall jedesmal und für allemal bejaht wird'.

Horror und Humor des Hungers

Zu essen ist bejahen: nicht nur die Bejahung des Kochens, sondern auch die des Hungers, und jene durch diese. – In der Tat nennt Alma Reynolds schon bei ihrer ersten Begegnung „hungry boy", in einer Nachricht, die ihn außerdem ihren Namen wissen lässt, „my name is Alma", in ihrer Handschrift auf einem Zettel in seinen Händen, zu sehen in einer aufsichtigen Detailaufnahme und zu hören als ihre fast gehauchten Worte, in einem Voiceover. Den schon beschriebenen Zettel zieht sie zuvor aus ihrem Kellnerinnenkleid, nachdem sie ihm das reichhaltige englische Frühstück serviert und seine Einladung zum Abendessen angenommen hat, die er wie schon vorbereitet auf ihr „And now?" ausgesprochen hat. Reynolds' Hunger ist also von vornherein, mit dieser Adressierung als audiovisuelles Aufeinandertreffen zweier Perspektiven, in dem es zur temporalen Kreuzung zweier Aspirationen kommt, eine Frage der Inszenierung der Beziehung von Alma und Reynolds, nicht weniger als die Frage von Almas Platz im Haus (oder auch als Teil davon; oder vice versa).

Das gilt also auch für die Affirmation des Hungers – das heißt, wenn auch nicht immer aktuell, so doch virtuell immer wieder, für die Affirmation der Vergiftung. Das meint nicht, oder nur auf der einen Seite, das Problem, in diesem oder jenem Fall die richtige Wahl zu treffen, entgegen dem Falschen nur das Richtige zu essen, ob des gekochten Essens also wählerisch zu sein: das wäre gerade der Versuch, die Gefahr einer vergifteten Affirmation zu bannen – der Ausweis, dass diese Gefahr fortbesteht, dass die Wiederholung des Essens das Fortbestehen dieser Gefahr ist (die Gefahr, zu verlieren …). Es geht, auf der anderen Seite, um eine andere Art der Wahl, um eine andere Art des Essens, darum, dass die Wahl selbst das Richtige wird, darum, richtig zu essen: es gründet dies in einem Willen, der zugleich die Vergiftung, zu der es noch kommen wird, und die, zu der es schon gekommen ist, affirmiert – und es gründet dies die Kraft, nicht die Vergiftung, zu der es gerade kommt, doch etwas an ihr, nämlich dass es zu ihr kommt, dass es im wiederholten Essen zu ihr kommt, zu affirmieren (den ganzen Zufall …). Auch kann das mit Deleuze als das Problem des Ereignisses gefasst werden: das Problem, „das Ereignis als solches zu wollen, das heißt das Eintretende insofern zu wollen, als es eintritt"[383] – insofern das ‚Ereignis als solches', sein Ereignishaftes, „niemals das, was

383 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 180.

sich ereignet“, kein jetzt gegenwärtiges Seiendes (oder gegebenes Differenziertes) ist, sondern „stets *beides zusammen*, ewiglich das, was sich gerade ereignet hat, und das, was sich gleich ereignen wird“[384], das immer schon-und-noch vergangene-zukünftige Werden des Seienden (das Differenzielle, ohne das es Differenziertes nie gegeben würde).

Die Veränderung, mit der die Wiederholung Veränderung wird, die also selbst schon eine Wiederholung als Veränderung ist, meint dann den eigentümlichen Übergang von dem einen Spiel zum anderen, von der einen Seite zur anderen: Zwischen diesen, so Deleuze,

> ändert sich in gewisser Weise nichts, außer einer Willensänderung, außer einer Art Sprung des ganzen Körpers an Ort und Stelle, der seinen organischen Willen gegen einen spirituellen Willen vertauscht, der nun nicht genau das, was eintritt, sondern etwas *in* dem, was eintritt, etwas Kommendes will, das dem entspricht, was eintritt – und zwar gemäß den Gesetzen einer obskuren humoristischen Konformität: *das* Ereignis.[385]

Direkt im Anschluss schließt Deleuze diesen Gedanken noch explizit an Nietzsche an – an ihm zeige sich der enge Zusammenhang von Freiheit und Amor fati (auch ließe sich sagen: zwischen Freiheit und der Affirmation von Bedingtheit).[386] Heißt das nun, dass Phantom Thread deleuzianisch oder gar nietzscheanisch ist? Es spricht für das Gewicht, das sowohl dieses philosophische Denken als auch das bewegungsbildliche Denken dieses Filmes für das Denken der Ehe hat; es spricht dafür, dass ihr Verhältnis erklärungsbedürftig und -würdig ist.

In anderen Worten geht es um die Stellung, die Deleuzes ‚obskure humoristische Konformität‘ für Phantom Thread einnimmt; es geht darum, in welchem Bezug der „Humor“ zu Suspense und Schock steht, mit all seiner „selektiven Kraft“, die in „dem, was zustößt“, im Zu-fallenden, „das reine Ereignis“, das Fallen wählt, das eine aus dem anderen auswählt; es geht um das, was eine weitere der Fassungen des Humors – die direkter noch den Übergang vom ‚Organischen‘ zum ‚Spirituellen‘ anspricht – mit Blick auf die Darstellung der Veränderung im Essen heißt: „Aus dem Essen sondert er das Sprechen aus.“[387] Womit sich aber auch schon die Frage auf-

384 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 24.

385 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187.

386 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187; sowie Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 3. *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin / München / New York 1988, S. 343–651, hier: S. 521, Nr. 276: „Ich will immer mehr lernen, das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen: – so werde ich Einer von Denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe!“

387 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 189. Hier klingt fraglos bereits an, was Deleuze und Guattari der organischen Organisation als die Öffnung des organlosen Körpers entgegenstellen werden – vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 206–227.

drängt (oder aufdrängt, dass die Frage insbesondere auch lautet), was genau es ist und als was in Anschlag zu bringen ist, von was PHANTOM THREAD kurz vor Schluss, bezogen auf Reynolds' Hunger, zum Humor übergeht. Nämlich: vom Horror der Unheimlichkeit, von der „uncanny homeliness" eines „world-consuming doubt"[388], wie Cavell es nennt, vom Zweifel, der das Eigenste als das Unbekannteste wähnt, das Menschliche als das Prekärste und den vertrautesten als fremdesten, als, im Zweifel, keinen richtigen Menschen, als jemanden, der einen mit einem Lächeln auf den Lippen vergiften würde ...

(Vor diesem Hintergrund ist es von keiner geringen Bedeutung, dass Cavells Wendung der *uncanny homeliness* [wenn an dieser Stelle auch nicht ausdrücklich, so doch] gezielt an die Kippfigur des Unheimlichen gemahnt, wie Sigmund Freud sie wirkmächtig beschrieben hat. Ausgehend von dem Paradox, dass gerade „das Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann"[389], zeichnet dieser nach, wie schon das vermeintliche Gegenstück, also „dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, [...] dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen"[390]; in diesem Sinne sei „heimlich [...] ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt"[391]. Für Freud ist das von besonderem Interesse, insofern es ihm zum Mittel der Spekulation über einen psychischen Mechanismus wird, der das Paradox auflöst, indem er es dynamisiert – er schlägt vor, „daß das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist"[392]. Von besonderem Interesse für die Frage der Ehe ist daran nicht nur der Verweis auf die Wiederkehr, sondern auch die Implikation einer Differenzierung zweier Wiederholungen, die sich entlang der ‚Ambivalenz' des Un-/Heimlichen, entlang des Kippens des einen ins andere vollzieht. Nicht zufällig ist derjenige Anlass „des unheimlichen Gefühls", den Freud meint, am stärksten verteidigen zu müssen – unter anderem mit der Schilderung eines Erlebnisses in den Gassen einer italienischen Stadt –, die „Wiederholung des Gleichartigen" als eine „unbeabsichtigte Wiederkehr"[393]. [Und nicht zufällig lässt Kierkegaard Constantin Constantius von einer wiederholten Reise nach Berlin – einer Reise zur Erprobung der „Möglichkeit und Bedeutung der Wiederholung"[394] –

388 Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 129.
389 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: ders.: *Gesammelte Werke* 12. *Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt am Main 1999, S. 227–268, hier: S. 231.
390 Freud: Das Unheimliche, S. 235.
391 Freud: Das Unheimliche, S. 237.
392 Freud: Das Unheimliche, S. 259.
393 Freud: Das Unheimliche, S. 249.
394 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 353.

notieren, und zwar angesichts eines Stuhls in der Unterkunft am Gendarmenmarkt, den er noch von der ersten Reise kennt: „Mein Zuhause war mir unheimlich geworden, gerade weil es eine verkehrte Wiederholung war [...], und das Unkraut dieser Erinnerung erstickte jeden Gedanken in der Geburt.“[395]] Als könnte die Wiederholung als Veränderung nie ohne die [Gefahr, oder Erfahrung, der] Wiederholung desselben gedacht werden – wie das Vertraute nie ohne [den Zweifel, also] das Un-, das kein Gegen- ist, sondern einfach das Zeichen der Dynamik, „die Marke der Verdrängung“[396].)

Nun zeigen Suspense und Komik gelegentlich eine gewisse Nähe zueinander; oder zumindest gewisse Formen der Komik zu gewissen Formen der Suspense. So die komische Situation, wo sie sich zwischen vermeintlich klaren Verhältnissen und Verständnissen einerseits und wachsenden Inkongruenzen, dem eskalierenden Miss- andererseits entfaltet, bis sich im finalen Bruch der Neuordnung durch die Pointe jeder Sinn als Unsinn herausstellt, der Unsinn als einziger Sinn: was vielleicht eher als Wanken (denn als Schwebe) vor dem Sturz (als Gestalt des Schocks) beschrieben werden könnte, oder als Nähe von Witz und Situationskomik. Oder auch, wie im umgekehrten Fall von Phantom Thread, die Suspension der Zeit, die droht, sich bis in einen Leerlauf zu steigern: in dem das Wiederholungsprinzip beinahe parodistische Ausmaße annimmt (ganze sieben Male kommt es zur Einstellungsfolge Reynolds—Alma—Zutaten/Zeichnung) und der das Unökonomische und das Ökonomische nur noch in ihrer Gegenüberstellung als Karikaturen kennt (das Zuviel und Zuwenig nur noch als gleichzeitige, das Lückenlose nur noch als das Verdächtige, das Einschenken von Wasser nur noch als Ausführlichkeit und sein Ende als Verknappung).

Die Suspension so mancher Komik wie das Komische so mancher Suspense mag nun darauf verweisen, dass zwischen dem einen „spezifischen Modus der Affizierung“[397] und dem anderen kein Verhältnis des gegenseitigen Ausschlusses besteht, dass der eine und der andere Durchgriff auf „das Gleichgewichtsempfinden des Zuschauers“, auf „sein Empfinden für Proportion und Rhythmus“[398] einander nicht behindern müssen, gar befördern können. Mehr noch aber verweisen die Fälle ihres Ineinandergreifens schon darauf, dass es keine eindeutige, zumindest keine einfache Zuordnung von Suspense und Komik zu Horror und Humor gibt: dass ihre Bezüge sich nicht über ein tabellarisches System der Entsprechungen erklären, gemäß dem Humor zu Komik steht wie Horror zu Suspense und

395 Kierkegaard: Die Wiederholung, S. 377.

396 Sigmund Freud: Das Unheimliche, S. 259.

397 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 67.

398 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 114. Beide Modi wären in diesem Sinne auch noch einmal auf den Schwindel zu beziehen – vgl. Eusterschulte: Schwindel, S. 242 und passim.

also Humor zu Suspense wie Horror zu Komik. Besonders rätselhaft muss das aber nur erscheinen, wenn die Unterscheidung übergangen wird zwischen den konkreten zeitlichen Gestaltungen, die mit den verschiedenen Affizierungsmodi angesprochen sind und sich als solche zu (je Film oder Serie eigenen) Affektdramaturgien fügen – und den mit solchen Dramaturgien schon implizierten umfassenden zeitlichen Strukturierungen des Bewegungsbildes, also den „Weisen, [...] filmische Wahrnehmung umfassend zu ordnen“[399], die als Differenzierungen und Spezifizierungen von Zeitlichkeiten erst von verschiedenen Genres sprechen lassen.[400] Umso rätselhafter muss diese Unterscheidung erscheinen, wo die starren Koordinierungen regelpoetischer Taxonomien einem Begriff des Uneindeutigen, des Vielfachen derart im Wege stehen, dass allein der Schritt in ein vermeintliches Außerhalb des Generischen oder in die vorgebliche Hybridisierung bleibt, um doch noch davon sprechen zu können.[401]

Das soll, ja, könnte gar nicht heißen, dass nicht auch Horror, vielleicht gar Humor, als Affizierungsmodus bestimmt werden oder dass sich der Horror als zeitliche Strukturierung der Wahrnehmung nicht auch ohne die Suspense, zugunsten etwa des Thrill, entfalten kann – so wenig es festlegt, dass das Umfassende einer Strukturierung selbst einfach sein oder dass kein Modus je dramaturgisch dominant werden sollte. Es ist vielmehr so, dass Affizierungsmodi sich diesseits ihrer Stellung im Ganzen von Filmen oder Serien nicht schon bestimmt befinden: keine

399 Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 75. Lehmann spricht an dieser Stelle neben Horror von Erotik.

400 Vgl. zum Komplex Affekt und Genre in diesem Sinne auch Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 109–123, 132–136; sowie Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2–13.

401 In diesem Lichte ist, zum einen, auch Lehmanns Hinweis zu lesen, dass schon „der Begriff“ der Suspense „in seiner affektiven Valenz nicht eindeutig bestimmbar“ ist – „er bewegt sich zwischen positiven und negativen Konnotationen, mal feiner (gespannt/unruhig), mal deutlicher (furchtsam/feiernd) voneinander abgegrenzt“ (Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 65); zum anderen aber auch sein Vorschlag, dass die „Verbindung zwischen Suspense und Horror“ eher als „ein historisches Spezifikum“ (S. 118) zu behandeln ist.

Vgl. dagegen Noël Carroll: Horror and Humor. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/2 (1999), S. 145–160 – wo die ganze, für ihn durch die sogenannte Horrorkomödie versinnbildlichte Problemstellung der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den titelgebenden Phänomenen nicht nur am Schwanken der Stellung beider hängt (zwischen: Genres als Lenker der Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Aspekte des narrativen Geschehens; Genres als narrative Rahmen für bestimmte Arten von Figuren; mentalen Zuständen im Allgemeinen; sowie emotionalen Reaktionen im Besonderen); sondern vor allem auch hängt an der unhinterfragten Stellung von Gesetzmäßigkeiten, die jene Ähnlichkeiten und Unterschiede scheinbar als unverrückbare setzen (indem sie all jene Ebenen, die *horror* und *humor* hier ansprechen sollen, in aller Starrheit schon koordinieren).

Dramaturgie meint ein bloß additives Neben- oder Nacheinander; das Ganze einer bewegungsbildlichen Darstellung ist nicht einfach die Gesamtheit ihrer aufgeteilten und abgeschlossenen Ensembles; und niemals gäbe es eine Entfaltung ohne ‚Spalten, Löcher oder Risse' als die ‚immanenten Grenzen' jeder denkbaren Vollständigkeit oder -zähligkeit, das heißt ohne ein Offenes, durch das „das Ensemble niemals völlig geschlossen, nie vollkommen geschützt ist, wodurch es irgendwo offengehalten wird – wie durch einen dünnen Faden, der es an den Rest des Universums bindet"[402]. Zugleich ist es aber so, dass umfassende zeitliche Strukturierungen sich nie jenseits konkreter zeitlicher Gestaltungen entfalten: Zeitlichkeit überhaupt kann ihre Modi nicht umgehen oder überspringen; das Ganze ist ‚weder vorgegeben noch vorzugeben'; und die Entfaltung vollzöge sich immer nur in der Zeit, käme sie nicht über eigene zu eigenen Zeiten, wäre sie nicht Ritornell. – So eben, durch die Dynamik dieser Reziprozität, die (unvorhersehbar: unwägbare) neue Unterscheidungen wie Neukoordinierungen hervortreibt, können die Darstellungen des Bewegungsbildes zu eigenen Punkten der ‚Teilung und Verzweigung' in der ‚Geschichte poetischen Denkens' werden. Und so nur, unter Berücksichtigung dieser Dynamik, ist zu vermeiden, Affektivität selbst wiederum regelpoetisch-taxonomisch stillzustellen (im Dienste etwa von Modellen, oder doch zumindest des Argwohns hinsichtlich, der Wirkung von Medien).

PHANTOM THREAD jedenfalls geht, als ein solcher Punkt, mit seiner durchaus komischen Suspense-Szene, mit seiner Suspension, die gen Leerlauf tendiert, vom Horror zum Humor über, wo er für den Schock oder als die Pointe die Affirmation des Kusses setzt. Er geht über von der einen Strukturierung der Wahrnehmung zur anderen, von der „perception of the instability of the fact of human existence, its neighboring of the inhuman, the monstrous"[403], wie Cavell den Horror auch fasst, zur „sonderbaren Inspiration [...] des Humors"[404], die es erlaubt, ‚das Ereignis als solches zu wollen', anstatt zu meinen, es (ironisch) auf eine Transzendenz, eine Idealität hin überschreiten zu können, oder daran zu leiden, dass eine solche (tragischerweise) auf immer unzugänglich und das Ereignis gemessen an ihr doch nur ein unausweichlich Zustoßendes ist.[405] Die ganze Tragweite dieses Übergangs lässt sich aber erst daran

402 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 25.

403 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 223.

404 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 171.

405 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 174, 177. Insofern unter der Wahrnehmung des Horrors insbesondere der Zweifel am anderen Menschen zu verstehen ist und die *comedy of remarriage* sich als Ehedarstellung dem Gelingen des Versuchs eines *proof of one another's existence* widmet, kann es nicht überraschen, dass Cavell in „a certain line of horror films [...] a shadow genre of remarriage comedies" (Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 222) erkennt. In einer anderen Nachbarschaft des Horrors findet sich das Melodrama (das nach Cavell wiederum eine Linie von Filmen ausgebildet hat, die sich in direkter Nachbarschaft zu den *comedies of remarriage* finden – vgl. Cavell: *Contesting*

ermessen, wie genau der Humor nach und der Horror vor ihm sich entfaltet; oder was dort das Spirituelle und hier das Organische heißen kann; oder ‚Sprechen' und ‚Essen'. Sie lässt sich ermessen an dem, was auch im weiteren Verlauf von PHANTOM THREAD wiederholt – und verändert – als Reynolds' Hunger umkreist wird.

Intime In-/Transparenz – der geschlossene Magen, der geöffnete Kopf (und die Wahrheitsökonomie des Zugangs)

„You're making me extremely hungry", lässt Reynolds Alma bei einem Restaurantbesuch wissen. Davor bescheinigt er ihr schon, wunderschön auszusehen; ein Schwenk wandert über Eck von Alma zum nachdrücklich blickenden Reynolds, es folgt ein Schnitt zurück zur verlegen lächelnden Alma. Danach wendet er sich aber auch schon von ihr ab und Cyril zu, die dazustößt und sich neben ihn setzt; eine mitschwenkende Einstellung zeigt die Schwester vor dem Tisch vorbeischreiten, begleitet vom lauten Kreischen eines weiteren Tischs, der herangeschoben wird, wobei Alma aus dem Bildfeld verschwindet, um durch eine Umkehrung der Kamerabewegung sodann allein ins Bild gefasst zu werden. Der Szene folgt, wie Alma das erste Mal zu ihrem Zimmer geführt wird. Aufmerksamkeit steht unter Vorbehalt, in Abhängigkeit vom zugewiesenen Platz.

Wenige Einstellungen später, in ebenjenem Restaurant, an ebenjenem Tisch, fragt Alma Reynolds herausfordernd – nun in einer Schuss-Gegenschuss-Konstruktion, die beide aus der sonstigen Situation, einem Essen mit Cyril und einem gewissen Nigel, herauslöst –, ob er genug zu essen hatte. Auf seinen ratlosen, fast entrüsteten Blick fügt sie in laszivem Ton und mit akzentuiertem Spiel der roten Lippen ein „You seem thirsty" hinzu, woraufhin sich auf seinen Lippen ein Lächeln abzeichnet. Eine kurze Einstellung einer rasanten Autofahrt später zieht Reynolds Alma spielerisch hinter sich her, in sein Zimmer; und zeigt sich dann, beim Frühstück, durch ihre Bewegungen gestört, während auf der Tonspur jeder ihrer Handgriffe akzentuiert laut zu hören ist. Begehren ist eine temporäre Privilegierung, zwischen Rausch und Kater.

Eine weitere Frühstücksszene, diese vor dem Eintreffen der belgischen Prinzessin, die durch Alma konfrontiert wird, und nach den Einstellungen des Kusses auf offener Straße, die mit Reynolds' Schweigen hin auf ein undeutlich geflüstertes „I love you" Almas enden: Reynolds gibt, im Zuge allgemeiner Geschäftigkeit und beobachtet von

Tears): „Die sentimentale Phantasie kreist um das Bewußtsein vom Scheitern des Liebesideals wie die Horrorphantasie um die Angst vor den Kräften der Trennung und der Depersonalisierung." (Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 237.)

Alma, bei seiner Hausköchin eine umfangreiche Bestellung auf. Unbestimmt richtet er danach, als bewegter, unscharfer Schemen im Bildvordergrund einer Nahaufnahme der stillsitzenden, immer konsternierter blickenden Alma, ein „I'm so hungry" an den Raum. Ein Lachen Cyrils aus dem Off und Smalltalk über Porridge greifen seine Bemerkung auf, unter dem stummen Hin- und Herblicken Almas. Isolation rührt her nicht nur vom schieren Ausgeschlossen-, sondern auch schon vom bloßen Dabeisein.

An dem Abend schließlich, an dem Alma Reynolds den Spargel mit Butter servieren und dies zu einem Streit eskalieren wird, dem die erste Vergiftung, Reynolds' Antrag und die Hochzeit der beiden folgt, entspinnt sich ein Gespräch, Alma in Untersicht weit oben im Treppenraum des Stadthauses, Reynolds auf Höhe der Kamera am Fuße der Treppe:

> Reynolds [mit gedämpfter Überraschung, nachdem er nach Hause gekommen ist, während die Kamera in seinem Rücken nach oben schwenkt, wie als Fortsetzung seiner Drehung um die eigene Achse, als er die Treppe erreicht]: Oh, Alma. What is this?
> Alma [die, in rotem Kleid, langsam von Fuß bis Kopf ins Bildfeld gerückt ist, den Kopf vom Licht einer Lampe hinter sich wie von einem Heiligenschein umgeben – und gerade so sanft säuselt sie]: I love you, Reynolds.
> Reynolds [ab hier in frontaler Großaufnahme; den Kopf in den Nacken gelegt, leicht pendelnd, als trete er von einem Fuß auf den anderen, perplex]: Yes, but what is this?
> Alma [ab hier halbnah; mit den Augen in der Umgebung nach einer Antwort suchend, ihr Lächeln noch erhaltend]: It's a surprise. Are you hungry?
> Reynolds [ernst, nachdem der Schnitt Almas letztes Wort fast abgeschnitten hat, es vor seinem Gesicht also nachklingen lässt]: Where is Cyril?
> Alma [die sich im Off schon räuspert und nun ihr Lächeln verliert]: I've sent everyone home.
> Reynolds [härter]: Where is Cyril?
> Alma [nun selbst perplex]: She's left.
> Reynolds [aus dem Off, in Almas andauernder Halbnaher]: What time did she leave?
> Alma: This afternoon ... [und dann, aus dem Off in Reynolds' Großaufnahme, während dieser seinen Kopf senkt und seine Gesichtszüge leidlich um Fassung ringen] I've made us dinner.

Zum grundsätzlichen Getrenntsein verhält die vertiefte Trennung sich wie zur notwendigen Konfrontation, etwa im Erwarten und Vorfinden, die Möglichkeit ihrer Diversion, im Verlieren der eigenen und Negieren der anderen Position.

Damit sei nicht nur noch einmal nahegelegt, dass sich das Problem von Reynolds' Hunger und die Frage von Almas Platz in der poetischen Logik von PHANTOM THREAD treffen – dass sich die poetische Logik der Ehedarstellung des Films durch das Aufeinandertreffen des Problems des Hungers und der Frage des Platzes auszeichnet. Auch und mehr noch soll greifbar werden, wie diese Logik sich diesseits ihres Übergangs zum Humor, wie ihre Entfaltung der *uncanny homeliness* sich gestaltet. Teil dieser Logik, dieser Entfaltung ist denn auch die Inszenierung des Stadt- und des Landhauses: verwinkelt, unübersichtlich, mit höchstens von außen zählbaren Etagen und einer ganz und gar unbekannten Anzahl an Zimmern, ver-

bunden durch enge Flure und Treppen, die zu immer weiteren Türen und Durchgängen führen; doch auch navigiert, mit größter Sicherheit, auf je eigene Weise (herrisch, verwaltend, eifrig, empfangend), durch all die Körper, die in diesen Häusern ihren Platz haben. In keiner anderen Dimension bewegt sich dann aber der Detailreichtum des Szenenbilds und der Ausstattung, der, mehr als dass er die Ereignisse des Films in einem luxuriösen Milieu im England der 1950er Jahre verortet, selbst luxuriert, bis hin zu den Tapeten an den Wänden, in den Farben und Konturen und Mustern – kurz: in der Textilität – dieser Welt.

Der Weg von Reynolds' Hunger zu seiner Sorgfalt beim morgendlichen Zurechtmachen, als deren bruchlose Verlängerung Cyrils Sorgfalt beim Zurechtmachen des Stadthauses erscheint, und so auch der Weg über die sonstigen, penibel geregelten Abläufe in den Windungen der Lebens- und Arbeitsräume bis zur Akkuratheit des Umgangs mit Stoff, sei es die von Reynolds oder die des Kostümbildners, ist also ein kurzer: Auf ihm beschreibt die Inszenierung den Anspruch einer organischen Ordnung, auf eine selbst-identische Totalität, die sich einem Außen gegenüber nicht gerade verschließt, sich diesem aber doch nur in dem Maße zu erkennen gibt, wie sie es kennt oder anerkennt – als das, was sie aufnehmen, in sich aussondern, sich einfügen oder aus sich ausscheiden kann, gemäß der Statik *ihrer* Organisation, *ihrer* Prozesse. Auch ließe sich, im Sinne des Hungers, von einem Verdauungssystem sprechen, dessen Magen sich genau und nur nach den Notwendigkeiten der Vorbereitung der Resorption und Aufbewahrung des Chymus, aber auch der Abtötung von Bakterien öffnet, also schließt. Oder auch: vom Bild einer Ehe, die sich selbst durch und durch als Institution bestimmt. – Doch kennt das Organische auch den bedrohlichen Schatten. Wie auch die Totalität eine Ahnung vom nicht identifizierbaren Überzähligen hat. Und der unverdauliche Fremdkörper schwer im Magen liegt. Die eigene Perspektive, mit eigenen Aspirationen, die sich Alma nennt, beharrt: im unbemerkten Betreten des Raums, unscharf im Hintergrund in der diagonalen Flucht über Reynolds' Schulter, sich langsam nähernd, dann still wartend, im Rücken seiner Klage; in den wiederkehrenden Einstellungen im Widerschein des Kaminfeuers, im Gespräch mit dem Arzt, und einem davon sich ablösenden und dahin zurückfindenden Voiceover; aber auch in einer fast kindlichen Fähigkeit, oder Neigung, zur Bockigkeit und zum Grenzentesten. Die *homeliness*: *uncanny*.

(Der allzu naheliegende Witz, hier von einer toxischen Beziehung zu sprechen, beruhte insofern auf einer Verwechslung der Mittel der Darstellung mit [ihren Zwecken – und dieser mit] einem sei es reaktionär, sei es progressiv aufgegriffenen Thema. So ist jedenfalls die Rede davon, dass es in Phantom Thread um den Missbrauch durch ein männliches Genie und die dem sich entgegenstellende weibliche Handlungsmacht gehe; wobei entweder eine Apologie oder Verklärung vorge-

worfen oder eine Dekonstruktion oder Bloßstellung angerechnet wird; wie leicht beides fällt, könnte freilich schon misstrauisch machen.[406])

Ebenso wie PHANTOM THREAD deleuzianisch oder nietzscheanisch genannt werden mag, könnte er also auch hitchcockianisch genannt werden – nicht nur seiner Suspense-Szene wegen, oder auch nur der lauten inszenatorischen Echos bestimmter Filme.

Zu diesen zählt sicher REBECCA (Alfred Hitchcock, US 1940)[407]: Mrs. Danvers klingt nach in Cyril; Manderley im Hause (oder den Häusern) Woodcocks; Maxim de Winters in Reynolds' Frühstück; das Voiceover der zweiten, schon an die Stelle ihrer Vorgängerin getretenen Mrs. de Winter, das den Film eröffnet, bevor dieser sie an diese Stelle treten lässt, im Sprechen der schon an die Stelle ihrer Vorgängerin getretenen Alma, das den Film eröffnet, bevor dieser sie an diese Stelle treten lässt. Ebenso aber SUSPICION (Alfred Hitchcock, US 1941): das leuchtende weiße Glas Milch, das sich auf einem Tablett in Händen eines Schattens einmal durch die Schatten des nächtlichen Hauses bewegt, vom Kameraschwenk verfolgt, bis es fast in Position für eine Großaufnahme ist, nur um von einer Ansicht der ängstlich in ihrem Bett sich aufrichtenden Lina Aysgarth, vormals McLaidlaw, abgelöst zu werden, welcher der Lebe- und nun auch Ehemann Johnnie das Glas ins Zimmer bringt und auf den Nachttisch stellt – im Zubereiten und Servieren des Omeletts; und in diesem noch Linas Phantasien bedrohlicher Situationen und Johnnies Protokolle manipulativen Verhaltens überhaupt, als deren Zusammenspiel sich der Verdacht hier aufspannt, und das noch im abrupten Happy End. Und so weiter, (nicht nur) bis zu SHADOW OF A DOUBT (Alfred Hitchcock, US 1943): der sogar die spielerische Erwägung eines Mords mithilfe giftiger Pilze kennt.

Auch wird mit den Filmen Hitchcocks – wie Deleuze sehr genau gesehen hat – „die Relation zum Gegenstand eines Bildes"[408]. Alles ist hier derart „in ein Gewebe von Beziehungen eingefügt", dass weder „die Suche nach dem Täter" noch „die Tat selber" weiterhin das Entscheidende ist – entscheidend wird „vielmehr die Gesamtheit der Beziehungen, in die Tat und Täter eingespannt sind"[409] (gleichfalls eine Frage der Textilität). Mehr noch, die Beziehungen bei Hitchcock zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich zunächst „innerhalb einer vertrauten Reihe" finden, dass sie, in anderen Worten, das Vertraute einer Reihe bilden (oder auch ihre organische Ordnung), „in der jedes einzelne Element durch die anderen ‚interpretierbar' ist"

406 Vgl. Inkoo Kang: The Year of the Male Apology in Film. *Slate* (Dezember 2017). Online unter: https://slate.com/arts/2017/12/this-was-the-year-of-the-male-apology-in-film.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024); sowie Zoey Peresman: PHANTOM THREAD Is A Horror Movie Disguised As A Romance. *BUST* (Februar 2018). Online unter: https://bust.com/phantom-thread-emotional-abuse/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

407 Vgl. zu diesem Bezug auch James Bell: The Needle and the Damage Done. In: *Sight & Sound. The International Film Magazine* 28/2 (2018), S. 20–25; sowie Richard Porton: PHANTOM THREAD. In: *Cineaste* 43/3 (2018), S. 49–51.

408 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

409 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 268–269.

und keine Interpretation auf etwas anderes als „ganz gewöhnliche Elemente“[410] stößt (als Teile also einer selbst-identischen Totalität). Hier aber kann es „jederzeit“ (ist es schon und wird es noch) „geschehen, daß eines dieser Elemente aus dem Geflecht herausspringt und unter Bedingungen auftaucht, die es seiner Reihe entziehen oder mit ihr in Widerspruch geraten lassen“ (ein Schatten wird geworfen), worin plötzlich die Beziehungen sich in der ihnen längst eigenen „Instabilität“ zeigen, als ein eigenes „Ungleichwicht“[411] (qua Überzähligkeit). (Wenn er der *Master of Suspense* ist, dann nicht einfach, weil Hitchcock die Inszenierung von Suspense am besten beherrschte; sondern weil er ihr Prinzip zum Prinzip seiner Filme erhob, dieses aus jenem entwickelte.)

Vor allem und in all dem geht es wiederum um ein besonderes, geteiltes Gewicht für das Denken der Ehe. Es wäre wohl von einer der Ehe eigenen Fassung des Horrors, das heißt der (Wahrnehmung der) Prekarität oder Instabilität des Menschlichen zu sprechen: gemäß der das Außergewöhnliche das ist, was nie ganz auszuschließen, da es vom Gewöhnlichen nicht zu lösen ist; gemäß der es dem Gewöhnlichen umso mehr als Gefahr erscheint, desto stärker sein Versuch ausfällt, das Außergewöhnliche in sich aufzunehmen, auszusondern, einzufügen oder auch aus sich auszuscheiden; gemäß der also das Vertraute in allen Anstrengungen gegen das Unvertraute dieses in und aus sich gerade hervortreibt. Vergiftung nicht trotz, sondern wegen geschlossenem Magen. Der Anspruch, die Anmutung oder Anmaßung des geschlossenen Magens wird sich insofern verlagern müssen, auf die Phantasie oder auch „das Bild des geöffneten Kopfes“[412]. Oliver Jahraus wählt diese Formulierung, um die Konstellation der Amour fou zu beschreiben, „wenn man dem anderen den Schädel auftrennt, um darunter das Bewusstsein zu sehen, zu sehen, ob er uns wirklich liebt“[413]. Treffender scheint sie aber in der Tat im Falle der, oder doch einer, nämlich jener Art Ehe, in der ‚wirklich lieben‘ als ‚nachweislich nicht vergiften‘ zu übersetzen ist.

Es ist eine solche „Ehe“, in der schließlich die ganz normale „Unwahrscheinlichkeit der Liebe – daß *jede* Geste, körperlich wie verbal, zur Beobachtung, ja sogar zur Beobachtung der Beobachtung von Liebe zu dienen hat – [...] zur Pathologie“[414] geworden ist, sodass gar das Heraustreten aus dem Kommunikationsmedium Liebe

410 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 272.

411 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 271–272.

412 Jahraus: *Amour fou*, S. 31.

413 Jahraus: *Amour fou*, S. 31. Vgl. auch Anm. 157; sowie zur historischen Tiefe der „metaphor of inner life transparency“ – nicht zufällig mit Blick auf einen weiteren Hitchcock-Film, für den das Problem der Ehe zentral ist, Rear Window (Alfred Hitchcock, US 1954) – Eusterschulte: *Actio per distans*, S. 112.

414 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 346.

und Hineintreten in das der Wahrheit denkbar wird. Ganz so, als gäbe es ein Zurück zur, oder Vorwärts zu einer neuen, „Trennung von Ehe und Liebe“[415], wie sie einst selbstverständlich war ... Wie auch für jene Alternative zur Ehe, die darin besteht, „die Eheschließung abzulehnen und so zusammenzuleben“[416], stellt sich für diese alternative Ehe aber die Frage, ob sie sich nicht doch nur als Alternative – und dann: ob sie sich als Alternative schon – legitimiert findet. Darauf mag als Kompromiss reagieren, was vermehrt „unter Bezeichnungen wie companionship, Kameradschaft“ auftaucht und vornehmlich darauf zielt, „eine Basis für Verständigung und für gemeinsames Handeln in allem, was einem wichtig ist“[417], zu liefern. – *Die In-/Transparenz als Liebesende und Eherettung.*

Es könnte freilich zuvor schon sich andeuten oder aufdrängen, „daß die Liebe schlechthin vereinzelt, weil nicht mitteilbar wäre“ – es mag etwa „das Individuum [...] das Einengende seiner eigenen Lage und die Ohnmacht seiner Sprache entdecken“[418] –, sodass alle Liebe plötzlich als eine „aus Schein und Masken, Verstellungen und Ungefährem“[419] erscheint. Am „Glauben, daß das Erhabene, das Glück, die absolute Geliebte existieren könnte“[420], ließe sich zwar festhalten, doch wendete er sich in einen bestenfalls orientierenden Konjunktiv, der einen anderen zum operativen machte: dass „keine Geliebte *die* Geliebte wäre und daher keine Sprache den Liebessinn erfassen könnte“; woraus folgt, dass „Frauen und Sprachen“ als „austauschbar“ sich erweisen; und „die fremde wird die höchste Faszination ausüben, der höchste aus Rätseln und unerreichbaren Reizen bestehende Köder bleiben“[421]. – *Die In-/Transparenz als Liebesaufschub und Eheausschluss.*

Es wird sich dem Ich aber, das das Liebesobjekt „nicht öffnen, nicht in seinen Ursprung eindringen, das Rätsel nicht lösen“ kann, unweigerlich die Frage stellen, ob nicht die eigene „Unwissenheit“, die „Undurchdringlichkeit“ des Liebesobjekts – die „Unerkennbarkeit“ schlechthin – zur einzigen „Wahrheit“, zur letzten „Einsicht“ – zur eigentlichen „Erkenntnis“[422] – zu erklären wäre. Wenn darin eine „mystische Regung“ eher als eine bloße Wortspielerei zu erahnen ist (oder das Mystische des Spiels mit Worten), dann als Komplement der Spaltung der Zeit, die die „Versuche des liebenden Subjekts“ ausmacht, „das geliebte Wesen [...] zu verstehen“, Komplement der Abspaltung eines „„an sich““, das „unabhängig von den

415 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 95.
416 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 214.
417 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 192.
418 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 11.
419 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 331.
420 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 333.
421 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 331.
422 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 218–219.

besonderen Gegebenheiten der Liebesbeziehung“[423] ist. Fraglos ist der Eintritt in „die Überspanntheit, im Grunde *jemand Unbekannten* zu lieben, der auch immer unbekannt bleiben wird“[424], zeitlicher Zug zum Überzeitlichen. – *Die In-/Transparenz als Liebesstillstellung und Ehestellung.*

Die Institution selbst provoziert die Intransparenz, und fordert Transparenz umso gewaltsamer ein. Heute darf sie scheinbar neuerlich hoffen. Nicht erst dank ausgewiesener „spouse-busting apps“, die im „paranoid register“ der Gleichsetzung von „surveillance and security“[425] operieren – die Möglichkeit des Ehebruchs besteht immer und erfordert also immer schon eine Gegenmaßnahme, Sichergehen. Die Institution darf auch schon hoffen wegen des technologisch gesicherten „afterlife of conversations“[426], wegen der gespeicherten Nachrichtenverläufe des Instant Messaging – „the most intimate interactions totalized as transparent objects“[427]. (Wie immer ist entscheidend, welcher Kontrast in Anschlag gebracht wird; und keinen einzelnen auf irgendein Ideal hin zu verabsolutieren. Hier ist es nicht mehr jener zwischen E-Mail und Brief, der die automatische elektronische Selbstkopie und so das wiederholte Lesen des eigenen, medientechnologisch unvergessenen Texts akzentuiert;[428] sondern einer zwischen getipptem Chat und oralem Gespräch [auch also: Telefongespräch], der die gleichzeitige oder nachträgliche Zugänglichkeit für andere akzentuiert.[429]) Die Hoffnung ist aber begründet, im strengen Sinne, nur durch das und in dem, was Ori Schwarz in diesem Zusammenhang zurecht ein eigenes „regime of truth“[430] oder auch eine eigene „economy of truth“[431] nennt – durch das und in dem sich fraglos noch die allgemeinere Rede vom gläsernen Menschen orientiert findet. Die Möglichkeit zur Transparenz hängt hier am Ausmaß des gewährten oder verschafften Zugangs, sie ist nicht (mehr) vertrauens-, sondern nachweisbasiert, und das genau insofern, als die Wahrheit über andere Menschen selbst als etwas gilt, zu dem es, und das auch ohne die anderen, *access* geben kann.[432] Der Bezug zum Horror endet also nicht mit der Körperzerstö-

423 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 218–219.

424 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 219.

425 Melissa Gregg: Spousebusting: Intimacy, adultery, and surveillance technology. In: *Surveillance & Society* 11/3 (2013), S. 301–310, hier: S. 302.

426 Ori Schwarz: Who Moved My Conversation? Instant Messaging, Intertextuality and New Regimes of Intimacy and Truth. In: *Media, Culture & Society* 33/1 (2011), S. 71–87, hier: S. 72.

427 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 82.

428 Vgl. Monika Rinck: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008, S. 33, 37.

429 Vgl. Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 73.

430 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 73.

431 Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 79.

432 Vgl. Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 82–84. Schwarz widmet sich eher Instant Messaging-Praktiken wie der Echtzeitkonsultation durch Dritte; der Zugang-als-Überwachung in

rung der Kopföffnung: Solcher Zugang nämlich ist sonst, gezwungenermaßen, die Situation mit Toten; doch geht es hier um eine bestehende, oder auch den Bestand einer, Beziehung; sodass der andere Mensch zum Gespenst (gemacht) wird.

Es bleibe dahingestellt, wie neu ein solches Regime, eine solche Ökonomie in Sachen Intimität tatsächlich ist – und wie sehr die Entsprechung von Transparenz und Zugang mit Aspekten der Konnektivität als Lage der Liebe erst einhergeht. (Schwarz schwankt diesbezüglich zwischen einer solchen Unterstellung, wenn auch bei gleichzeitiger Betonung der Offenheit des Ausgangs dieser Entwicklung, und einer Behandlung von Intimität selbst als Frage des exklusiven Zugangs zu persönlichen Informationen, womit die entsprechende Wahrheitsökonomie dann nicht mehr nur nicht neu wäre, sondern sich verabsolutiert fände.[433]) Von größerer Bedeutung scheint ohnehin, dass die nunmehr so prinzipielle wie permanente Zugänglichkeit von bestimmter Kommunikation, besonders solcher außerhalb der Intimbeziehung, die Phantasie des geöffneten Kopfs erneuert, indem sie sie, oder etwas an ihr, materialisiert. Sie bleibt freilich, auch materialisiert, Phantasie: keine Kommunikation ist ein Nachweis dieses oder jenes Bewusstseins, die Grenze der Inkommunikabilität lässt sich auch durch grenzüberschreitenden Zugang zu Kommunikation nicht überschreiten. Doch sieht die Beobachtbarkeit sich, so prinzipiell wie permanent, erweitert: als gäbe es die Möglichkeit einer ungleich größeren Annäherung an das Bewusstsein unter dem Schädel, ‚wenn man des anderen Displaysperre überwindet, um darunter auf den Flashspeicher zuzugreifen'. Die zu den letzten Grenzen strebende Erweiterung der Fähigkeit zur Beobachtung ist aber die Situation des Gespensts; eine durchaus ironische, oder tragische, Umkehrung; ist doch nun ‚man' selbst anstatt des anderen ein solches (geworden).[434]

45 YEARS lässt Kate nicht einfach nur auf den Dachboden steigen. Sie strebt diesem in einer ersten Bewegung schon zu, blickt nach oben ins Off und bricht die Bewegung zugunsten einer Zigarette im Garten ab; sie taucht aus dem Off der sich öffnenden Dachbodenklappe unter dieser auf, zieht umständlich die Leiter aus und steigt auf dieser nach oben; verschwindet mit Kopf und Schultern aus der Taghelle des Flurs, macht im Dunkel des Dachbodens durch das Ziehen an einer Schnur ein Licht an und bahnt sich ihren Weg durch die Enge zwischen Balken, Kisten und

---

der Intimbeziehung wird nur am Rande diskutiert. Andernorts wird die Wahrheitsökonomie des Zugangs hinsichtlich beziehungsinterner Erwartungen und Verpflichtungen gegenseitiger Zugänglichkeit persönlicher Kommunikationstechnologien erwähnt – vgl. Elena Casado / Amparo Lasén: Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy. In: *Feminist Media Studies* 12/4 (2012), S. 550–559, hier: S. 553.

433 Vgl. Schwarz: Who Moved My Conversation?, S. 75, 82.

434 Vgl. zum Zusammenhang von Skeptizismus und Heimsuchung Cavell: Being Odd, Getting Even, S. 108.

Möbeln; nimmt einen Koffer auf den Schoß und klappt ihn auf, greift ein Notizbuch darin und schlägt dieses auf, entdeckt Aufzeichnungen, Fotos und getrocknete Blumen, die auf Geoffs Reise durch die Berge verweisen, und schließt Notizbuch und Koffer abrupt wieder. Und all das, bevor der Film Kate auf die Dias stoßen lässt. Der Zugang ist eine Annäherung in dem Maße, wie er sich nur in Annäherungen zu verschaffen ist. Sei es, weil mit der Grenzüberschreitung immer ein Zögern einhergeht (in dem die Grenze erst sich zeigt), sei es, weil Ort und Art der Information im oder auf dem Speicher nicht selbst schon transparent sind (zugleich, nicht nur nacheinander also eine Sache des Suchens und Findens).

45 Years lässt Kate dabei auf den Dachboden steigen, nicht nur während Geoff gerade nicht zuhause ist, sondern auch nachdem er sich nachts bereits einmal aus dem Bett und selbst auf den Dachboden stiehlt. Dort lässt er sich – durchgängig eine Stimme aus dem Off – von der wachgewordenen, wütend beharrenden Kate – in frontaler Nahaufnahme nach oben blickend – ein Foto Katyas entreißen. Einen langen Blick Kates später – das Foto allein als Rückseite sichtbar – legt sie es im unscharfen Bildvordergrund auf eine Stufe der Leiter und wendet sich ab – im immer unschärferen Bildhintergrund verschwindend, während der Schärfebereich sich auf das schlaff daliegende, vergilbte Stück Papier verschiebt. (Wenn 45 Years Hunger kennt, so ist es einer nach Fotos: nach den verschiedenen Fotos auf dem Dachboden, die zu einem verlorenen Kind führen, nach den fehlenden Fotos im Haus, die von Kinderlosigkeit herrühren ...) Der Zugang ist einer zur Vergangenheit, schon eingefallen und doch weiter im Off, ein Zugang zum Geoff der Vergangenheit und zur Vergangenheit, in die Geoff sich begibt. Und so wird er also zum Gespenst.

45 Years lässt Kate nicht zuletzt auf den Dachboden steigen, bevor Geoff des Nachts erneut aus dem Bett verschwindet, Kate sich wie ferngesteuert durch den leeren Flur zur geschlossenen Dachbodenklappe begibt, mit einer Hand in leichtem Abstand an dieser entlang, Schwenk nach oben, nach einem Luftzug spürt, während die Geräusche eines heraufziehenden Sturms ertönen und, Schwenk nach unten, hinter ihr, wie von Geisterhand, langsam eine Tür zuschwingt, abgelöst, kurz vor dem Zuschlagen, von Schwarzbild und „FRIDAY“. Das Haus, das Zuhause ist zum Spukhaus geworden, Kate zu seiner letzten Bewohnerin, nur noch da, um selbst mechanisch zu wiederholen. Und was wäre das anderes als ein Gespenst?[435]

435 Vgl. Smyth: 45 Years, S. 47 – zum „ordinary nightmare that may define every long-term relationship“, die Frage: „How well *do* you know this person? Has it been worth it? Or are you staring back at twenty, thirty, forty, even forty-five years and realizing you are just a flesh copy of a more potent screen fantasy in your partner's memory?“

436 Vgl. auch Lehmann: Suspense in the Cinema, S. 255.

Wortwörtlich, wenn auch nicht buchstäblich, taucht der geöffnete Kopf zu Beginn von GONE GIRL auf, als Teil des Denk-Bildes: „[dunkel hallend zu den Titelein- und -ausblendungen] When I think of my wife, [synchron zur Aufblende zu dem abgelegten weiblichen Hinterkopf und der streichelnden Männerhand] I always think of her head. I picture cracking her lovely skull, unspooling her brains, [plötzlich hebt und wendet sich, verdreht regelrecht sich der Kopf und weicht die Hand zurück] trying to get answers … [aus einem stummen, vielleicht verschreckten, vielleicht drohenden Frauengesicht in Großaufnahme wird ein fixierender Blick leicht rechts an der Kamera vorbei ins Off geworfen] The primal questions of any marriage: [der Blick wird noch ausgehalten, während der Kopf sich langsam wieder auf den männlichen Brustkorb senkt, auf dem er zuvor lag, fast in ihm versinkt] What are you thinking? How are you feeling? [es wird wieder zu Schwarzbild geblendet] What have we done to each other?“ Eine Relationierung von oder Perspektivierung aus Rätseln (oder: Gespenstischem), vom Rätsel, dem sich die männliche Stimme gegenübersieht, zum rätselhaften Blick der Frau, vom Rätsel des unsichtbaren Blicks, der auf sie fällt, zu ihrer rätselhaften Haltung – von und zu der Verrätselung der Stellung all dieser zueinander.[436] Dann aber ist es auch die Phantasie des geöffneten Kopfs – und mit ihr diese Relationierung, Perspektivierung: diese Ehe –, die am Ende des Films wiederholt, verändert auftaucht: wenn erneut oder erneuert zum gestreichelten Hinterkopf, nun mit kürzeren Haaren, aufgeblendet wird; der Kopf sich plötzlich hebt und wendet und die Hand zurückweicht, doch nun nach kurzer Pause wieder zu streicheln beginnt; das stumme Gesicht an der Kamera vorbei, unter Andeutung aber eines Lächelns ins Off blickt; der Blick während des Senkens des Kopfs zwar ausgehalten wird, mit der Abblende die Augen sich allerdings schließen; die Stimme fragt: „What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?“; und: „What will we do?“

So ist der Weg zur Veränderung also zu suchen in den weiteren Entwicklungen der Phantasie. In Amys kurz vor ihrem Verschwinden erst fabrizierten Tagebucheinträgen (über Blenden und Voiceover in größte Nähe zur ersten und letzten Einstellung des Films gerückt), die, sobald das Buch von der ermittelnden Polizei gefunden ist, Nick zu inkriminieren drohen – und zwar weil sie nun zugänglich geworden sind und also einen Wahrheitsgehalt bekommen haben, befrag- und bestreitbar: die Erfüllung der Phantasie, in ihrer Pervertierung durch Klischees zum Klischee, als Rache. Oder in dem privaten Code zwischen Nick und Amy, mit dem dieser während eines aufgezeichneten Fernsehinterviews jene, letztlich erfolgreich, aus ihrem Versteck zu locken versucht; ein Interview, das beide während seiner Ausstrahlung anschauen, parallelmontiert zur Differenz der Televisualität;[437] ein Code, der allein durch die Ehevignetten der Tagebucheinträge bekannt ist, die sich bereits als nicht in Gänze wahrheitsgemäß erwiesen haben, ohne dass die genaue Grenze der Fälschung greifbar geworden wäre: die Erneuerung der Phantasie, entgegen ihrer Gegenüberstellung mit der Realität, als Aufführung. Und dann – die mögliche Bejahung der Phantasie, im Akt der Bildproduktion, als Möglichkeit der Veränderung: in der letzten zweisamen Interaktion zwischen Nick und Amy, in deren Laufe sich bewahrheitet, was zuvor noch sich als falsch herausstellte, dass Nick ihr gegenüber gewalttätig werden kann und Amy hinter seinem Rücken schwanger geworden ist – und in einem weiteren, nun gemeinsamen Fernsehinterview, dessen Visualität die filmische bis zur Schlusseinstellung ersetzt, während Nick ankündigt, Amys Hand und sich an ihren Plan haltend, dass die beiden Eltern werden.

Während der Ankündigung hält Nick Amys Hand in seiner linken und umspielt sie zärtlich-suchend mit der rechten – nachdem er diese in zwei sarkastisch-ausladenden Bewegungen auf ihre hatte fallen lassen, zur spitzen Phrase von den *partners in crime*. Wie ließe sich entscheiden, ob dies ein Bild des Nach-, des Aufgebens ist; oder eines der Affirmation? Nur in Abhängigkeit von der Frage,

worauf genau Amy zuvor in aller Kürze antwortet, in der Zweisamkeit, begleitet von einer Kopfdrehung und einem vielleicht abschätzigen, vielleicht fordernden Blick – nach Nicks wütender, verzweifelter Tirade: „You're delusional, I mean-you're insa-why would you even want this? Yes, I loved you, and then all we did was resent each other, and try to control each other … and cause each other pain." Ob sie also antwortet auf die Aufzählung der Klischees, und also mit einem; oder auf die Frage nach dem Wollen, in dieser also schon die Antwort sieht. „*That's* marriage."

Am seidenen Faden

Und dann ist da die letzte Dialogzeile von Phantom Thread. Direkt nach ihren Bemerkungen über Reynolds und das Jenseits gegenüber dem Arzt, doch in einem dezent sanfteren Ton schildert Alma in einem Voiceover ihren Blick in die Zukunft, zu Einstellungen als blickte sie zurück aus dieser. Sie schiebt einen Kinderwagen durch einen Park und findet dort Cyril und Reynolds auf einer Bank, „and everything has settled … and all our lovers and … children and friends come back … and are welcome … and we have large … gatherings where everyone is laughing and … playing games"; sie wiegt in inniger Umarmung mit Reynolds auf der Tanzfläche der Silvesterfeier hin und her, „I am older and I see things differently … and I finally understand you … and I take care of your dresses"; sie leitet die Anprobe eines Kleids bis zum letzten Abstecken, „keeping them from … dust and … ghosts and time". Es folgt Reynolds' Kopf, der horizontal in Almas Schoß ruht, in Großaufnahme im Licht eines weiteren Kaminfeuers. Seine Augen sind geschlossen und sein Mund schließt sich noch von seiner Antwort: „Yes, but right now, we're here"; ihr linker Arm schmiegt sich der Länge nach von unten an sein Gesicht, als schaukelte sie dieses, beschwichtigend wie ihre Stimme aus dem Off: „Yes, of course we are"; für die letzte Zeile, bevor Alma in Großaufnahme zu lächeln beginnt, von ihm auf- und wieder zu ihm hinunterblickt, öffnet Reynolds seinen Mund noch einmal wie zu einem Knurren: „And I'm getting hungry." In der Wiederholung der Affirmation finden, als Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart, die Perspektiven zusammen, als Beziehung …

In dieser Hinsicht lässt sich denn auch ein bedeutender Unterschied zu (Deleuzes) Hitchcock ausmachen. Dort führt alles von der Instabilität, vom Ungleichgewicht der Beziehung hinein in

> ein gewisses Gleichgewicht […], sei es auch ein trauriges, verzweifeltes oder erschreckendes: das Gleichgewicht zwischen Schuldig und Unschuldig, die Wiederherstellung der gewohnten Rollenverteilung, der gerechte Lohn, den jeder für seine Tat erhält […].[438]

437 Vgl. dazu Lehmann: Suspense in the Cinema, S. 261.
438 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 271.

Onkel Charlies tödlicher Sturz aus einem und vor einen Zug sowie die anschließende Gedenkfeier zu seinen Ehren, mit denen SHADOW OF A DOUBT schließt, während seine Verbrechen als *Merry Widow*-Mörder das Geheimnis seiner Nichte Charlie und des Ermittlers Jack Graham bleiben; das verdächtige Happy End von SUSPICION; Maxim und die zweite Mrs. de Winter in inniger Umarmung vor den Flammen, die Manderley, Mrs. Danvers und das letzte Zeichen der ersten Mrs. de Winter, den Buchstaben R auf dem Kissen ihres früheren Betts, verschlingen, am Ende von REBECCA …

Hier, im Falle von PHANTOM THREAD, steht die Beziehung am Ende, verändert, das heißt ein verändertes Ungleichgewicht, eine veränderte Instabilität. Im Sinne dieser gehören Reynolds' Zeichnen und Almas Kochen tatsächlich zusammen. Gleiches gilt aber auch für die Vision seiner toten Mutter, die Reynolds während seiner ersten Vergiftung hat und in die Alma hineintritt (oder für sein Gefühl, dass die tote Mutter nah sei, von dem er Cyril berichtet, bevor Alma in sein Leben tritt), und für Almas Version des gemeinsamen Lebens mit Reynolds, die sie mit ihrem Blick in die Zukunft entwirft (aber auch schon in ihrem Gespräch mit dem Arzt). Und es gilt für seinen Hunger und ihren Platz, mit denen voneinander abhängt, dass sie ihm das Richtige kocht und er richtig isst und sie Mrs. Woodcock wird und er hilflos, zärtlich und offen flachliegt. Zusammen gehören all diese als eigene, also unterschiedliche Perspektiven auf den Film (und des Films) als ganzen (und seines Ganzen).

Vielleicht ist der Abstand zum erschreckenden Gleichgewicht dabei der Abstand der zweiten zur ersten Vergiftung, der Abstand des Führens zum Schließen der Ehe. Vor allem wird er eine veränderte Transparenz bedeuten, nicht mehr organisch, qua Zugang, sondern spirituell, qua Antwort und Verantwortung, nicht mehr des institutionsgemäßen oder gemäßigt-konformen Essens, sondern des garantie- und netzlosen, humoristisch-konformen Weiter-Sprechens. Diese „Transparenz gibt es nur in der *Beziehung*", sprich: „Liebe kann diese Transparenz nur selbst sein"[439] … (Vielleicht gilt deswegen auch, für sie, im Übergang zu ihr:

> Jede „gelungene" Beziehung – gelungen, insofern sie imstande ist, das Implizite zu sagen, ohne es zu artikulieren, über die Artikulation hinauszugehen, ohne in die Zensur des Begehrens oder die Sublimierung des Unsagbaren zu verfallen – eine solche Beziehung läßt sich mit Recht als *musikalisch* bezeichnen.[440]

Was die Fragen aber doch nicht erübrigt, ihre Gefahr für sie, des Zurückfallens:

> Was versteht er von dem, was ich sage? Was ich von dem, was er sagt? *Alles* – wie *wir alle* in den Momenten unserer ebenso vollständigen wie unsagbaren Verschmelzungsapotheosen

439 Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 223.

440 Roland Barthes: Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 279–285, hier: S. 285.

> glauben möchten? Oder *nichts* – wie *ich* denke, wie *er* bei der erstbesten Verletzung erklären kann, die unsere verwundbaren Spiegelkabinette durcheinanderbringt ...?[441])

Diese Transparenz, Liebe, heißt (hier) Ehe, sofern sie ‚diejenigen Bedingungen, die ihre Konstitution und ihre Fortsetzung ermöglichen, selbst produziert' – als einen Hunger, den nur sie selbst wecken und stillen, und als einen Platz, den nur sie selbst schaffen und füllen kann, in ihren Wiederholungen und Affirmationen. – Die erste Vergiftung mag Almas eigener Heiratsantrag oder gar schon ihr Jawort sein, weswegen sie auf Reynolds' Antrag am nächsten Morgen auch nicht sofort antwortet: Entweder hat sie die Antwort schon gegeben oder bekommt statt einer solchen eine Gegenfrage gestellt; Umstände, unter denen nicht einfach zu antworten ist. Die zweite Vergiftung gibt ihm die Möglichkeit, wieder (und wieder) Ja zu sagen: Sie lässt dabei den Mangel (nach der Art, nicht dem Maß) der Transparenz der ersten ermessen.

Eine Frage des Geschmacks, weniger des Hungers, ist das für Santa Clarita Diet (Victor Fresco, US 2017–2019). Ohne langes Federlesen, keine zehn Minuten nach Beginn der ersten Episode, findet sich die Immobilienmaklerin Sheila Hammond in einen Zombie verwandelt, der äußeren Erscheinung nach unverändert und sozial noch funktional, doch mit verringerter Impulskontrolle, gesteigerter Libido und einem ungezügelten Appetit auf frisches Menschenfleisch.[442] Die Versuche, ihrer neuen Situation zusammen mit ihrem Ehemann Joel, ebenfalls Immobilienmakler, kalkuliert zu begegnen, sie zu kontrollieren oder kompromissbereit auf sie zu reagieren – nur rohes Tierfleisch aus dem Supermarkt zu essen, sich im örtlichen Krankenhaus Leichenteile zu beschaffen oder nur schlechte Menschen, allen voran Neonazis, zu töten –, diese Versuche also dienen entsprechend nicht der Rettung von irgendetwas Vornehmem. Sie sind einfach direkt proportional zur eskalierenden Abstrusität der Situation (die auch nicht mit dem sprechenden abgetrennten Kopf endet, der, mit Headset ausgestattet, zum ersten Angestellten von Sheilas und Joels neu gegründeter Firma wird[443]).

Was hier stattdessen auf dem Spiel steht, Gegenstand des Konflikts ist, entfaltet sich entlang der Sensibilität – oder Expressivität – der *gross-out*-Komödie: vom ersten eruptiven Kotzen im Strahl, mit dem Sheilas Ableben sich ankündigt, bis zu dem spritzenden Blut, den wabbeligen Eingeweiden und den aufgerissenen, zerstückelten und verspeisten Körpern, mit denen Sheilas Untod einhergeht. Diese aggressive Mobilisierung schlechten Geschmacks steht aber weniger im Kontrast zu einer wie immer (hier über zehn Minuten hinaus nicht weiter zu) bestimmenden Normalität – als wäre die Frage eine des Passenden und des Unpassenden; vielmehr stellt sie das Normale einer jeden Geschmacksnormalität infrage. Nicht, als wäre Normalität eine bloße Illusion, die es aufzulösen gilt – der Ekel ist gerade so real wie der Genuss an ihm; eher, als wäre sie eine jeweilige Idiosynkrasie, die errungen sein will. Normalität ist für die *gross-out*-Komödie in dem Sinne nicht normal, wie das Gewöhnliche immer auch das Außergewöhnlich ist. In diesem Sinne gehört in den Einzugsbereich dieser Sensibilität, in dieses expressive Register noch der Abstand, den das Schauspiel Drew Barrymores in der Rolle Sheilas und Timothy Olyphants in der Rolle Joels zu sich selbst

441 Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, S. 11.

442 Vgl. Santa Clarita Diet, „So Then a Bat or a Monkey", S1.E1.

443 Vgl. Santa Clarita Diet, „We Let People Die Every Day", S3.E3.

hat: den die Serie in dem einen Fall die Übernahme durch das Es, in dem anderen die Hingabe an Cannabis nennt; der aber auch die überstrapazierte Nettigkeit betrifft, die mit der Profession der Maklerin und des Maklers einhergeht, oder mit der Provenienz der US-Amerikanerin und des US-Amerikaners. Nirgends anders gehört auch das Kulissen- oder Kataloghafte der Schauplätze hin: die kaum je aus der Logik der zu besichtigenden Immobilie heraustreten, geschmackvoll genau und nur als kaufbarer Komfort, wie kalifornische Kost.

Es gibt hier auch allerhand große und kleine, fraglos normale Eheprobleme. Dass die richtigen gemeinsamen Unternehmungen gefunden werden, und die richtige Zahl; dass inmitten all des alltäglichen Stresses kaum ein normales Gespräch zustande kommt und kaum ein normaler Tag zu erleben ist; dass beide Seiten ein beidseitig befriedigendes Sexleben führen wollen …[444] Gewissermaßen ist all dies um die Schwierigkeiten des Zombiedaseins potenziert. Mehr noch aber sind die Eheprobleme dadurch auf den Nenner des Geschmacks gebracht. Kein Problem konformistischer Kompatibilität, wohl aber humoristischer Konformität.

Im Bild der Unsicherheit ist Der seidene Faden, der deutsche Titel von Phantom Thread, durchaus treffend: mit Blick auf die Gefahr, die Bedrohung – oder auch den Zweifel, den Horror; aber auch auf das veränderte Ungleichgewicht, die veränderte Instabilität – den Ehe-Ring als unwuchtigen, dezentrierten Kreis. Wie freilich, mit dem Bild der Unsichtbarkeit, auch der englische trifft: der zurückgeht auf Näherinnen im Viktorianischen London, die mit unwillkürlichen Bewegungen noch nach der Arbeit nicht vorhandene Fäden vernähten,[445] und hier sicher die versteckten, gespenstischen Nachrichten meint, die Reynolds in die Säume seiner Werke einnäht – und von denen Alma unbemerkt eine herauslöst, während er vergiftet im Bett liegt; der aber auch das Geheimnis der Verbindung, der Beziehung zwischen Alma und Reynolds meinen mag – oder das Ja-Wort als Ver-antwortung.

5.5 Drittes Problem der Entfaltung: Differenzielle Kraft des Zuschauens

Der Akt des Zuschauens II: Pygmalion und die Kraft der Aufführung

Pygmalion stellt nicht nur „mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit“ eine Darstellung her, in die er sich, anstelle der Teilhabe am sonstigen geschlechtlichen Leben („schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager“), verliebt: in „schneeweißes Elfenbein“, versehen mit einer „Gestalt, wie keine Frau auf Erden

444 Vgl. Santa Clarita Diet, „Attention to Detail“, S1.E6, „How Much Vomit?“, S1.E8, „Moral Gray Area“, S2.E3.

445 Vgl. Bell: The Needle and the Damage Done, S. 20.

sie haben kann“[446]. In seiner Liebe für „sein eigenes Geschöpf“, in seiner Anteilnahme (er „steht bewundernd davor, und gierig trinkt seine Brust das Feuer in sich hinein, das von dem Scheinbild ausgeht“) setzt sich das vermeintlich fertig Geschaffene zudem erneut in Bewegung, und zwar in dem Maße, wie die liebende Betrachtung alle Wahrnehmung, nämlich alles Wahrnehmen und Wahrnehmenwollen Pygmalions erfasst:

> Küsse gibt er und glaubt sie erwidert; er redet mit dem Bild, er hält es im Arm. Rührt er es an, so ist ihm, als drückten sich seine Finger in den Körper ein; ja, er fürchtet, an den Gliedern, die er preßt, möchten blaue Male entstehen.[447]

Die Statue geht, als hergestellte Darstellung, ein in den Prozess eines Darstellens, der selbst etwas Neues herstellt, wie flüchtig dieses Geschaffene – so flüchtig wie die Betrachtung als Teil seiner Darstellung – auch sein mag.

Dann setzt entweder der göttliche Akt der Venus den betrachtenden Akt Pygmalions lediglich fort, wie dieser schon den bildhauerischen. Immerhin ist die Verlebendigung der bei Ovid auch danach noch namenlos bleibenden, erst später Galathea getauften Statue[448] selbst geknüpft an Pygmalions Wahrnehmung („Da war ihm, als sei sie warm“) und erinnert dabei an das Handwerk und Geschick der Gestaltung (unter seiner Berührung „wird das Elfenbein weich [...], so wie Wachs [...] sich unter dem Druck des Daumens zu tausenderlei Gestalten formen läßt und in der Hand des Bildners immer bildsamer wird“[449]). Oder bildhauerischer und göttlicher Akt stellen die Pole, die Grenzen der Betrachtung. Es wäre dies eine Betrachtung, für die erst „sich im Kunstwerk die Kunst“, sprich: in der Darstellung-als-Herstellung die Bildhauerei-als-Darstellung „verbirgt“[450] – und dank der diese schon von jener erfasst ist, nicht: in ihrer Gemachtheit verdeckt bleibt zugunsten einer unausgewiesenen ideologischen Funktion. Eine Betrachtung, mit der außerdem die Flüchtigkeit des Dargestellten, des Hergestellten nicht zum Zeichen wird einer Unzugänglichkeit des Echten von der Unzulänglichkeit der Täuschung aus – als stünden diese sich als zwei Seiten einer Trennung unversöhnlich gegenüber –, sondern zur Täuschung, die selbst im Zeichen des Echten steht – da doch beide unlösbar Teil der Metamorphose sind.

---

446 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 597, 599, X/246–249.

447 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 599, X/249, 252–253, 256–258.

448 Rousseaus „Pygmalion“ mag den Namen für die Statue popularisiert haben; jedenfalls spricht Rousseaus Pygmalion den Namen wie selbstverständlich aus: „O meine Galathea!“ (Jean-Jacques Rousseau: Pygmalion. Musikalische Szene. In: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Wilhelmshaven 1984, S. 169–179, hier: S. 171.)

449 Rousseau: Pygmalion, S. 601, X/281, 283–286.

450 Rousseau: Pygmalion, S. 599, X/252.

In letzterem Sinne betont Inka Mülder-Bach „die Einführung des pygmalionischen Betrachters“[451] durch die Darstellungstheorie des achtzehnten Jahrhunderts, mit der sich der ovidische „Akzent [...] auf der sinnlichen, imaginativen und amourösen Aneignung der Statue: auf dem Staunen und Begehren, dem Sehen, Fühlen, Küssen und Umfangen“[452] aufgegriffen finde. Gerade Pygmalion lenkt so den Blick von der kunstschaffenden auf die kunstbetrachtende Instanz. Und stellt damit fraglos auch die Frage nach dem Verhältnis beider, oder verkörpert sie. Das aber nicht, ohne dass auch das Kunstwerk in neuem Licht erscheint – nunmehr „vermag die Statue nur in dem Maß ihre Macht zu entfalten, in dem sein erotisierender Blick die lebendigen Kräfte entfesselt, die in ihr gebunden sind“[453]. Koch spricht ihrerseits vom „Pygmalion-Komplex der Filmtheorie“[454]. Dazu gehöre durchaus die Gefahr, bei der Vorstellung des Bewegungsbildes als eines hergestellten Objekts stehenzubleiben, also die „männliche Obsession“ Pygmalions, den „Fetisch“ herauszulösen und die „Erotik“ und „Liebe“[455] zu vernachlässigen, auf die hin der Mythos nicht zuletzt dank Venus immer schon ausgerichtet ist. (Eine Gefahr, die für die psychoanalytische Filmtheorie gelegentlich allzu große Verlockung war.[456]) Gleichfalls mag jedoch das Ganze der Metamorphose Berücksichtigung finden: zwischen dem, was sich als „Fähigkeiten des kinematographischen Apparates“ zusammenfassen lässt (Venus), dem, was sich im Falle von Filmen und Serien als der mehr oder weniger un- oder auch multipel persönliche „handwerkliche Produzent“ zusammensetzt (Pygmalion als Bildhauer), dem „Bild auf der Leinwand“ (Statue) und dem „Zuschauer, der“ – angesichts all dessen – „die eigene Projektion produziert“[457] (Pygmalion als Betrachter).

Damit ist nun nicht nur, vom Bewegungsbild aus, die Frage nach der Betrachtung als Frage des Zuschauens gestellt. Mit dem Akt des Zuschauens ist auch das Problem der Art und des Orts bewegungsbildlicher Performativität aufgeworfen, das heißt der jeweiligen Aufführung (das einmalige In-Erscheinung-Treten als Wiederholung, also Veränderung) der Inszenierungen der Bewegungsbilder (ihr In-Szene-Setzen und Szenen-Schaffen als strategisches Entwerfen) für ein Pub-

451 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 22.
452 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 8.
453 Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions*, S. 22.
454 Gertrud Koch: Pygmalion – oder die göttliche Apparatur. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 101–116, hier: S. 107.
455 Koch: Pygmalion, S. 104.
456 Vgl. einschlägig (und als ausgewiesenen Bezugspunkt auch Kochs) Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Houndmills (Basingstoke) / London 1989, S. 14–26.
457 Koch: Pygmalion, S. 107–108.

likum.[458] Nun gibt es wohl Gründe, von Filmvorführungen anstatt von -aufführungen zu sprechen – es sind dies auch die Gründe, die Cavell dazu veranlassen, „movies" nicht als „performances (because they are perfectly repeatable)"[459] und den Filmbesuch also nicht als Besuch einer „performance" zu bezeichnen („to see Garbo's performance as Camille" ist nicht schon: „to see a performance of [the movie] Camille"[460]). Besucht wird vielmehr ein *screening* oder auch eine *projection* – doch gilt *das* aus anderen Gründen. Es sind technologisch-apparative Bedingungen, die gegen die ‚Filmaufführung' und für die ‚-vorführung' sprechen; was zunächst aber nur heißt, dass einiges gegen die Aufführung als technologisch-apparative Bedingung von Bewegungsbildern spricht (was? – zunächst einmal nichts anderes als Bewegungsbilder; was nur heißt, dass es, um dies zu ändern, bestimmter und bestimmender Bewegungsbilder bedürfte, die ihr Medium neu entdecken). Insofern sind mit dem Besuch, also mit dem Sehen und Hören der Vorführung nicht mehr und nicht weniger als korrespondierende psycho-physiologische Bedingungen angesprochen. Es betrifft all dies den Bereich des Bewegtbildes. Von *screening* und *projection* im Sinne Cavells lässt sich allerdings nur im Bereich des Bewegungsbildes sprechen, zu dem schon das Zuschauen gehört; sie betreffen die *world viewed* der *motion pictures*.[461]

Wenn von der „*Vorführung* [...] *also als Aufführung*" zu sprechen ist, dann nur im Sinne des Übergangs vom Bewegtbild zum Bewegungsbild, vom Sehen und Hören zum Zuschauen, ein Übergang, der, pygmalionisch, vom „*Wahrnehmungsakt im Zuschauer*" nicht zu lösen ist: „Der Akt der Aufführung findet" nirgends anders als „im Zuschauer statt"[462]. Wenn damit aber der Vollzug der poetischen Logik der bewegungsbildlichen Darstellung bezeichnet ist, in dem nur ihr Potenzial sich entfaltet, dann wird dieser Vollzug erst jenes Innen des ‚im Zuschauer' ausbilden, das heißt das Zuschauen und also ‚den Zuschauer': als, in diesem Sinne, ‚Ort' der Bewegungsbilder und ihrer Zeitformen.[463] Die Aufführung ist keine für, sondern

458 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart / Weimar 2014, S. 152–160, hier besonders: S. 152, 154–155. Vgl. auch Kapitel 3 dieses Buches, „Dramatisierung".

459 Cavell: The Thought of Movies, S. 11.

460 Cavell: Music discomposed, S. 188.

461 Vgl. Cavell: *The World Viewed*, S. 24, 32.

462 Koch: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, S. 42.

463 Vgl. noch einmal Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 238: „Das Bild selbst [...] ist letztlich der Protagonist in einem Geschehen, das der Prozeß des Zuschauens selbst ist. [...] Das Bild verwirklicht sich im Kalkül des Gesehen-Werdens als Affekt, als Phantasie, als Wunsch des Publikums und bildet so den dunklen Raum von dessen Innerlichkeit." Sowie Koch: Im Zuge der Bewegung, S. 339: „Film ist grob gesagt der Effekt einer äußeren, apparativen und einer inneren, subjektiven Maschine, die uns aus dem geschlossenen Raum der Mechanik in die Verzeitlichung reißt, deren Verräum-

eine durch ein Publikum – wodurch es, und das gehört zu seinem Begriff, zu einem solchen wird. Das Problem der bewegungsbildlichen Performativität, die keinen anderen Ort als das Publikum kennt, ist kein anderes als das Problem der differenziellen Kraft, also des Akts, des Zuschauens. Es ist ein Problem der Entfaltung. (Insofern sie hier genau und nur insofern auftaucht, kann es nicht darum gehen, die kulturwissenschaftliche Breite der Performativitätsdebatte aufzurufen, gar zu rekonstruieren. Die Anknüpfungspunkte aber sind offensichtlich: die „kritische Einstellung gegenüber der Idee der Repräsentation, genauer: gegenüber der Identifizierung von ‚Zeichen' mit ‚Repräsentation'"[464]; der „Impuls, [...] das Darstellen nach dem Vorbild des Erzeugens zu denken"[465]; und damit auch das Interesse für das „formenschaffende und formenverändernde Potential des Vollzugs"[466].)

Deutlich sollte geworden sein, nicht nur dass, sondern auch warum sich das Verhältnis von Publikum und Bewegungsbild, das mit dem Zuschauen benannt ist, nicht ohne Weiteres im Sinne eines Widerfahrens oder Erleidens erklären lässt, so wenig wie im Sinne eines Vereinnahmens oder Eintauchens. (Zu denken ist an Steven Shaviros Betonung der radikalen Passivität der – angesichts des Angriffs filmischer Bilder auf die – Wahrnehmung gegen die Annahme einer fetischistischen Aktivität des Blickens seitens psychoanalytischer Filmtheorie; sowie an die Versuche einer Theoretisierung von Filmerfahrung als Immersion – samt aller Komplizierung, wenn auch nicht Vermeidung, der aktiv/passiv-Achse, die in solchen vorgenommen ist.[467]) Damit können Effekte bestimmter Poetiken benannt sein,

---

lichung Fiktionen sind, die in der Realzeit der ablaufenden maschinellen Projektion sich auseinanderfalten und zueinanderstreben wie die verwirrenden Gleise im toten Auge eines dahinrasenden Zuges." Vgl. zu „Bildlichkeit als [...] ‚theoretischer Prozess'", dessen „poietisches Potential um der Betrachtung willen" sich „entfaltet", auch Eusterschulte / Stock: Einleitung, S. 7–8; und umfassend zum Kunstwerk Eusterschulte: Apparition, S. 224: „Temporalität und Materialität des Kunstwerks kommen in Reibung, zünden im Wahrnehmungsakt."

464 Sybille Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band. In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13–32, hier: S. 19.

465 Krämer: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun?, S. 23.

466 Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002, S. 323–346, hier: S. 346. Vgl. für einen Überblick zu Performativität als Paradigma und dessen Relevanz für die Filmwissenschaft – allerdings nicht klar zwischen Handlung und Herstellung unterscheidend, dafür zwischen Herstellung und Darstellung (aber: -als-Repräsentation) – Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 110–127.

467 Vgl. Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. London / Minneapolis 1993, S. 50–55; sowie Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. / Christiane Voss (Hg.): *montage AV* 17/2 (2008). *Immersion*.

Effekte, die dann aber durch das Zuschauen als Vollzug dieser Poetiken zu erklären wären. Sonst würde die bewegungsbildliche Darstellung noch so behandelt, als läge sie bereits vor, als wäre sie schon vorhanden, reduziert gewissermaßen auf das Bewegtbildliche und dieses von einer Bedingung auf ein Objekt, auf einen Grund. Es ist dies fraglos auch die Vorstellung eines Vor-, die Bewegungsbilder und die Verhältnisse zwischen ihnen von vornherein im Sinne des Stereotypischen, des Klischees oder der Konventionalität zu erklären sucht, nicht ausgehend von prinzipieller Eigensinnigkeit. Das Abschätzige, das zu solchen Erklärungsversuchen gehört, leuchtet dann nicht nur als Ablehnung des Gleichförmigen, sondern mehr noch als Ausdruck der Kränkung ein, dass für sie das Zuschauen den Bildern nichts Eigenes hinzufügen und auf ihre Verhältnisse untereinander nur von außen zugreifen kann, dass es also ‚nur zuschaut'.

Die Schwierigkeit ist aber nicht vermieden, allenfalls variiert, wo alternativ Zuschauen als Verarbeiten von oder Konstruieren anhand von Bildinformationen, als Anwenden von Interpretationsmustern oder Auswählen aus Lektüreangeboten gefasst wird. (Verschiedentlich wird das durch die kognitivistische Filmtheorie und die Semiopragmatik in Anschlag gebracht.[468]) Auch damit läge an den Bewegungsbildern alles vor, wäre alles vorhanden, gäbe es, unbedingt, Grund genug – müsste nichts entfaltet werden. Allein, das Fehlen ihrer Eigensinnigkeit wäre selbst zum Prinzip erhoben. So möchte an die Stelle der Kränkung ob der Bilder die Ermächtigung sich setzen, die die Bilder (ihre Aufführungen, Inszenierungen und Poetiken) sich unterwirft und sich ihrer als Bilder also entledigt, zugunsten welcher eigenen, individuell – oder auch fremden, industriell – gesteckten Ziele auch immer, auf dem Weg zu denen das Zuschauen dann doch ‚nur Zuschauen' ist.

Wenn gleichwohl vom Zuschauen als einer Aktivität die Rede sein kann und muss, da es Akt ist, nicht nur Haben eines Teils, sondern auch Nehmen eines Anteils: dann nicht als Alternative zur Passivität, nicht am anderen Ende eines Spektrums (menschlicher Verhaltensweisen) und nicht als Gegenstück (des indifferenten Mittels zum Zweck).

Eher wäre das Zuschauen mit Kristeva in die Nähe einer antiken Bedeutung von ‚lesen', von *legere* zu rücken – die freilich im Deutschen, anders als im französischen *lire*, sich ohnehin erhalten hat, samt dem Sinn für die Angewiesenheit auf die Lese: „‚Lesen' hieß auch ‚sammeln', ‚pflücken', ‚erspähen', ‚aufspüren', ‚greifen', ‚stehlen'. ‚Lesen' weist also auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive

468 Vgl. etwa, zur „Viewer's Activity", David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1986, hier: S. 29–47; sowie Roger Odin: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage AV* 11/2 (2002). *Pragmatik des Films*, S. 42–57.

Aneignung des anderen hin."[469] Auch ließe das Zuschauen sich auf das beziehen, was Barthes mit Blick auf die Musik Ludwig van Beethovens gegen „das Ausführen oder das Anhören" als „Lektüre", als die notwendige „Aktivität eines *Performators*" bezeichnet, „der umstellen, gruppieren, kombinieren, verketten, mit einem Wort (falls es nicht zu abgenutzt ist): strukturieren kann" – etwas, das zudem „etwas ganz anderes" sei „als konstruieren oder rekonstruieren im klassischen Sinn"[470]. (Freilich ist auch hier an den ‚Tod des Autors' und die ‚Geburt des Lesers' zu denken: dieser „Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben", er ist der „Ort, an dem sich diese Vielfalt sammelt" – sodass für den Text gilt: „[S]ein Ursprung, seine Stimme liegt im Lesen, und nicht im eigentlichen Ort des Schreibens."[471]) Oder es wird dem Vergleich des Bewegungsbildes mit der Musik weiter gefolgt, wie Hermann Kappelhoff ihn wiederholt anstellt, bis an den Punkt, an dem aus diesem Vergleich folgt, „dass die Wahrnehmung des Kinozuschauers eher dem Musikinstrument entspricht"[472] – das fraglos gespielt wird, doch fraglos auch das ist, was die Töne hervorbringt.

Es ist ein Vergleich mit der Musik, der auch Cavell noch davon sprechen lässt, „that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself)": sei doch die „performance of a piece of music" immer „an interpretation of it", das heißt „the manifestation of one way of hearing it"[473]. Mag dies für Cavell auch beschränkt bleiben auf (sein) Schreiben als „continuous appeal to the experience of the film, or rather to an active memory of the experience (or an active anticipation of acquiring the experience)"[474], und gebunden also an (s)einen „process of analysis", ist umgekehrt doch nicht ausgeschlossen, damit auf eine analytische, interpretative Dimension des Zuschauens selbst abzuheben; also auch darauf, dass es als Akt nie allein und allein im Hier und Jetzt steht, sondern neben und vor und nach anderen, mit denen es unausweichlich in einem Austausch steht; dessen geteilter Boden kein anderer ist als der Umstand, dass eine *performance*, also eine *interpretation*, auch „the meeting of a responsibility"[475] ist.

---

469 Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200, hier: S. 171.

470 Roland Barthes: Musica Practica. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 264–268, hier: S. 267–268.

471 Barthes: Der Tod des Autors, S. 62–63.

472 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 216. Vgl. auch Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 50.

473 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 37–38.

474 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 11.

475 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 37–38. Vgl. auch Eusterschulte: Apparition, S. 230 – zur eigenen „Weise der Inblicknahme" oder „kon-stellierenden Wahrnehmung", durch die Kunstwerken nur zu begegnen ist und durch welche diese schon zu begegnenden werden, verantwortlich: „So erst *fallen sie uns in den Blick*, nicht mehr als Gegenstände einer Nah- und Aufsicht, sondern als Anblickende,

So könnte das Zuschauen aber auch im Sinne des Rezitierens von Lyrik gedacht werden, in welchem erst sich Versmaß, Wortmelodie und all die voneinander nicht zu lösenden phonologischen, syntaktischen und semantischen Strukturierungen verwirklicht finden, ohne die Gedichte letztlich wenig mehr bedeuteten als schlecht ausgenutzten Platz auf einer Druckseite. Das Lyrische bedarf des Einsatzes der Stimme und des Atems – und das Eingesetzte ist immer auch das aufs Spiel Gesetzte –, was nach Übung verlangt; es bedeutet die Transformation des Sprechens – wie das Re-zitieren schon die Wiederholung als Veränderung meinen muss, die Szene des Sprechens anstatt des Zitierens eröffnend –, was Lernen verspricht.

Worum es mit all dem geht: dass der aufführende Akt des Zuschauens sich, bezogen auf ihre Inszenierungen, als Teil von bewegungsbildlichen Darstellungen zeigt – sich in seiner Kraft zeigt, überhaupt erst, den richtigen Zustand vorausgesetzt, von hergestellten Darstellungen zu Darstellungen-als-Herstellungen, von Bewegtbildern zu Bewegungsbildern, vom Sehen und Hören zum Zuschauen übergehen zu lassen. Eine regelrechte „Poiesis des Filme-Sehens“[476]. In der Tat ist dieser Zustand nun kein anderer als jener der Aktivität, und zwar gerade insofern, als es nicht alternativ eine Passivität von Kräften gibt, sondern allenfalls eine Reaktivität.[477] Diese fällt ihrerseits, im Falle des Zuschauens, nicht in eins mit dem Herkömmlichen und Formelhaften, doch gehört sie so unlösbar zu ihnen wie die Aktivität zum reinen Bild leerer Zeit; sie ist Nach-vollzug wie diese Vollzug. So nur sind die Zustände der (und ist also die) Kraft des Zuschauens gegeben. Was auch heißt, dass der Akt des Zuschauens sich *nur* als Teil bewegungsbildlicher Darstellungen zeigt – der Zustand seiner Kraft nur bezogen auf jene Übergänge. Reaktivität tritt in der bloßen Entfaltung in der Zeit, Aktivität mit der Entfaltung von Zeitformen entgegen.

Wie aber die Kraft zur Affirmation der Differenz selbst noch am Willen zur Macht hängt, so hängt die differenzielle Kraft des Zuschauens am Genießen oder Vergnügen, an der *hēdonē*, oder auch an Lust und Wollust, *plaisir* und *jouissance*; Barthes notiert gar: „*Wille zur Wollust*“[478]. Die diversen Akzentuierungen, die

---

die in eine unnahbare Ferne ziehen. Diese Weise eines Hin-Blickens oder einer aufmerksamen Hin-Sicht lässt ein Angeblicktwerden von Seiten des materialen Gegenstandes erfahrbar werden.“

476 Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 7.

477 Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 45–48, 129.

478 Barthes: *Die Lust am Text*, S. 23. Vgl. weiter Gilles Deleuze: L'épuisé. In: Samuel Beckett / ders.: *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages ..., Nacht und Träume/L'épuisé*. Paris 1992, S. 55–106, hier: S. 77; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 286; Aristoteles: *Poetik*, S. 12–13, Kapitel 4; Barthes: *Die Lust am Text*, S. 12; und noch Laura Mulvey spricht von *pleasure* ...

damit zur Sprache kommen, sind fraglos nicht abseits der (Historizität der) Darstellungen zu plausibilisieren, die mit ihnen je schon angesprochen sind (zu dieser Historizität gehört noch der Bogen, der sich von Aristoteles' Tragödiendefinition und der *katharsis* zur modernen Genrepoetik und ihren Affektdramaturgien spannen lässt[479]). Entscheidend im Sinne aller ist jedoch, dass, wann immer der Akt des Zuschauens Teil hat an der Darstellung, der Genuss auch schon Anteil an ihr nimmt – weil die entsprechende Kraft zum Vollzug den Willen braucht, der die Frage der Differenz zu seiner Sache macht. Und dass, umgekehrt, der Genuss doch erst in der Aktivität des Vollzugs liegt – da kein Wille vom Vollzug seiner Kräfte zu trennen, ihm voranzustellen, ihnen überzuordnen ist.[480] Die bewegungsbildliche Dar- als Herstellung von Zeitformen gibt es je nur *qua* und *als ihren* Genuss, dieser so spezifisch wie jene. Pygmalion.

Das Bewegungsbild als Differenzial

Schließlich wird das Bewegungsbild dank dieser differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens als mediales „Differential" erscheinen, als Medium, dessen Äußerungen – konkrete Bewegungsbilder – je neu differenzieren: „zwischen ästhetischer Wahrnehmung und Alltagswahrnehmung", um mit Kappelhoff im Anschluss an Deleuze zu sprechen; ebenso (und damit) zwischen der Einstellung als „Ausschnitt des Sets" und „Abbild der Produktionsrealität" einerseits und der Einstellung als „Intervall und Ausdruck der Veränderung des Ganzen des Films" andererseits; oder auch zwischen „Raum und [...] Zeit, auf die sich die Produzenten des Films pragmatisch und die Zuschauer ästhetisch beziehen"[481]; und so weiter, begrenzt nur durch die Weite der Entdeckungen bewegungsbildlicher Darstellungen. In solchen Differenzierungen bekundet sich die Aktivität des Zuschauens, bekundet sich ihre Differenz zur Reaktivität. Keineswegs beliebig ist es dabei, dass die Differenzierungen allesamt ausgehend von der bewegungsbildlichen Darstellung, nicht dem hergestellten Bewegtbildlichen gedacht sind und dass sie am Zuschauen hängen, das doch aus dem Sehen und Hören werden soll – dass erst das Bewegungsbild als Medium das Differenzial stellt, nicht schon seine Bedingungen.

So ist es bereits eine der eindrücklichen Pointen von Georg Simmels kurzer Reflexion über die Ruine, dass hinter das einmal in die Welt gesetzte „Menschen-

479 Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 103–105.

480 Vgl. Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 56–57.

481 Hermann Kappelhoff: Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film. In: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Berlin 1998, S. 93–119, hier: S. 100–101.

werk“, hinter „das Kunstwerk“ nicht so einfach zurückzufallen ist: Mag auch im Falle der Ruine die „Naturgewalt“ den „menschliche[n] Willen“ abgelöst haben, so wird dadurch „das Werk dennoch nicht, solange man überhaupt noch von Ruine und nicht von einem Steinhaufen spricht, in die Formlosigkeit bloßer Materie sinken“ – vielmehr „entsteht eine neue Form, die vom Standpunkt der Natur aus durchaus sinnvoll, begreiflich, differenziert ist“[482]. Noch die Natur selbst erscheint nunmehr (nicht als, aber) im Lichte der Kunst, sprich nicht mehr für sich und auch nicht mehr nur als Material, sondern als eigene „Formung“, die sich in diesem Falle „das Kunstwerk zum Material“[483] nimmt. Auch, was ‚Material‘ heißen und meinen kann, bleibt davon also nicht unberührt – von hier aus ergibt wohl auch die Rede von der „Eigengesetzlichkeit des Materials“[484] Sinn (erst; oder einen neuen). All dies dürfte jedenfalls ein entscheidender Aspekt (für das Verständnis) der Unhintergehbarkeit von Darstellungen sein.

Auch Siegfried Kracauers Faszination angesichts der „Welt aus Papiermaché“, die er im Gewimmel der Requisiten und Kulissen des Babelsberger Filmstudios entdeckt, verweist auf die Darstellung selbst als den Punkt, von dem aus noch (oder auf den hin schon) das Hergestellte an ihr und seine Infragestellung der Natur zu denken ist: Wenn im Studio alle „Natürlichkeiten draußen [...] ihr Recht verloren [haben]“, so doch nicht, weil hier einfach Nicht-Natur konfrontierte, sondern eine Natur, in die der Modus des Vor- materiell schon eingeschrieben, die „garantiert Unnatur“[485] ist. Es schreibt dieser Modus sich ein in alles, was in diese Welt eintritt – als „Vorstadium“ etwa, als das „die entartete Buntheit der Perücken“ erscheint, welche einst zu eigenen Helligkeitswerten zwischen Schwarz und Weiß wird, ebenso aber in den „Rohstoff des menschlichen Gesichts“, der zu „Physiognomien geformt“ wird, „die ihr Geheimnis erst preisgeben, wenn das Lampenlicht sie berieselt“[486], bis hin zu den „Umschichtungen“, die zum Beispiel dem „bolschewistischen Wachlokal“ des einen Films den „Bahnhof in Schweden“[487] des anderen entlocken. Nichts mehr, besonders nicht „die Welt, die es gibt“, kann fortan Geltung

482 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: ders.: *Gesamtausgabe* 11. *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band* 2. Frankfurt am Main 1993, S. 124–130, hier: S. 126.

483 Simmel: Die Ruine, S. 126. Vgl. auch noch einmal Jean Epstein: Bonjour Cinéma [A]. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 28–36, hier: S. 33: „Auch die Natur ist eine andere.“

484 Simmel: Die Ruine, S. 124. Vgl. Jean Epstein: Photogénie des Unwägbaren. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 75–79, hier: S. 75 – mit „der neuen, projizierten Welt“ ist der Punkt erreicht, an dem „eine andere Perspektive der Materie hervortritt“.

485 Siegfried Kracauer: Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 271–278, hier: S. 271.

486 Kracauer: Kaliko-Welt, S. 276–277.

487 Kracauer: Kaliko-Welt, S. 273.

als „Fertigfabrikat“ beanspruchen, da doch das filmische Licht ein ums andere Mal „[d]ie Gesetze der Metamorphosen“ vorführt, als „unerforschlich“[488]. Das Studio wäre dabei auch industrielle Gestalt der Pluralität und Relationalität bewegungsbildlicher Darstellungen.

Stärker noch auf das Zuschauen bezogen lässt sich zudem am (oder als) Problem der Mediensozialisation festhalten, dass es kein Zurück zu einem, kein Hinaus in ein Wahrnehmen gibt, das irgend unbescholten wäre – und, insbesondere, unberührt von „einer allumfassenden audiovisuellen Kultur“, deren Beständigstes ihre Bilderzirkulation zu sein scheint: In diesem Sinne weist Kappelhoff auf den „Medienkonsum“ hin, „der uns mit Haut und Haaren in die Verwertungs- und Vergesellschaftungsprozesse [...] einbindet“[489], die einer solchen Kultur eignen; an anderer Stelle verortet er diesen Konsum exemplarisch zwischen individueller „Fernsehkindheit“[490] und „Kulturgemeinschaft der Fernsehzuschauer“[491], um (mit Blick auf ’68) auf das „Geschmacksurteil“ als Movens „kultureller Gemeinschaftsbildung“[492] abzuheben. Das heißt nicht, dass alles immer bewegungsbildliche Darstellung wäre und es *deshalb* kein Zuvor oder Außen des Zuschauens gäbe. Eher ist unter diesen Vorzeichen nichts jemals ohne Bezug auf bewegungsbildliche Darstellungen, zumal andere Darstellungen, sodass nichts jemals ohne Bezug auf die Bezüge zwischen Darstellungen ist – und so muss ein jedes Wahrnehmen, in welchem Maße und auf welche Weise auch immer, auf Akte des Zuschauens schon bezogen sein, zumal andere Akte des Zuschauens ... Beides, Unhintergehbarkeit wie Pluralität und Relationalität, betrifft also auch (und gäbe es nicht ohne) das Zuschauen.

Mit dem Bewegungsbild als Differenzial scheint also in anderen Worten auch die Dimension der Historizität der Entfaltung in all ihren Facetten auf: dass und warum die Entfaltung nie abgeschlossen, nie fertig ist, keine einzige – dass und warum es keine einzelne gibt.[493]

---

488 Kracauer: Kaliko-Welt, S. 273.

489 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 2.

490 Hermann Kappelhoff: Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur. In: Daniel Illger / Hermann Kappelhoff / Christine Lötscher (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 1–42, hier: S. 1.

491 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 3.

492 Kappelhoff: Auf- und Abbrüche, S. 5–6.

493 Vgl. für eine Rückbindung dieser Historizität an die Frage des Werks noch einmal Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 288–289: „Die Veränderung der Werke wird von ihrer Fixierung [...] nicht gebannt [...]. Das Fixierte ist Zeichen, Funktion, nicht an sich; der Prozeß zwischen ihm und dem Geist ist die Geschichte der Werke. [...] Die Entfaltung der Werke ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik. Was Werke durch die Konfiguration ihrer Elemente sagen, bedeutet in verschiedenen Epochen objektiv Verschiedenes, und das affiziert schließlich ihren Wahrheitsgehalt.“ Vgl. dazu auch Eusterschulte: Apparition, S. 244.

Das Bewegungsbild als Differenzial lässt dabei aber nicht einfach nur verschiedene Arten des Werdens wieder auftauchen, etwa entlang der aristotelischen Unterscheidung von Herstellen, natürlichem Entstehen und dem Geschehen von ungefähr;[494] zwischen diesen bewegt sich schon der *Scenopoeetes*, von seinem Szenenschaffen aus und auf dieses hin, durch die Natur und Zufälle des Regenwalds. Auch geht es um mehr, als ein weiteres Mal an „die Hergestelltheit von Darstellungen" zu gemahnen, wie sehr Eva Schürmann auch zuzustimmen sein mag, dass der Blick darauf für eine jede „kritische Darstellungstheorie"[495] weiterhin notwendig ist; in eine Linie damit lassen sich noch die Culture Studies stellen, wann immer sie die Produktion von Bedeutung im Zuge der Herstellung von Repräsentationen betonen – wenngleich sie dabei doch einen jeden Prozess in textuellen Objektivationen und der Fixierung des Modells enden lassen, ja, Prozesse überhaupt nur von diesen aus kennen und ihnen also unterordnen.[496] Die Rolle des Differenzials reicht, nicht zuletzt, weiter als bis zur neuerlichen Konturierung eines Schöpferischen der bewegungsbildlichen Darstellung-als-Herstellung, die Neues nicht gegen jedes Vorausgesetzte und Gegebene stellt, sondern diese durch jenes nur entgegentreten sieht; etwas, das einfach dem (keineswegs einfachen!) Umstand geschuldet ist, dass es hier nicht um Ursache-Wirkung-Verkettungen, sondern um Momente des Prozesses selbst geht.

Fraglos ist all dies mit dem Bewegungsbild als Differenzial auch aufgerufen. Mehr noch aber rücken ins Zentrum: die Differenzierungen des Werdens, der Herstellungszusammenhänge und der Bedingungen der Herstellung, wie sie sich gerade durch seine Äußerungen, durch konkrete Bewegungsbilder vollziehen. Und so vermögen in der differenziellen Kraft des Akts des Zuschauens noch zu gründen, nämlich durch diese sich begründet finden: das Machen überhaupt von Filmen und Serien, die jeweilige handwerkliche Film- und Serienproduktion wie auch die eigene Stellung und Tätigkeit Film- und Serienschaffender. Wenn alle Produzierenden immer zunächst zum Publikum gehören – was eine rein empirische Frage sein könnte –, so erklärt dies – poetologisch –, wie sie aus einem solchen immer erst hervorgehen. Wenn das Publikum immer schon Verzweigungspunkt oder Schaltstelle der Geschichte des Bewegungsbildes ist – was es prinzipiell ist, insofern das Zuschauen weder von der Unhintergehbarkeit noch von der Pluralität und Relationalität bewegungsbildlicher Darstellungen zu lösen ist –, so ist es das also insbesondere – resultativ –, indem Akte des Zuschauens immer noch bedingt sind durch andere, durch das Hergestellte anderer, zur Produktion gewordener Akte des Zuschauens. (Auch das ist eine Interpretation des ‚Tods des Autors' als ‚Geburt des

494 Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*. Reinbek 2005, S. 188–196, Buch VII, 7–9.

495 Schürmann: *Vorstellen und Darstellen*, S. 16. Vgl. auch S. 32, 50 und passim.

496 Vgl. nur Stuart Hall: Introduction. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 1–11.

Lesers‘; es gründet eben das Schreiben in der ‚aggressiven Teilnahme‘ und ‚aktiven Aneignung‘ und „wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes ‚Lesen‘: Schreiben-Lesen“[497]; und noch Stile sind eine Frage der Geschichte von Publika, für ein jedes nämlich zunächst eine Frage „der Stilisierung seines Sehens und Hörens durch den Prozess der filmischen Darstellung“[498].)

All das verweist zum einen auf ein eigenes poetologisches Prinzip der Un- oder multiplen Persönlichkeit jedes Produzierens, das sich nicht auf die engere Produktionslogik der ‚Crew‘ oder des ‚Teams‘ reduzieren lässt, sicherlich aber in diese hineinspielt. Zum anderen hat es gewichtige Folgen für die poetologische Analyse, für ihre Beschränkungen und Potenziale, ihre Grenzen. Auch sie wird zwar ihre ‚Wahrheit‘ nicht in einem ‚Zugang‘ zum Akt des Zuschauens suchen, doch ist ihr das noch keine Antwort auf die Frage nach der Analysierbarkeit dieses Akts, und also jener des Genusses, das heißt der Darstellung-als-Herstellung. Die Unhintergehbarkeit des Akts des Zuschauens ist Begrenzung der Ansprüche an die Analyse und weist ihr eigenstes Gebiet aus. Pluralität und Relationalität des Akts hingegen sind Grenzwerte der Möglichkeiten der Analyse und zeichnen ihr ungekannte Wege vor. Kontur gewinnt der Akt genau und nur im Relief bewegungsbildlicher Darstellungen und der Modulationen zwischen ihnen. Ein jedes Bewegungsbild ein Akt, der längst andere Bilder schon verausgabt und angeeignet, affirmiert und konsolidiert hat: ein jedes zu analysieren als ein Zuschauen, perspektiviert durch andere, andere perspektivierend.

Dass die Ehe keinen Grund in einem Außerhalb (mehr) kennt oder findet, lässt sich nun auch so verstehen, dass die jeweilige Ehe ihre Differenzierungen, allen voran diejenige zwischen den zwei Arten von Wiederholung, selbst besorgen muss; dass dies sich nicht ohne den richtigen Zustand der Affirmation vollzieht – was auch die Frage nach dem falschen aufwirft; und dass die Darstellung-als-Herstellung der Zeitform der Ehe in Bezug darauf sich auszeichnet.

Geheimnisse der Ehe

Die Differenzierung der Wiederholungen – Wiederholung des Großen und als Ausnahme hier, des Kleinsten und als Gleiches im Gleichen dort – ist der Ehe auch die Frage ihrer Differenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit, das heißt die Frage, ob es in der Tat ihre Differenzierung, ihre eigene und nicht etwa eine ihr ab- oder vorweggenommene ist; entscheidet sich zwischen den Wiederholungen doch, wie

497 Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme, S. 171.
498 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169.

die Grenze zwischen dem öffentlichen und privaten Gesicht der Ehe gezogen wird, ob ihr Privates nur ein Zugeständnis des öffentlichen Interesses ist oder noch die Entscheidung über das Öffentliche ihre Privatsache, ob ihre Gesichter also angeblickte und durch das Anblicken unterschiedene oder selbst blickende, sich unterscheidende sind. Äußere, multiplizierende oder innere, potenzierende Wiederholung?

Die Differenzierung der Wiederholungen ist aber von den Zuständen der Kraft zur Affirmation von Differenz abhängig; und wie diese sich auch Hunger nennen ließe, ließen jene sich auch Horror und Humor nennen. Mit Nietzsche wäre das noch auf den Unterschied zweier Jas zu bringen: zwischen einem Ja, das reaktiv in „Allgenügsamkeit" alles erträgt, alles auf sich nimmt (und das also einfach das Gegenstück zum Wählerischen des geschlossenen Magens bildet), und einem Ja, das aktiv „‚Ich' und ‚Ja' und ‚Nein' sagen"[499] kann, wobei „kein guter, kein schlechter, aber *mein* Geschmack" aus ihm spricht, „dessen ich weder Scham noch Hehl mehr habe"[500]; zwischen dem Ja, das kein anderes als das „Immer I-a sagen"[501] des Esels ist (und das also den einfachen Konformismus gegenüber dem Anspruch der organischen Ordnung mit sich bringt), und dem Ja, das „ein heiliges Ja-sagen" bedeutet, in dem das „Spiele des Schaffens"[502] gründet; einem Ja, dem alles eins, dem alles dasselbe ist und das sich so auch dem „Geist der Schwere" ergibt (und das also gegen den Schatten, der allem Einfachen droht, hilflos bleibt), und einem Ja, das nur und gerade die Differenz bejaht und durch das sich so noch „die Erde [...] neu taufen" lässt, und zwar „als ‚die Leichte.'"[503] (Deutlich sollte spätestens hier werden, dass die Affirmation mit der Resignation nichts gemein hat: diese ist eher „noch eine Gestalt des Ressentiments, das wahrlich viele Gestalten hat"[504].)

Wenn nun die Affirmation selbst noch zur Wiederholung der Ehe werden muss, wenn die Ehe *ihr konstituierendes Moment* erst in *der Form einer Affirmation der Wiederholung und Wiederholung der Affirmation* findet, dann heißt das also: dass der aktive Zustand der Kraft zur Affirmation wiederholt sein will, anstatt ihres immer auch möglichen reaktiven –

‖: *Humor*/*Horror* :‖

499 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 243.
500 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 245.
501 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 244.
502 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 31.
503 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 241–242. Vgl. auch Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 190–201; Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 76–87.
504 Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 187. In der Affirmation „wird" demgegenüber, wie bei einem „Drahtseilakt", nicht weniger als „ein artistischer Freiheitswillen offenbar", der „Wagemut [...], sich kühnen Träumen hinzugeben" (Eusterschulte: Schwindel, S. 252–253).

–, und dass so jene Wiederholung zu affirmieren ist, die der Ehe ihre eigene Differenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit bedeutet, anstatt jener möglichen, die diese Differenzierung ab-, sie vorwegnimmt –

¡ *Privatheit* } { *Öffentlichkeit*/*Öffentlichkeit\Privatheit* !

– Kann es dann noch verwundern, dass Darstellungen die Ehe als Problem des geteilten Bewahrens eines Geheimnisses behandeln? Allemal ist das etwas anderes als ein bloßes Verschweigen; doch wie dieses lebt das Bewahren mit der Drohung, dass das Geheimnis gelüftet wird; welches also seinerseits eine Grenze und nur von dieser aus seinen Gegenstand meint.

Wenn Big Little Lies das Geheimnis in Gestalt seiner Kehrseite, als die Lügen der Ehe auftauchen lässt, dann ist das Geheimnis für Gone Girl das Rätsel, das Rätsel der Ehefrau und ihres Verschwindens wie des Ehemanns und seines Verhaltens, das Rätsel, letztlich, der Ehe beider und was diese Ehe ist. Santa Clarita Diet schließlich wird das Geheimnis zum Movens nicht nur der Eskalation, sondern der seriellen Konstellierung überhaupt von Unterbrechung, Schließung, Fortsetzung und Eröffnung. Im Erwartungs-Bild des Cliffhangers sind je aufeinander bezogen die Gefahr des Aufdeckens des Geheimnisses – die Bild wird in den neugierigen Nachbarn und Nachbarinnen, die auf dem Gehweg vor dem Haus auflauern – und die Versuche seines Hütens – die Bild werden in den zu beseitigenden oder übersehenen Spuren, die irgendwann noch den aufzuhaltenden Verfall des eigenen Körpers meinen. Kaum eine Episode, die nicht mit neuen Rissen in der Fassade endet; und ebenso sicher beginnt die nächste mit dem provisorischen Kitten. Kaum werden darin wohl zu überwindende Widerstände zu erkennen sein – wie vor einem Happy End –, eher noch der auszuhaltende Aufschub – des Zur-Ruhe-Kommens. Oder eine Ehe.

Das Problem des Geheimnisses ist es, an dem sich auch schon im Falle von „The Beast in the Jungle“ die Frage der Nicht-/Ehe entscheidet – entlang dessen sie, genauer, zur eigenen Dramaturgie wird. Für John Marcher, der alles außer May Bartrams Gesicht vergessen hat (dieses „a reminder, yet not quite a remembrance“), ist die Erneuerung der Bekanntschaft, von der James' Novelle ihren Ausgang nimmt, zunächst „the sequel of something of which he had lost the beginning“; May hingegen, so ahnt John, „had not lost the thread“[505]. Mehr noch aber ist das, was er vergessen hat und sie in der Tat nicht, der Umstand, dass er ihr einst sein Geheimnis offenbarte, seine Überzeugung, dass irgendwann ein *beast*, was auch immer dieses sein mag, zum Sprung ansetzen und ihn als sein Schicksal ereilen werde. Bewahrt haben dieses Geheimnis beide („She was the only other person in the world then who would have it, and she had had it all these years“) – doch haben sie es aufgrund

505 James: The Beast in the Jungle, S. 140.

von Johns Vergessen („her knowledge“ ist „a surprise“, gar ein „little shock“[506] für ihn) nicht, oder nicht beide, geteilt. Eben deswegen findet er allein sich zu Beginn in der Position wieder, etwas erfinden zu wollen, das als gründende Vergangenheit einstehen könnte. Wenn Johns Vergessen aber ein Verlust war, dann beruht auf diesem auch der Gewinn, der ihm seine Einsicht ist: „He had thought of himself so long as abominably alone, and, lo, he wasn't alone a bit“; dann ist sein Gewinn aber auch seine Einsicht in Mays Verlust: „It was *she* who had been [...] – she who had been made so by the graceless fact of his lapse of fidelity.“[507]

Die Veränderung, an welche das Älterwerden der beiden in all seiner Alltäglichkeit sich anschließt, also Mays Entschluss, fortan gemeinsam mit John zu wachen, zu warten, entkommt dieser Asymmetrie nicht; sie wiederholt sie, in veränderter Form, durch eine neue Konfiguration des Geheimnisses. Das Teilen des Geheimnisses nur durch May, nicht auch durch John – seine Wahrnehmung eines einseitigen Vergessens – wird zu einem Teilen nur des Geheimnisses mit May, nicht auch des Lebens mit dem Geheimnis – zu Johns Einschätzung, dass „the form of their marrying“ sich angesichts des geteilten Geheimnisses zwar aufdränge, doch dass dieses sogleich dagegenspreche: „His conviction, his apprehension, his obsession, in short, was not a condition he could invite a woman to share; and that consequence of it was precisely what was the matter with him.“[508] So kann „the secret of his life“ oder, wie May es ihm gegenüber nennt, „the real truth about you“ für John zwar als „the secret of her own life too“[509] erscheinen, doch ihr in Bezug darauf zugleich ein eigenes, ungeteiltes Geheimnis zugetraut werden („You know something I don't“, unterstellt er ihr; und: „You know what's to happen“[510]).

Und noch ein letztes Mal wiederholt und verändert sich die Asymmetrie, mit einer weiteren Geheimnis-Konfiguration, die die Dramaturgie der Nicht-/Ehe an ihr Ende bringt – wenn Johns finale Erkenntnis, sein finaler Horror am Grabe Mays sich als der Horror der Verkehrung aller seiner bisherigen Erkenntnisse zeigt („This horror of waking – *this* was knowledge“): dass sein Schicksal kein Ereignis war, das es zu erwarten galt, sondern das Warten selbst („he had been the man of his time, *the* man, to whom nothing on earth was to have happened“; „all the while he had waited the wait was itself his portion“); dass nicht May, der das Warten mit ihm das Leben war, sondern er, dem sein Leben ein Warten war, zeitlebens allein geblieben ist („*She* had lived – who could say now with what passion? – since she had loved him for himself; whereas he had never thought of her [...] but in the chill of his

506 James: The Beast in the Jungle, S. 144.
507 James: The Beast in the Jungle, S. 145.
508 James: The Beast in the Jungle, S. 150.
509 James: The Beast in the Jungle, S. 151.
510 James: The Beast in the Jungle, S. 156.

egotism and the light of her use“); dass also die Bürde einer Ehe im Zeichen eines kommenden Kataklysmus, die er meinte, May zu ersparen, zu etwas wurde, um das er sich selbst gebracht hat („*she* was what he had missed“[511]).

Cavell bringt James' Novelle, als „nightmare parody of what a marriage might be“, denn auch mit der *comedy of remarriage* in Verbindung und folgert in Abgrenzung, im Sinne der Asymmetrie, für May und John: „[P]erhaps it makes better sense, if it makes sense at all, to say of their case that she is married to him, but that he is not married to her, until the final lines, on her grave.“[512] Insbesondere bezieht Cavell die (vergessene) Vergangenheit der beiden, die vor dem Beginn der Novelle liegt, darauf, dass die *comedy of remarriage* die Frauen und Männer ihrer Paare „as having known one another forever“ vorstellt, „that is from the beginning, not just in the past but in a period before there was a past, before history“[513]. Im Sinne dieses Bezugs könnte die Vorzeit, aus der ihre Paare sich kennen, aber auch als Art und Weise der *comedy of remarriage* verstanden werden, vor das Problem des Geheimnisses zu stellen. Die Geschichte der Ehe wäre ihre eine, nach außen gekehrte, bekannte Seite, ein gemeinsames Erbe der Paare die andere, nach innen gekehrte, geheime, beide gerade so unvereinbar wie Zeit und Vorzeit; oder die Ehe träte mit dem Antreten des Erbes an die Öffentlichkeit und bliebe mit dem Treubleiben gegenüber dem Erbe in der Privatheit, ohne dass das eine über das andere informierte oder es garantierte. „The Beast in the Jungle“ erschiene, durch ihre explizite Verbindung, als eine Exposition des Verhältnisses von Vorzeit und Geheimnis.

Noch Bringing Up Baby (Howard Hawks, US 1938) kann bezogen – oder bezugnehmend – darauf als *comedy of remarriage* in den Blick geraten, als Perspektivierung also des Genres (seiner anderen Filme; ihrer wechselseitigen Perspektivierungen). Dass hier nicht nur kein verheiratetes, von Scheidung bedrohtes Paar im Zentrum steht, sondern mit Susan Vance und Dr. David Huxley zudem Figuren, die sich erst zu Beginn des Films kennenlernen, also noch keines sind, bildet nämlich nur die eine Seite des Konflikts. Die andere ist die Insistenz, dass Susan und David zusammengehören, weil sie voneinander nicht loskommen, also schon zusammen, verheiratet sind. Es insistiert dies in den zufälligen Begegnungen und anschließenden Auseinandersetzungen der beiden – ebenso wie in den hartnäckig ausgenutzten Zufällen, durch die es Susan gelingt, in der Gegenwart des sich sträubenden Davids zu bleiben. Wobei das eine nur die Fortsetzung des anderen, dieses von keinem geringeren Irrsinn als jenes ist; beides Ausdruck einer ursprünglichen Unwahrscheinlichkeit (oder paradoxalen Anfänglichkeit), die jeden Unterschied zwischen dem Willentlichen und Unwillentlichen, zwischen Willen und Unwillen zweitrangig erscheinen lässt; Ausdruck der Unwahrscheinlichkeit, dass zwei Menschen zusammengehören könnten, oder, wie es der Film auch fasst, gleich zweier entlaufener Leoparden in Connecticut.

511 James: The Beast in the Jungle, S. 177–178.
512 Cavell: *Contesting Tears*, S. 166.
513 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 31.
514 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 127. Vgl. zu den folgenden Punkten auch S. 124–125.

Die Reihe der Missverständnisse und -geschicke, entlang derer der Film sich entfaltet (verwechselte Autos; verletzungsfreie Stürze; zerrissene Kleidungsstücke; ein verschwundener Knochen eines Brontosaurus; die Leoparden … und so weiter), ist dann insofern auch die Lösung seines Konflikts, als in ihnen das Noch-nicht-doch-schon-Paar rückwirkend sich ein geteiltes Geheimnis, das Geheimnis einer geteilten Kindheit gibt: „It is as though their summer night were spent not in falling in love at first or second sight, but in becoming childhood sweethearts, inventing for themselves a shared, lost past, to which they can wish to remain faithful.“[514] Dass alle anderen Figuren, also die Erwachsenen, für Susan und David und ihr Verhalten lediglich Unverständnis übrighaben (dass David ein Negligé trägt; dass Susan ihn heiraten will), gehört ebenso zu dieser Art der Lösung wie der Umstand, dass beide sich mit Blick auf ihre sonstigen Aufgaben und Ziele, also jene in der Welt der Erwachsenen, endlos ungeschickt anstellen (beim Ausparken auf einem Golfplatz; beim Einwerben von Spenden). Es ist allein aus der Perspektive der Kindheit, dass Streit (wem etwas gehört; wer zuerst irgendwo war) und Spiel (So-tun-als-ob; Schatzsuche) gleichermaßen auf einem geteilten Verständnis beruhen und an einem gemeinsamen Geschick arbeiten. Ob die Atemlosigkeit und das Durcheinander des Sprechens hier eher als Lärm (etwa: als Scheitern eines gegenseitigen Gehörschenkens; oder: um nichts) oder selbst als Streit-und-Spiel (also: als Teilen der Sprache; oder: als gemeinsame Aufmerksamkeit für die Sprache) erscheinen, hängt also einfach an der Differenz von Erwachsenbleiben und Kindwerden. Wie groß das Staunen des Kinds über die Geheimnisse des Erwachsenseins auch sein mag, es ist nichts im Vergleich zur Herablassung der Erwachsenen, mit der sie die Geheimnisse des Kindseins verwerfen.

Der genuine Konflikt der Geheimnisse der Ehe ist das Verhältnis von Teilen und Bewahren: als Frage, nicht nur ob ein Geheimnis eine Grenze zu ziehen und anzuzeigen vermag (oder nicht), sondern auch wie und welche (nicht). Nicht allein seine Ahnungen, Überzeugungen und Wahrnehmungen sind Johns Verhängnis – aus ihnen tritt er auch am Ende nicht heraus –, sondern ihre (nicht so sehr fehlende als vielmehr) fehlgeleitete Kraft – die zu überwinden es irgendwann zu spät ist: Er sieht die Differenz nicht („What could he have done, after all, in her lifetime, without giving them both, as it were, away?“), sodass ihm die Anzeige der Grenze des Geheimnisses gleichbedeutend mit dem Lüften von dessen Gegenstand bleibt („He couldn't have made it known she was watching him, for that would have published the superstition of the Beast“[515]).

Eine andere Akzentuierung dieses Konflikts ist die gezogene, angezeigte Grenze zwischen dem Paar, seine Teilung durch das Bewahren anstelle des Bewahrens als geteiltes. „Ein Schwert zwischen uns“[516], so lautet Fridolins wiederholter Gedanke im Bett mit Albertine, nachdem sie sich je und weit – sie im Traum, er in der Wirklichkeit – in die „geheimen Bezirke“ vorgewagt haben, nach denen zu Beginn der *Traumnovelle* doch beide vermeintlich noch „kaum Sehnsucht verspürten“[517].

515 James: The Beast in the Jungle, S. 172.
516 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 82, 93.
517 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 6.

Finden sie sich nun zusammen, doch getrennt wieder, empfinden „gegenseitig ihre Nähe, ihre Ferne“[518], so in dem Maße, wie sie einander ein „rätselhaft gewordenes Antlitz“[519] sind. Während aber Fridolin seine erotischen Erlebnisse in den nächtlichen Gassen Wiens und auf einem mysteriösen Maskenball bis kurz vor Schluss der Novelle nicht gesteht, schildert Albertine ihm auf Nachfrage nach nur kurzem Zögern, wie sie von Untreue ihrer- und Treue seinerseits geträumt habe; und während Fridolins Erlebnisse den Großteil der Seiten einnehmen, sein Geständnis aber ausgespart bleibt, erscheinen Albertines ‚Erlebnisse‘ nur in ihrer Schilderung;[520] dann ist Fridolins Geheimnis also das, was nur Albertine ihm verzeihen kann, das nämlich, aus was sie ausgeschlossen geblieben ist, seine Wirklichkeit; dann aber war ihres das, was Fridolin ihr nur nachtragen kann, dass sie nämlich zu Geheimnissen fähig ist, zu Träumen. Bevor ein neuer Tag beginnt, müssen beide teilen wollen und das Teilen wollen – aus dem Unterschied von Traum und Wirklichkeit erwachen: „‚Ich will dir alles erzählen.‘ Sie hob zuerst, wie in leiser Abwehr die Hand; er faßte sie, behielt sie in der seinen, sah wie fragend und zugleich bittend zu ihr auf, sie nickte ihm zu und er begann.“[521]

Durchaus ließen sich Darstellungen der Ehe noch weiter entlang verschiedener Arten des Konflikts um die Geheimnisse der Ehe unterscheiden und gruppieren. (Wie auch Darstellungen entlang der Scheide zwischen dem Geheimnis des verheirateten Paars, gehütet mit- und füreinander, und dem des verliebten: „[E]rst das Geheimnis, das sie voreinander hüten, macht sie zum Paar.“[522]) Diese Möglichkeit der Unterscheidung und Gruppierung muss, einerseits, nicht überraschen, wenn das Geheimnis das ist, als was die Darstellungen jene Bedingung der Ehe behandeln, die ihre Eigendifferenzierung ist. Andererseits geschieht auch dies nur durch die jeweiligen Modulationen der Zeitform der Ehe, sodass auch hier die Klassifizierung schon von den Differenzierungen und Spezifizierungen ausgehen müsste, die diese Modulationen je bedeuten.

Wichtiger noch als jede Klassifizierung ist also, wie der Konflikt die unterschiedlichen Arten ins Spiel bringt, auf die das Geheimnis nicht geteilt und bewahrt wird: Arten, die nicht darauf beschränkt bleiben, dass – das heißt nicht erst auftauchen, wenn – die Drohung des Lüftens wahr wird; Arten vielmehr, in denen vielfältig diese Drohung selbst sich äußert, im weiten Feld zwischen einem Bewahren, das kein geteiltes ist, und einem Teilen, das nichts Bewahrendes hat, als wäre – mag die Sehnsucht noch so groß sein – das Vertrauen nie groß genug, oder auch die Ver-

518 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 82.
519 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 134. Vgl. auch S. 80.
520 Vgl. Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 83–91.
521 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 134–135.
522 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 97.

pflichtung immer zu groß. In anderen Worten: drängt sich das geteilte Bewahren des Geheimnisses als das gegenseitige Erbringen und Erhalten des Beweises der Existenz auf. Ist doch der Zweifel, gegen den dieser Beweis steht, gegen den er sich stellt, selbst keiner, der sich einfach nur einmal und ein für alle Mal äußerte, in einer aufgestellten These oder einer getroffenen Entscheidung, sondern in all den kleinen und großen, lauten und leisen Entzügen und Rückzügen, Verweigerungen und Verwehrungen, hinter, mit oder in denen der Abgrund der Unverständlichkeit droht. Das Geheimnis würde also, was immer sein Gegenstand sein mag, in den Entfaltungen seiner Konflikte, also Inszenierungen seiner Grenzziehungen, zum Geheimnis der jeweiligen Existenz der Verheirateten: zum *knowledge of the other*. Ein Wissen, dessen John May schon verdächtigt, bevor er selbst, zu spät, dazu kommt – und wie könnte er also wissen, was May weiß?; das Albertine ihrerseits von Fridolin zwar nicht haben mag, von dem Fridolin aber nicht einmal wusste, dass es von Albertine zu haben ist;

> ein Wissen, auf das Nick und Amy eine gemeinsame Aussicht haben allein im Leben der und mit der Phantasie des geöffneten Kopfs, doch jenseits des aufgetrennten Schädels und fabrizierten Tagebuchs, in einem Leben in der und für die Bildproduktion; in dem verbunden die Ehefrauen von Monterey von ihren Ehemännern – lebendig oder tot, verlassen oder neuversprechend – geschieden sind, sodass es allein an ihnen ist, dies zu affirmieren, und sei es im gemeinsamen Geständnis; durch welches und welches durch die Frage des (überhaupt, gerade noch oder nur) teilbaren Geschmacks für Sheila und Joel nie aus dem Blick gerät; ein Wissen, dem die Ungewissheit (über die Gültigkeit) des Eheschlusses nicht so sehr widerspricht wie sie sein eigenes Ungesichertes ankündigt; das, wie bei Hitchcock, fraglos auch die Gestalt eines erschreckenden Gleichgewichts (in) der Beziehung annehmen kann; das es Susan und David erlaubt, gemeinsam eine eigene Perspektive einzunehmen, zu einer Welt zu werden, groß genug, dass David in ihr nie wird aufhören müssen, sich zu sträuben, und Susan immer wird hartnäckig bleiben können – was mindestens so groß ist wie das rekonstruierte Skelett eines Brontosaurus, dessen Totale dem Film an seinem Ende auch noch nach dem Kollaps des Skeletts erhalten bleibt, für die finale Umarmung der beiden, gegen die er sich sanft noch sträubt, die sie aber mit fast zärtlicher Hartnäckigkeit herbeiführt.

So unterscheidet sich schließlich auch der Streit der Verheirateten – nicht: der Ehestreit, die Szene der Ehe, worin das Paar sich als verheiratet erweist – vom Streit der Liebenden. Beide zeichnen sie sich dadurch aus, dass mit ihnen nicht dieses oder jenes, welches gerade, aus welchen Gründen auch immer, im Horizont der Beziehung auftaucht, umstritten ist (im Zweifel also noch das Wetter), sondern dieser Horizont selbst (in dem erst das Warme der Sonne und Nasse des Regens eigens betrifft). Während das aber im Falle des Streits der Liebenden die Frage der Behandlung von Individualität meint, der gegenseitigen Berücksichtigung und ihrer prinzipiellen Universalität, wenn auch nicht faktischen Totalität, meint es im Falle des Streits der Verheirateten das (Er-)Tragen von Subjektivität, einen gegenseitigen Beweis der Existenz, dessen Ziel kein Zustand, keine Eigenschaft

ist, sondern Veränderung und also fortwährende Aufgabe; die Behandlung als ein solches (Er-)Tragen, die Berücksichtigung als einen solchen Beweis. Vielleicht ist deswegen der Tod den verliebten Paaren so vieler Darstellungen eine Vereinigung, die Trennung den verheirateten aber ein Tod – also die Möglichkeit einer Wiedergeburt. Der Wunsch, am Ende des gemeinsamen Älterwerdens zugleich zu sterben, wäre der Wunsch, Trennung wie Tod zu entgehen. (Baucis bittet die Götter: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen.“[523])

Ist damit nun der Ehe schon ein Grund gegeben, ein Grund für sie gegeben, gegen ihre Klischees, gegen sie als Klischee? Ihrer Eigendifferenzierung, also Selbstbegründung, entgeht sie auch – gerade – durch ihre Zeitform nicht. Ob sie im Bereich jener „Vorstellungen“ verbleibt, die, wie „das Rauchen“, einfach auch „jetzt“ beendet werden könnten, oder ob mit ihr „Jetzt [...] nicht Jetzt“ bleibt, „sondern Immer“[524] wird, ist an der Ehe selbst.[525] Ebenso ist es an der Ehe, ob sie das Jetzt-als-Immer anders als solchen ‚Vorstellungen‘ gemäß gelten lässt. Ob etwa nicht mehr nur gilt: „Vergangenheit ist kein Geheimnis mehr“, da gegenseitig „ja bekannt sozusagen“ – sondern ob die Vergangenheit als geteilte und bewahrte eine neue Art Geheimnis wird; nicht nur gilt: „die Gegenwart ist dünn, weil sie abgetragen wird von Tag zu Tag“ – sondern die Gegenwart in der Alltäglichkeit eine neue Dicke gewinnt, diejenige der Wiederholung; nicht nur: „die Zukunft heißt Altern“, insofern doch „im Grunde gewiß“ ist, dass das „Paar mit liebestoten Körpern“ sich „nimmermehr verliert“[526] – sondern die Zukunft das Neue, also ewig Junge, der Veränderung sich erringt, in der Affirmation. Es ist an ihr, ob sie noch Ehe heißen kann. Es ist an den Darstellungen der Ehe, was sie heute noch heißen kann.

Es ist aber an der Modulation, also Differenzierung und Spezifizierung von Zeitformen durch bewegungsbildliche Darstellungen der Liebe, dass überhaupt etwas in diesem Sinne ein Heute heißen kann, dem die Ehe, ihre Darstellungen und die Zeitform, in der beide sich verschränken, zeitgenössisch sind. Es ist am Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe.

523 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 497, VIII/708–710.

524 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 123–124.

525 Vgl. auch noch einmal Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 39: „Es bleibt damit der Ehe selbst überlassen, ob sie halten will oder nicht.“

526 Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, S. 123–124.

Herstellungszusammenhang III:

Das Bewegungsbild als Medium der Lage der Liebe

A-/Synchronie (Liebe als Geschichte II):
… | *Galatea 2.2* | …| Her | …| „Polly“ | …

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.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-006

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 Erklingen 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 erahnen 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 Kameraschwenk 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 rea-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 mediengeschichtlichen 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 Bedingungsverhältnis[ses]“ 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." (Angesichts dieses Rückgriffs mag Samantha auch als [ihr eigenes] Elternteil verstanden werden[11] – 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 wähnen 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-jonzes-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 ermessen 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 Würdiges 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 Jiři 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 gesamtkunstwerkhafte Inszenierung[27] – 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.

seau[34] 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-)Kultur“[42] – 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 Objektivation 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 / Vrääth 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 transzendentale 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 *poiēsis* auch Rüdiger Zill: Produktion/Poiesis. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5. *Postmoderne – Synästhesie*. 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 Semiologie 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 Gegenwarten eröffnen.[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-Intimbeziehungen—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 episodenlange 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 vermittels 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 Erwiderung, 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!", 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 bestimmbaren Umschlagspunkt gibt, der prägnante Achsensprung 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 genölten 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 Breeders[72] 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 Bleeders, 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 prägnante 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 „Noooooo!“, 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 halbnaher Aufnahme –, ein unprovoziert 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 Johansson 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 – Schnurbarthaare und Hautporen alle einzeln zählbar, der Blick ziellos suchend, Mundwinkel und Augenbrauen sanft zuckend, weniger expressiv als exspektativ, 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 Lengefelds, 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 ‚kinematographischen 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 unabschließbar 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 Verliebens, 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 verklären – 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 Verliebens 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 … Gooood, 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 Gegenschuss 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 variierende 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, verschwimmen, 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 Schärfebereich 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 erahnen 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 zahlreich 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 Schwertkampfs 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" markiert[86]) –, 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 Prätention 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 endet[87] – 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 legte 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 schmollenden 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 Staffel[104] – 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 Verkennungspotenzial, 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 ebendieser 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 ausgeladenen 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 ocean[107]

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 moon[108]

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 Liebeobjektes) 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 Schonverstandenhaben“[115] (sodass ‚Ego‘ nicht erst aufgefordert 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 entkörperten 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 ergebenes 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 Romantik[141] 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 Bild“[145] 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, willste 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 Kapitulation[153] – 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 wähnen, 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 vorselegierender 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 Profiltexten 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 unwägbar, im Schwindel und an der Schwelle des Verliebens, *falling in love* (ein „Schwellenzustand" also als ein

> Taumel, der alles in sich hineinzieht und in eine sich steigernde Drehung versetzt, deren *Geschwindig*-keit Hören, Sehen und Fühlen vergehen lässt, Selbst- und Umraumwahrnehmung an die Grenze der Aufhebung treibt[159])

– 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 vermittels, 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 Zeithorizont“[165], 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 Ineinanderübergehen – 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-/Synchronie 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 Testről és lélekről (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, unabschließbar, synchronisiert. – Intimität und Konnektivität kämen und gehörten zueinander gerade über diese und in dieser Zeitform –

$$\textit{Intimität} \backsimeq \textit{Konnektivität}$$

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 Nilsson[171] 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 Cranberries[173] 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 Paars, des Zwischens zweier Paare, oder eines Paars und eines Noch-nicht-Paars; 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* Paars 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,

$$[\,\textit{Pseudo-Anfang}\,;\,\textit{Pseudo-Ende}\,]\,;\,\textit{Neues}$$

– 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 scheiternden Sexes –, sich von diesen abhebt.

Eine frühe Szene des Films, noch vor Samanthas Auftritt, inszeniert ostentativ einen Imaginationsraum, während Theodore Telefonsex hat[175] – 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 gespaltener 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 Voicemail-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 *Grœ*, als dessen zweiter Vorbote „Polly" diente[178] –, 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 *Grœ* (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 –, beschritten 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, Details, 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?“*

Danksagung

Es gibt immer andere. Außerdem aber, so denke ich das, gäbe es ohne bestimmte wohl kein Schreiben und keine Zeit, und sicher nicht für mich. Im Guten wie im Schlechten lässt sich, wie so etwas dann ausgeht, natürlich darin nicht auflösen, wovon es einmal ausging; doch darf es deswegen noch nicht, oder gerade deswegen niemals, davon gelöst werden. So vielleicht, um beim Guten zu bleiben, wie ein erster Kuss sie kurz zwar alle überstrahlen mag, aber so vieler glücklicher Umstände bedarf.

Einer der glücklichsten für die *Zeitformen der Liebe* waren Michael Wedels Vertrauen, Geduld und Zuspruch, die er mir und dem Projekt von Anfang bis Ende in immer richtiger Mischung entgegengebrachte. Deswegen möchte ich ihm an erster Stelle danken, für all die Jahre der Betreuung bis hin zu seinem Gutachten und zur Veröffentlichung – Ordnungsvokabeln, die wahrlich kaum ahnen lassen, was ich seiner Förderung, seinen Nachfragen, seinen Einsichten schulde. Auch Hermann Kappelhoff begleitete die Gedanken, die zu diesem Buch geworden sind, über weite Strecken ihrer Entwicklung, machte sie in mancher Hinsicht überhaupt mit möglich, forderte schließlich mich so unablässig wie unerlässlich dazu heraus, sie konsequent zu denken, ohne in puristisches Denken zu verfallen. Dafür sei ihm ganz herzlich gedankt. Gemessen am Fortschritt des Schreibprozesses recht spät, mit ihrer Neugier und ihrem Scharfsinn allerdings umso inspirierender stieß Anne Eusterschulte zu meinem Promotionsvorhaben. Ihr gilt mein großer Dank nicht bloß für die Bereitschaft, ein zweites Gutachten zu besorgen, sondern auch für einige der Impulse, die mir den notwendigen Mut zur Fertigstellung gaben.

Dass jemals etwas wirklich fertig sei, lässt sich freilich immer bezweifeln, nicht anders ja als, und oft weil, sich rätseln lässt, wann und wo es eigentlich angefangen hat. Das gilt nicht weniger als auf dem unübersichtlichen Feld der Attraktion auf jenem, das sich da Interesse nennt.

Bevor, teils lang bevor, meine Überlegungen die Gestalt einer Dissertation annahmen, hatte ich jedenfalls das Glück, viele von ihnen in Thomas Morschs Seminar „Code des Herzens. Figurationen von Liebe und Intimität im Film und Medien“ zum ersten Mal anstellen und in dem mit Heide Langhammer in der genau richtigen Stimmung ins Leben gerufenen, durch die Begeisterung zahlreicher weiterer Menschen am Leben gehaltenen Lesekreis wiederholt austesten zu können. Ebenso wertvoll war der spätere Austausch im Rahmen und an den Rändern des Doktorand*innen-Colloquiums und des reichen Programms der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder*. Einzelne Kolleg*innen oder Fellows aufzuzählen täte wenig zu der Sache, ihre Beiträge zu diesem zu ermessen, während jenen gerecht zu werden vermutlich noch eines

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-007

Buches bedürfte. Herausgegriffen seien stattdessen, im besten Sinne stellvertretend, auch für die Unvorhersehbarkeit der Freuden am Akademischen, Thomas Wild für seinen mitreißenden Hinweis auf Monika Rinck sowie Regina Brückner für Interviewbereitschaft und Herzzettel an der Wand.

Solche Freuden haben Perspektive – wie auch Längen und Fälligkeiten Unterschiedliches bedeuten können, etwa ein Über- sich unterschiedlich verdienen. Nichts ist später als zu spät Gehörtes. Und angesichts dessen, was besser ungesagt bliebe, ist nichts so viel zu viel wie ein einzelner Seufzer.

Gerne wäre ich früher dran gewesen und dabei kürzer geblieben. Nie aber hätte ich verzichten wollen auf auch nur eine der Anregungen, Anmerkungen und Anstrengungen, die ich Jasper Stratil und Björn Hochschild zu verdanken habe. Bessere Leser als solche, ebensolche, die die eigenen Worte besser machen, kann sich niemand wünschen. Stephan Ahrens hatte seinerseits Vertrauen, dass ich doch etwas schreiben könne, als ich gerade keines hatte, und so konnte es denn weitergehen. Im Strudel der Ungeduld und Mühsamkeit erinnerte Lukas Stern mich des Öfteren daran, dass es noch anderes gibt. Auf Winnie Rudolf geht nicht nur meine Love Story-DVD zurück. Wie seit jeher, wie ein zweites Zuhause, war Marc Daiß da, wenn ich mich nach ihm umdrehte. Eine Reihe von Freundschaften, die mir wie Wunder zu erscheinen nicht aufhören wollen, war Quelle willkommener Übungen in Gelassenheit und fröhlichen Planens von Ausgelassenheit. Dankbar bin ich zudem für die große Unterstützung, ohne die es die schlussendliche Manuskripterstellung schlicht nicht gegeben hätte: Christina Schmitt für den verlässlichen und verständnisvollen Rahmen, Stella Diedrich und Lena Hummel von De Gruyter für vielfältiges Entgegenkommen und Möglichmachen, Lea Meer für ihren klugen, sorgfältigen und ausdauernden Blick noch für das letzte Zeichen.

Die wenigsten Stützen, was gut so ist, verstehen sich von selbst. Die am nächsten kommen, besonders, haben mehr als selbstverständliche Dankbarkeit verdient. Es gibt andere Liebe als die Liebe.

Der Rückhalt und das Mitfiebern meiner Familie; dass sie auf so vieles mich vorbereitet hat; wie sie mich weiterhin überrascht.

Berlin, Januar 2025

Bibliografie

Aab, Vanessa: *Kinematographische Zeitmontagen. Zur Entwicklungsgeschichte des Kinos*. Marburg 2014.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003.

Adorno, Theodor W.: Paralipomena. In: ders.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 2003, S. 389–490.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main 2014.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1997.

AFI's 100 Years ... 100 Passions. The 100 Greatest Love Stories Of All Time. *American Film Institute* (2002). Online unter: https://www.afi.com/afis-100-years-100-passions (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

AFI's 100 Years ... 100 Movie Quotes. The 100 Greatest Movie Quotes Of All Time. *American Film Institute* (2005). Online unter: https://www.afi.com/afis-100-years-100-movie-quotes (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Anderson, Barbara / Anderson, Joseph: The Myth of Persistence of Vision Revisited. In: *Journal of Film and Video* 45/1 (1993), S. 3–12.

Andreas, Michael / Kasprowicz, Dawid / Rieger, Stefan: Technik|Intimität. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15/2 (2016). *Technik|Intimität*, S. 10–17.

Angerer, Marie-Luise / Copjec, Joan / Cowie, Elizabeth / Koch, Gertrud / Lie, Sulgie / Rickels, Laurence A. / Tuschling, Anna / Wegener, Mai: „Geister werden Teil der Zukunft sein". Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Medientheorie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 17/2 (2017). *Psychische Apparate*, S. 102–118.

Anz, Thomas: Niklas Luhmanns rätselhaftes Gastspiel im Zentrum Kritischer Theorie. In: *Literaturkritik.de* 11/6 (2009). Online unter: http://literaturkritik.de/id/13166 (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Appelhans, Jörg: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*. Tübingen 2002.

Aragona, Tullia d': *Dialogue in the Infinity of Love*. Chicago / London 1997.

Aristoteles: *Metaphysik*. Reinbek 2005.

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Reinbek 2013.

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 2017.

Aubert, Vilhelm: A Note on Love. In: ders.: *The Hidden Society*. Totowa (New Jersey) 1965, S. 201–235.

Auer, Peter: Liebeserklärungen. Oder: Über die Möglichkeiten, einen unmöglichen sprachlichen Handlungstyp zu realisieren. In: *Sprache und Literatur* 61 (1988), S. 11–31.

Badiou, Alain: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien 2011.

Bakels, Jan-Hendrik / Buzal, Anton / Pfeilschifter, Yvonne / Prado, João Pedro / Scherer, Thomas / Stratil, Jasper / Zorko, Rebecca: *Manual: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmontologie* Version 1.0. Berlin 2021. Online unter: https://www.ada.cinepoetics.fu-berlin.de/media/ada-toolkit/Manual_Advene_AdA_D_Vers1_0.pdf (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main 2001.

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001.

Bardini, Julio: 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).

Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783110771565-008

Barthes, Roland: *A Lover's Discourse. Fragments*. New York 1978.
Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, S. 86–93.
Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988.
Barthes, Roland: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 45–66.
Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 94–102.
Barthes, Roland: Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 279–285.
Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 269–278.
Barthes, Roland: Musica Practica. In: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990, S. 264–268.
Barthes, Roland: *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977–1978*. Paris 2002.
Barthes, Roland: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Frankfurt am Main 2005.
Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos. In: ders: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main 2006, S. 376–380.
Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63.
Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 2010.
Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 2014.
Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe. Unveröffentlichte Figuren*. Frankfurt am Main 2015.
Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982.
Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 27–39.
Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin 2009, S. 33–42.
Beil, Benjamin / Engell, Lorenz / Schröter, Jens / Schwaab, Herbert / Wentz, Daniela: Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 10–16.
Bell, James: The Needle and the Damage Done. In: *Sight & Sound. The International Film Magazine* 28/2 (2018), S. 20–25.
Berger, Hanno: *Film denkt Revolution. Zu audiovisuellen Inszenierungen politischen Wandels*. Berlin 2019.
Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main 1988.
Berlant, Lauren: Intimacy: A Special Issue. In: *Critical Inquiry* 24/2 (1998). *Intimacy*, S. 281–288.
Berlant, Lauren: *Desire/Love*. New York 2012.
Bhattacharya, Shaoni: Swipe and burn. In: *New Scientist* 225/3002 (2015), S. 30–33.
Black, Max: Metaphor. In: ders.: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (New York) 1962, S. 25–47.
Black, Max: Models and Archetypes. In: ders.: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (New York) 1962, S. 219–243.
Black, Max: More about metaphor. In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought. Second Edition*. Cambridge / Melbourne / New York 1993, S. 19–41.
Blanchet, Robert: Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: ders. / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 37–70.

Blanchot, Maurice: Die Gemeinschaft der Liebenden. In: ders.: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Berlin 2007, S. 51–98.

Blättler, Christine: Serial Sixties auf Französisch. Zur Ambivalenz der Serie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 70–79.

Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 406–431.

Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, S. 47–73.

Bobineau, Julien: Do You Still Call It Situation Comedy? Die narrative Entwicklung US-amerikanischer Sitcoms am Beispiel von How I Met Your Mother. In: Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television"*. Bielefeld 2016, S. 243–256.

Bobsin, Julia: *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770–1800*. Tübingen 1994.

Bolter, Jay David / Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts) / London 2000.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London 1986.

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.

Bornemann, Katrin: *Carneval der Affekte. Eine Genretheorie des amour fou Films*. Marburg 2009.

Bradshaw, Peter: Blue Is the Warmest Colour – review. *The Guardian* (November 2013). Online unter: https://www.theguardian.com/film/2013/nov/21/blue-is-the-warmest-colour-review (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Braun, Michael T. / Brown, B. Bradford / Yang, Chia-chen: From Facebook to Cell Calls: Layers of Electronic Intimacy in College Students' Interpersonal Relationships. In: *New Media & Society* 16/1 (2014), S. 5–23.

Bremer Symposium zum Film / Rüffert, Christine / Schenk, Irmbert / Schmid, Karl-Heinz / Tews, Alfred (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004.

Brinkema, Eugenie: On No Longer Being Loved: 11 Formal Problems Related to Method. In: *The Cine-Files* 10 (2016). Online unter: http://www.thecine-files.com/brinkema2016/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Brody, Richard: 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).

Brooke, Arthur: *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet*. London 1562.

Brunner, Philipp: *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*. Marburg 2009.

Buckland, Warren: *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. London / New York 2006.

Buhler, Stephen M.: Reviving Juliet, Repackaging Romeo. Transformations of Character in Pop and Post-Pop Music. In: Burt, Richard (Hg.): *Shakespeare after Mass Media*. Houndmills (Basingstoke) / New York 2002, S. 243–264.

Burkart, Günter: Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe. In: ders. / Hahn, Kornelia (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 15–49.

Burkart, Günter / Hahn, Kornelia: Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. In: dies. (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 7–13.

Burkart, Günter / Hahn, Kornelia: Vorwort. Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. In: dies. (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen* II. Opladen 2000, S. 7–10.

Burnham, Clint / Flisfeder, Matthew: Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's Her. In: *Cinema Journal* 57/1 (2017), S. 25–45.
Cambre, Carolina / David, Gaby: Screened Intimacies: Tinder and the Swipe Logic. In: *Social Media + Society* 2/2 (2016), S. 1–11.
Canby, Vincent: Screen: Perfection and a „Love Story". Erich Segal's Romantic Tale Begins Run. *The New York Times* (Dezember 1970). Online unter: https://www.nytimes.com/1970/12/18/archives/screen-perfection-and-a-love-storyerich-segals-romantic-tale-begins.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).
Carroll, Noël: Defining the Moving Image. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 49–74.
Carroll, Noël: Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 3–24.
Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996.
Carroll, Noël: The Specificity of Media in the Arts. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge / Melbourne / New York 1996, S. 25–36.
Carroll, Noël: Horror and Humor. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/2 (1999), S. 145–160.
Carroll, Noël: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 127–146.
Carroll, Noël: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003.
Carroll, Noël: Forget the Medium! In: ders.: *Engaging the Moving Image*. London / New Haven 2003, S. 1–9.
Casado, Elena / Lasén, Amparo: Mobile Telephony and the Remediation of Couple Intimacy. In: *Feminist Media Studies* 12/4 (2012), S. 550–559.
Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*. Cambridge (Massachusetts) / London 1979.
Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Massachusetts) / London 1981.
Cavell, Stanley: The Fact of Television. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 235–268.
Cavell, Stanley: The Politics of Interpretation. (Politics as Opposed to What?). In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 27–59.
Cavell, Stanley: The Thought of Movies. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 3–26.
Cavell, Stanley: What Becomes of Things on Film? In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago / London 1988, S. 173–183.
Cavell, Stanley: 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.
Cavell, Stanley: The Philosopher in American Life (Toward Thoreau and Emerson). In: ders.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago / London 1994, S. 3–26.
Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago / London 1996.
Cavell, Stanley: The World as Things. Collecting Thoughts on Collecting. In: Rothman, William (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 241–279.
Cavell, Stanley: Two Cheers for Romance. In: Rothman, William (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 153–166.

Cavell, Stanley: What Photography Calls Thinking. In: Rothman, William (Hg.): *Cavell on Film*. Albany 2005, S. 115–133.
Cavell, Stanley: A matter of meaning it. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 197–219.
Cavell, Stanley: Music discomposed. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 167–196.
Cavell, Stanley: The availability of Wittgenstein's later philosophy. In: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated edition*. Cambridge 2015, S. 41–67.
Christian, Brian: 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).
Chronister, Necia/Koepnick, Lutz: Introduction. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 40/2 (2016). *On 24/7: Neoliberalism and the Undoing of Time*, Artikel 2.
Colloseus, Cecilia: Wait For It ...! Temporality, Maturing, and the Depiction of Life Concepts in How I Met Your Mother. In: Oró-Piqueras, Maricel / Wohlmann, Anita (Hg.): *Serializing Age. Aging and Old Age in TV Series*. Bielefeld 2016, S. 137–157.
Crary, Jonathan: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London / New York 2014.
Cutler, Aaron: Love in Time. Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's Before Films. In: *Cineaste* 38/4 (2013), S. 24–28.
Cutler, Aaron: Her. In: *Cineaste* 39/3 (2014), S. 54–55.
Dargis, Manohla: Jostling for Position in Last Lap at Cannes. *The New York Times* (Mai 2013). Online unter: http://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/many-films-still-in-running-at-cannes-for-palme-dor.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).
Dargis, Manohla: Seeing You Seeing Me. *The New York Times* (Oktober 2013). Online unter: https://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/the-trouble-with-blue-is-the-warmest-color.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).
Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. München 1976.
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris 1980.
Deleuze, Gilles: Le cerveau, c'est l'ecran. In: *Cahiers du cinéma* 380 (1986), S. 25–32.
Deleuze, Gilles: *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris 1983.
Deleuze, Gilles: *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris 1985.
Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992.
Deleuze, Gilles: L'épuisé. In: Beckett, Samuel / ders.: *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages ..., Nacht und Träume/L'épuisé*. Paris 1992, S. 55–106.
Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993.
Deleuze, Gilles: Platon und das Trugbild. In: ders.: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main 1993, S. 311–324.
Deleuze, Gilles: Über *Das Bewegungs-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 70–85.
Deleuze, Gilles: Über *Das Zeit-Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main 1993, S. 86–91.
Deleuze, Gilles: Erschöpft. In: Beckett, Samuel / ders.: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen/Erschöpft. Essay*. Frankfurt am Main 1996, S. 49–101.
Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1997.
Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997.
Deleuze, Gilles: Das Gehirn ist die Leinwand. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt am Main 2005, S. 269–277.
Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 2007.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Paderborn 2016.
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992.
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000.
Dijck, José van: *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York / Oxford 2013.
Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge (Massachusetts) / London 2002.
Dux, Günter: *Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt*. Frankfurt am Main 1994.
Ebert, Theodor: Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 30/1 (1976), S. 12–30.
Eder, Franz X.: Das Sexuelle beschreiben, zeigen und aufführen. Mediale Strategien im deutschsprachigen Sexualdiskurs von 1945 bis Anfang der siebziger Jahre. In: Bänziger, Peter-Paul / Duttweiler, Stefanie / Sarasin, Philipp / Wellmann, Annika (Hg.): *Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*. Berlin 2010, S. 94–122.
Eisenstein, Sergej M.: Montage der Filmattraktionen (1924). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 15–40.
Eisenstein, Sergej M.: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form (1925). In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main 2006, S. 41–49.
Eliot, T. S.: Tradition and the Individual Talent. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 19 (1982), S. 36–42.
Elsaesser, Thomas: „Zu spät, zu früh." Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung. In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / von Keitz, Ursula / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margrit (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005, S. 415–439.
Engell, Lorenz: Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens. In: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 115–132.
Epstein, Jean: Bonjour Cinéma (1921). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes. Tome* 1*: 1921–1947*. Paris 1974, S. 71–104.
Epstein, Jean: Le Cinématographe vu de l'Etna (1926). In: ders.: *Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Édition chronologique en deux volumes. Tome* 1*: 1921–1947*. Paris 1974, S. 131–152.
Epstein, Jean: Bonjour Cinéma [A]. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 28–36.
Epstein, Jean: Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 43–54.
Epstein, Jean: Die zeitlose Zeit. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 81–82.
Epstein, Jean: Photogénie des Unwägbaren. In: ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 75–79.
Epstein, Jean: Bonjour Cinéma [B]. Eine Sammlung von Traktaten. In: Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margrit (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin 2016, S. 269–342.
Eusterschulte, Anne: Ästhetik. In: Ueding, Gert (Hg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Tübingen 2005, S. 138–144.
Eusterschulte, Anne: Geschichtlichkeit des Gegenwärtigen. Zum Traditionsbegriff bei Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. In: Goodman-Thau, Eveline / Oz-Salzberger, Fania (Hg.): *Das jüdische Erbe Europas. Krise der Kultur im Spannungsfeld von Tradition, Geschichte und Identität*. Berlin / Wien 2005, S. 385–415.

Eusterschulte, Anne: Schwindel. Essayistische Annäherung an existentielle Haltlosigkeit. In: Großheim, Michael / Hild, Anja Kathrin / Lagemann, Corinna / Trčka, Nina (Hg.): *Leib, Ort, Gefühl. Perspektiven der räumlichen Erfahrung*. Freiburg / München 2015, S. 239–261.

Eusterschulte, Anne: Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno. In: dies. / Stock, Wiebke-Marie (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft* 14 *der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 223–256.

Eusterschulte, Anne: *Actio per distans*: Blumenberg's Metaphorology and Hitchcock's Rear Window. In: Greifenstein, Sarah / Horst, Dorothea / Kappelhoff, Hermann / Müller, Cornelia / Scherer, Thomas / Schmitt, Christina (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 93–119.

Eusterschulte, Anne: 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.

Eusterschulte, Anne / Stock, Wiebke-Marie: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess. Sonderheft* 14 *der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg 2016, S. 5–20.

Faber, Roland / Goffey, Andrew (Hg.): *The Allure of Things. Process and Object in Contemporary Philosophy*. London / New York 2014.

Fahle, Oliver: Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181.

Faulstich, Werner: Die Entstehung von ‚Liebe' als Kulturmedium im 18. Jahrhundert. In: ders. / Glasenapp, Jörn (Hg.): *Liebe als Kulturmedium*. München 2002, S. 23–56.

Faulstich, Werner / Glasenapp, Jörn: Einleitung. Zu Begrifflichkeit, Problemlage und zum Stand der Forschung. In: dies. (Hg.): *Liebe als Kulturmedium*. München 2002, S. 7–22.

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart / Weimar 2014, S. 152–160.

Flicker, Eva: *Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromanzen aus Hollywood*. Wiesbaden 1998.

Foerster, Lukas: Entschieden unweise. In: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin* (Dezember 2013). Online unter: https://www.perlentaucher.de/im-kino/entschieden-unweise.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi / Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1998, S. 34–46.

Freud, Sigmund: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. In: ders.: *Gesammelte Werke* 8. *Werke aus den Jahren 1909–1913*. Frankfurt am Main 1999, S. 65–91.

Freud, Sigmund: Bemerkungen über die Übertragungsliebe. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 305–321.

Freud, Sigmund: Das Unbewußte. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 263–303.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders.: *Gesammelte Werke* 12. *Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt am Main 1999, S. 227–268.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: ders.: *Gesammelte Werke* 7. *Werke aus den Jahren 1906–1909*. Frankfurt am Main 1999, S. 211–223.

Freud, Sigmund: Der Familienroman der Neurotiker. In: ders.: *Gesammelte Werke* 7. *Werke aus den Jahren 1906–1909*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, S. 225–231.
Freud, Sigmund: Die Verdrängung. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 247–261.
Freud, Sigmund: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 125–136.
Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: ders.: *Gesammelte Werke* 13. *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main 1999, S. 71–161.
Freud, Sigmund: Notiz über den ‚Wunderblock. In: ders.: *Gesammelte Werke* 14. *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt am Main 1999, S. 1–8.
Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 427–446.
Freud, Sigmund: Triebe und Triebschicksale. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 209–232.
Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen. In: ders.: *Gesammelte Werke* 1. *Werke aus den Jahren 1892–1899*. Frankfurt am Main 1999, S. 529–554.
Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: ders.: *Gesammelte Werke* 10. *Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main 1999, S. 137–170.
Frisch, Max: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main 1975.
Fromm, Erich: *The Art of Loving*. New York 1956.
Früchtl, Josef: *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*. München 2013.
Gagnon, John H. / Simon, William: Wie funktionieren sexuelle Skripte? In: Schmerl, Christiane / Soine, Stefanie / Stein-Hilbers, Marlene / Wrede, Birgitta (Hg.): *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden 2000, S. 70–95.
Gassmann, Daniela / Illouz, Eva: „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).
Gay, Paul du / Hall, Stuart / Janes, Linda / Mackay, Hugh / Negus, Keith: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997.
Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. / Voss, Christiane (Hg.): *montage AV* 17/2 (2008). *Immersion*.
Giddens, Anthony: *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge 1992.
Giesen, Roman: *Zur Medialität von Liebe*. Würzburg 2014.
Giessmann, Sebastian: Elemente einer Praxistheorie der Medien. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19/2 (2018). *Faktizitäten*, S. 95–109.
Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977.
Grampp, Sven / Ruchatz, Jens: Die Enden der Fernsehserien. In: *Repositorium Medienkulturforschung* 5 (2013). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/536.
Gregg, Melissa: Spousebusting: Intimacy, adultery, and surveillance technology. In: *Surveillance & Society* 11/3 (2013), S. 301–310.
Greifenstein, Sarah: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin / Boston 2020.
Greis, Jutta: *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991.

Gründer, Karlfried / Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8. *R–Sc*. Basel 1992.
Guattari, Félix: Die Kinowunschmaschinen. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin 2011, S. 131–145.
Haage, Bernhard D.: „Amor hereos" als medizinischer Terminus technicus in der Antike und im Mittelalter. In: Stemmler, Theo (Hg.): *Liebe als Krankheit. 3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*. Tübingen 1990, S. 31–73.
Hahn, Kornelia: Liebe im Film – Fiktionale Modelle intimer Beziehungen? In: Burkart, Günter / dies. (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 155–174.
Hajduk, Stefan: *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Bielefeld 2016.
Hall, Stuart: Notes on Deconstructing ‚The Popular'. In: Samuel, Raphael (Hg.): *People's History and Socialist Theory*. Boston (Massachusetts) / Henley-on-Thames / London 1981, S. 227–240.
Hall, Stuart: Encoding, decoding. In: During, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader. Second Edition*. London / New York 1993, S. 90–103.
Hall, Stuart: Introduction. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 1–11.
Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997.
Hall, Stuart: The Spectacle of the ‚Other'. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 223–279.
Hall, Stuart: The Work of Representation. In: ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / New Delhi / Thousand Oaks 1997, S. 13–64.
Hancock, Jeffrey T. / Jiang, L. Crystal: 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.
Harman, Graham: I am also of the opinion that materialism must be destroyed. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 28/5 (2010), S. 772–790.
Harman, Graham: The Road to Objects. In: *continent.* 3/1 (2011), S. 171–179.
Harrell, Eben: Are Romantic Movies Bad For You? *Time* (Dezember 2008). Online unter: http://content.time.com/time/health/article/0,8599,1868389,00.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).
Hart Nibbrig, Christiaan L.: Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack. In: ders. (Hg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 7–14.
Hartung, Anja / Illouz, Eva: Lieben als kulturelle Praxis und individuelle Selbstverwirklichung. Anja Hartung im Gespräch mit Eva Illouz. In: Hartung, Anja (Hg.): *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*. München 2011, S. 229–235.
Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main 1950, S. 7–68.
Heidegger, Martin: Das Ding. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 165–187.
Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main 2000, S. 5–36.
Heidegger, Martin: Vom Wesen des Grundes. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 9. *Wegmarken*. Frankfurt am Main 2004, S. 123–175.
Heidegger, Martin: Die Kehre. In: ders.: *Gesamtausgabe.* I. *Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band* 11. *Identität und Differenz*. Frankfurt am Main 2006, S. 113–124.
Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006.

Hepp, Andreas: Translokale Medienkulturen: Netzwerke der Medien und Globalisierung. In: ders. / Krotz, Friedrich / Moores, Shaun / Winter, Carsten (Hg.): *Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie*. Wiesbaden 2006, S. 43–68.

Hetzel, Andreas: *Zwischen Praxis und Poiesis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg 2001.

Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 55–71.

Hopkins, Julian: The Concept of Affordances in Digital Media. In: Friese, Heidrun / Rebane, Gala / Nolden, Marcus / Schreiter, Miriam (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Wiesbaden 2016. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-08460-8_67-1.

Hughes-d'Aeth, Tony: Psychoanalysis and the Scene of Love: Lars and the Real Girl, In the Mood for Love, and Mulholland Drive. In: *Film & History* 43/2 (2013), S. 17–33.

Illouz, Eva: *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley / London / Los Angeles 1997.

Illouz, Eva: *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge / Malden 2007.

Illouz, Eva: *Why Love Hurts. A Sociological Explanation*. Cambridge / Malden 2012.

Illouz, Eva: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Berlin 2018.

Jäger, Georg: Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik: Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch „kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation". In: *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 9/1 (1990), S. 69–87.

Jäger, Georg: Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen 1993, S. 44–65.

Jahn-Sudmann, Andreas: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film*. Bielefeld 2006.

Jahraus, Oliver: *Amour fou. Die Erzählung der* Amour fou *in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Basel / Tübingen 2004.

James, Henry: The Beast in the Jungle. In: ders.: *The Better Sort*. London 1903, S. 139–178.

John, Johannes: *Reclams Zitaten-Lexikon*. Stuttgart 1993.

Jollimore, Troy: „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.

Kadritzke, Till: Before Midnight – Kritik. *critic.de* (Februar 2013). Online unter: https://www.critic.de/film/before-midnight-5135/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Kadritzke, Till: Blau ist eine warme Farbe – Kritik. *critic.de* (Mai 2013). Online unter: https://www.critic.de/film/blue-is-the-warmest-color-5551/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Kang, Inkoo: The Year of the Male Apology in Film. *Slate* (Dezember 2017). Online unter: https://slate.com/arts/2017/12/this-was-the-year-of-the-male-apology-in-film.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Kappelhoff, Hermann: Medientheorie oder ästhetische Theorie? In: *montage AV* 5/2 (1996), S. 67–88.

Kappelhoff, Hermann: Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film. In: Birkenhauer, Theresia / Storr, Annette (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste*. Berlin 1998, S. 93–119.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

Kappelhoff, Hermann: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Bischof, Margrit / Feest, Claudia / Rosiny, Claudia (Hg.): *e_motion*. Hamburg 2006, S. 205–219.

Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016.

Kappelhoff, Hermann: Auf- und Abbrüche: Die Internationale der Pop-Kultur. In: Illger, Daniel / Kappelhoff, Hermann / Lötscher, Christine (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 1–42.

Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.

Kappelhoff, Hermann / Lehmann, Hauke: Zeit. Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit. In: Groß, Bernhard / Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2019. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_28-2.

Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007.

Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46.

Kermode, Mark: Before Midnight – review. *The Guardian* (Juni 2013). Online unter: https://www.theguardian.com/film/2013/jun/23/before-midnight-delpy-hawke-review (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Kierkegaard, Sören: Der Begriff der Angst. Eine schlecht und recht psychologisch-hinweisende Überlegung in Richtung auf das dogmatische Problem der Erbsünde von Vigilius Haufniensis. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 441–640.

Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. Ein Versuch in der Experimentalpsychologie von Constantin Constantius. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2005, S. 327–440.

Kirchmeier, Christian: Niklas Luhmann (1927–1998), *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982). In: *KulturPoetik* 8/2 (2008), S. 267–274.

Kittler, Friedrich A.: Autorschaft und Liebe. In: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. München et al. 1980, S. 142–173.

Kluge, Alexander: Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main 1975, S. 215–222.

Knörer, Ekkehard: Treffen sich zwei. In: *der Freitag* 51 (2013). Online unter: https://www.freitag.de/autoren/ekkehard-knoerer/treffen-sich-zwei (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim / Menke Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003, S. 162–175.

Koch, Gertrud: Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 216–229.

Koch, Gertrud: Im Zuge der Bewegung: *La bête humaine* (Zola, Renoir). In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 337–344.

Koch, Gertrud: Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 41–64.

Koch, Gertrud: Mediale Grenzüberschreitungen: Über Dinge und Artefakte. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 117–125.

Koch, Gertrud: Pygmalion – oder die göttliche Apparatur. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 101–116.

Koch, Gertrud: Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: dies.: *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn 2016, S. 17–26.

Koch, Gertrud / Vöhler, Martin / Voss, Christiane (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010.

Koebner, Thomas: „Willst Du Dein Herz mir schenken …" Geständnisse der Liebe in filmischer Darstellung. In: ders.: *Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge*. Remscheid 2006, S. 55–76.

Kofman, Sarah: Die Melancholie der Kunst. In: dies.: *Melancholie der Kunst*. Wien 1998, S. 11–32.

Kolb, Anne / Prokić, Tanja: Be, Now, Here: Präsens/z-Präsentationen wider die Repräsentation. In: Jahraus, Oliver / Kolb, Anne / Prokić, Tanja (Hg.): *Wider die Repräsentation. Präsens/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*. Frankfurt am Main 2011, S. 10–17.

Kornhaber, Donna: From Posthuman to Postcinema: Crises of Subjecthood and Representation in Her. In: *Cinema Journal* 56/4 (2017), S. 3–25.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 50–63.

Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 279–294.

Kracauer, Siegfried: Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 271–278.

Krämer, Sibylle: Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung? In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 9/2 (2000). *Inszenierungen des Erinnerns*, S. 251–275.

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002, S. 323–346.

Krämer, Sybille: Was haben ‚Performativität' und ‚Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band. In: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13–32.

Krauss, Rosalind: *„A Voyage on the North Sea." Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York 2000.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven* 3. *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft* II. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

Kristeva, Julia: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Gallas, Helga (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwied 1972, 163–200.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.

Kristeva, Julia: *Histoires d'amour*. Paris 1983.

Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989.

Kümmel, Albert / Schüttpelz, Erhard: Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel. In: dies. (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 9–13.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: ders.: *Schriften* I. Berlin / Weinheim 1991, S. 61–70.

Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: ders.: *Schriften* II. Berlin / Weinheim 1991, S. 15–59.

La Rochefoucauld, François de: *Maximen und Reflexionen*. Leipzig 1875.

Lee, John Alan: A Typology of Styles of Loving. In: *Personality and Social Psychology Bulletin* 3/2 (1977), S. 173–182.

Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2017.
Lehmann, Hauke: Suspense in the Cinema: Knowledge and Time. In: Baumbach, Sybille / Henningsen, Lena / Oschema, Klaus (Hg.): *The Fascination with Unknown Time*. Cham 2017, S. 251–271.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie. Französisch/Deutsch*. Stuttgart 2012.
Leiendecker, Bernd: Unzuverlässiges Erzählen als Mittel der Komik in How I Met Your Mother. In: Eichner, Susanne / Mikos, Lothar / Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 233–246.
Lenz, Karl: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag. In: Mai, Manfred / Winter, Rainer (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln 2006, S. 117–147.
Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe*. Stuttgart 2012.
Lubrich, Oliver: *Shakespeares Selbstdekonstruktion*. Würzburg 2001.
Lück, Michael: Bohrende Zweifel. Eine Meditation mit Cavell. In: Berger, Hanno / Döhl, Frédéric / Morsch, Thomas (Hg.): *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*. Bielefeld 2015, S. 31–49.
Ludewig, Kurt: *Leitmotive systemischer Therapie*. Stuttgart 2002.
Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen 1981, S. 25–34.
Luhmann, Niklas: Darum Liebe. In: ders.: *Archimedes und wir. Interviews*. Berlin 1987, S. 61–73.
Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1987.
Luhmann, Niklas: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: ders.: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden 1991, S. 170–192.
Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik 1. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1993.
Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.
Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998.
Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 2015.
Luhmann, Niklas: *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt am Main 2016.
Lukács, Georg: Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats. In: ders.: *Werke 2. Frühschriften II. Geschichte und Klassenbewußtsein*. Darmstadt / Neuwied 1977, S. 257–397.
MacCabe, Colin: Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses. In: *Screen* 15/2 (1974), S. 7–27.
Marshall, Alan John: *Bower-Birds. Their Display and Breeding Cycles. A Preliminary Statement*. Oxford 1954.
Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1872. In: Engels, Friedrich / Marx, Karl: *Gesamtausgabe* 2.6. *„Das Kapital" und Vorarbeiten*. Berlin 1987, S. 57–719.
Mary, Michael: *Liebe will riskiert werden. Warum Paare heute anders lieben und wie sie damit glücklich werden*. München 2016.
Mas, Ruth: Love as Difference: The Politics of Love in the Thought of Malek Chebel. In: *European Review of History – Revue européenne d'Histoire* 11/2 (2004), S. 273–301.
Mayer-Schönberger, Viktor: *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton / Oxford 2009.
McDonald, Tamar Jeffers: *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. London / New York 2007.
McKim, Kristi: *Love in the Time of Cinema*. Houndmills (Basingstoke) / New York 2012.

Mees, Ulrich / Wulf, Cornelia: Liebe und Verliebtsein. In: Brandstätter, Veronika / Otto, Jürgen H. (Hg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*. Amsterdam et al. 2009, S. 596–604.

Menninghaus, Winfried: „Darstellung." Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 205–226.

Mersch, Dieter: Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: Filk, Christian / Lommel, Michael / Sandbothe, Mike (Hg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Köln 2004, S. 95–122.

Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 75–95.

Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele: „Previously on …" In: dies. (Hg.): *„Previously on …" Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 7–16.

Metz, Christian.: Zum Realitätseindruck im Kino. In: ders.: *Semiologie des Films*. München 1972, S. 20–35.

Mitchell, W. J. Thomas: Repräsentation. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 17–33.

Mittell, Jason: *Television and American Culture*. New York / Oxford 2010.

Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London / New York 2015.

Moebius, Stephan: Cultural Studies. In: ders. (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld 2012, S. 13–33.

Moran, Caitlin: „I was feeling incredible hysteria and panic …" In: *Select* July (1997), S. 92.

Morsch, Thomas: Mascara Meltdown. Über heisse Tränen und kalte Blicke. In: *nach dem film* 4 (2002). *Tränen im Kino*. Online unter: https://nachdemfilm.de/issues/text/mascara-meltdown (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Morsch, Thomas: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011.

Morsch, Thomas: Die Zeit der Liebe. Clint Eastwoods Breezy. In: Grampp, Sven / Podrez, Peter / Wiedenmann, Nicole (Hg.): *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 107–123.

Mroz, Matilda: *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh 2012.

Mukařovský, Jan: Die Zeit im Film. In: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. München 1974, S. 131–138.

Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert*. München 1998.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Houndmills (Basingstoke) / London 1989, S. 14–26.

Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2006.

Nancy, Jean-Luc: Entstehung zur Präsenz. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, S. 102–106.

Nancy, Jean-Luc: Ereignis der Liebe. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 21–36.

Nancy, Jean-Luc: *Die Liebe, übermorgen*. Köln 2010.

Newiak, Denis: Das Ende der Stadtgemeinschaft? Urbane Einsamkeiten und städtebauliche Antworten am Beispiel von Her. In: ders. / Steinborn, Anke (Hg.): *Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können*. Berlin 2020, S. 127–148.

Nicholson, Amy: 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).

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 6. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. Berlin / München / New York 1988, S. 9–53.

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 3. *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin / München / New York 1988, S. 343–651.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 4. *Also sprach Zarathustra I–IV*. Berlin / München / New York 1988.

Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Berlin / München / New York 1988, S. 873–890.

Nietzsche, Friedrich: 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.

Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage AV* 11/2 (2002). *Pragmatik des Films*, S. 42–57.

Oltmann, Katrin: *Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld 2008.

Orth, Dominik: Der Liebesfilm – zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende. In: Becker, Frank / Reinhardt-Becker, Elke (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main / New York 2019, S. 383–403.

Oster, Angela: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg 2006.

Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart 2010.

Panofsky, Erwin: Style and Medium in the Motion Pictures. In: Talbot, Daniel (Hg.): *Film. An Anthology.* Berkeley / Los Angeles 1969, S. 15–32.

Pasolini, Pier Paolo: Das Kino und die mündliche Sprache. In: ders.: *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico'. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. Berlin / Frankfurt am Main / Wien 1982, S. 250–252.

Peetz, Thorsten: Ausweitung der Paarungszone? Grenzverschiebungen digitalisierter Paarbildung. In: Kropf, Jonathan / Laser, Stefan (Hg.): *Digitale Bewertungspraktiken. Für eine Bewertungssoziologie des Digitalen*. Wiesbaden 2019, S. 261–273.

Peresman, Zoey: Phantom Thread Is A Horror Movie Disguised As A Romance. *BUST* (Mai 2018). Online unter: https://bust.com/phantom-thread-emotional-abuse/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Peretz, Eyal: *The Off-Screen. An Investigation of the Cinematic Frame*. Stanford (California) 2017.

Pollmann, Inga: *Cinematic Vitalism. Film Theory and the Question of Life*. Amsterdam 2018.

Porton, Richard: Phantom Thread. In: *Cineaste* 43/3 (2018), S. 49–51.

Powers, Richard: *Galatea 2.2*. New York 1995.

Prieto-Blanco, Patricia / Schreiber, Maria (Hg.): *Networking Knowledge* 9/6 (2016). *Together While Apart? Mediating Relationships and Intimacy*.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Basel / Tübingen 2002.

Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246.

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006.
Rancière, Jacques: Prologue. A Thwarted Fable. In: ders.: *Film Fables*. New York / Oxford 2006, S. 1–20.
Rancière, Jacques: Are Some Things Unrepresentable? In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 109–138.
Rancière, Jacques: The Future of the Image. In: ders.: *The Future of the Image*. London / New York 2007, S. 1–31.
Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2008.
Rancière, Jacques: *Zehn Thesen zur Politik*. Berlin / Zürich 2008.
Rancière, Jacques: The Method of Equality. Politics and Poetics. In: Honneth, Axel / ders.: *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. New York 2016, S. 133–155.
Rancière, Jacques: Afterword: Rethinking Theory and Practice. In: Durham, Scott / Gaonkar, Dilip (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston 2019, S. 223–236.
Rebhandl, Bert: Ménage à trois. In: *Cargo. Film/Medien/Kultur* 17 (2013), S. 78–79.
Reinhard, Rebekka: *Die Sinn-Diät. Warum wir schon alles haben, was wir brauchen. Philosophische Rezepte für ein erfülltes Leben*. München 2009.
Relevant: Does Media Distort Love? *Relevant* (April 2011) Online unter: https://relevantmagazine.com/life5/relationships/does-media-distort-love/ (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).
Richards, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1965.
Rinck, Monika: *Ah, das Love-Ding! Ein Essay*. Idstein 2008.
Robert, Jörg: Poetologie. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*. Berlin / Boston 2015, S. 303–332.
Rodowick, D. N.: *The Virtual Life of Film*. Cambridge (Massachusetts) / London 2007.
Rorty, Richard: *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge / Melbourne / New York 1989.
Rothöhler, Simon: Content in Serie. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68/3 (2014), S. 231–235.
Rousseau, Jean-Jacques: Pygmalion. Musikalische Szene. In: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Wilhelmshaven 1984, S. 169–179.
Rousseau, Jean-Jacques: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. Stuttgart 2003.
Rousseau, Jean-Jacques: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*. Stuttgart 2008.
Ruchatz, Jens: Fundus der Liebesklugheit. Was Schlaflos in Seattle davon weiß, was der Film von der Liebe weiß. In: *medien & zeit* 4 (2009), S. 31–38.
Ruchatz, Jens: Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2 (2012). *Die Serie*, S. 80–89.
Ruchatz, Jens: Am Ende Liebe? Zeitlichkeiten der Liebe in Erzählungen aus Film und Fernsehen. In: Grampp, Sven / Podrez, Peter / Wiedenmann, Nicole (Hg.): *Medien | Zeit. Interdependenzen*. Wiesbaden 2023, S. 79–105.
Sartre, Jean-Paul: *Kritik der dialektischen Vernunft.* 1. *Band. Theorie der gesellschaftlichen Praxis*. Reinbek bei Hamburg 1967.
Schabacher, Gabriele: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In: Meteling, Arno / Otto, Isabell / dies. (Hg.): *„Previously on …" Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 19–39.
Scheible, Jeff: Longing to Connect: Cinema's Year of OS Romance. In: *Film Quarterly* 68/1 (2014), S. 22–31.

Schmidt, Johannes F. K.: Die Differenzierung persönlicher Beziehungen. Das Verhältnis von Liebe, Freundschaft und Partnerschaft. In: Burkart, Günter / Hahn, Kornelia (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen* II. Opladen 2000, S. 73–100.

Schmitt, Christina: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin / Boston 2020.

Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Berlin 1926.

Schuldt, Christian: *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt am Main 2004.

Schürmann, Eva: *Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn 2018.

Schwarz, Ori: Who Moved My Conversation? Instant Messaging, Intertextuality and New Regimes of Intimacy and Truth. In: *Media, Culture & Society* 33/1 (2011), S. 71–87.

Sciolino, Elaine: Darling of Cannes Now at Center of Storm. *The New York Times* (Mai 2013). Online unter: https://www.nytimes.com/2013/06/06/movies/julie-maroh-author-of-blue-novel-criticizes-film.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Scott, A. O.: Nine Years Later, Once More. *The New York Times* (Mai 2013). Online unter: https://www.nytimes.com/2013/05/24/movies/before-midnight-with-julie-delpy-and-ethan-hawke.html (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Seidensticker, Bernd: Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Koch, Gertrud / Vöhler, Martin / Voss, Christiane (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, S. 16–41.

Shakespeare, William: *Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 1979.

Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream. Ein Sommernachtstraum. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 2012.

Shakespeare, William: *The Tempest. Der Sturm. Englisch/Deutsch*. Stuttgart 2014.

Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. London / Minneapolis 1993.

Shaviro, Steven: *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge (Massachusetts) / London 2009.

Shaw, Kristen: Negotiating Space, Class and Masculinity in How I Met Your Mother. In: *The Word Hoard* 3 (2015). *Pop/Corn*, S. 108–113.

Shumway, David R.: *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. London / New York 2003.

Simmel, Georg: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: ders.: *Gesamtausgabe* 11. *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band* 2. Frankfurt am Main 1993, S. 124–130.

Simmel, Georg: Goethes Liebe. In: ders.: *Gesamtausgabe* 12. *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band* 1. Frankfurt am Main 2001, S. 351–361.

Simmel, Georg: Über die Liebe (Fragment). In: ders.: *Gesamtausgabe* 20. *Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes. Schulpädagogik*. Frankfurt am Main 2004, S. 116–175.

Smith, Greg M.: How Much Serial Is in Your Serial? In: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 93–114.

Smallwood, Christine: Spike Jonze's Abandonment Issues. *The New Yorker* (Dezember 2013). Online unter: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/spike-jonzes-abandonment-issues (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Smyth, J. E.: 45 Years. In: *Cineaste* 41/3 (2016), S. 46–47.

Sommerfeld-Lethen, Caroline: Der Code der Liebe. Gesellschaftsstruktur und Liebessemantik im Wandel der Zeit. In: Niekrenz, Yvonne / Villanyi, Dirk (Hg.): *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*. Wiesbaden 2008, S. 53–64.

Sudmann, Andreas: Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19/2 (2018). *Faktizitäten*, S. 42–53.

Staffeldt, Sven: „Ich liebe dich" sprechakttheoretisch. In: Freienstein, Jan Claas / Hagemann, Jörg / Staffeldt, Sven (Hg.): *Äußern und Bedeuten. Festschrift für Eckard Rolf*. Tübingen 2011, S. 179–196.

Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln 2005, S. 146–167.

Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor (Michigan) 1985.

Stepina, Clemens K.: Die Begriffe Praxis und Poiesis bei Aristoteles. Zum Verständnis von geistiger und körperlicher Arbeit in der antiken Philosophie. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 42/2–4 (1996), S. 289–302.

Stern, Lukas: Prequel, Sequel, Quickelquackel. *Zeit Online* (August 2016). Online unter: https://www.zeit.de/kultur/film/2016-06/jason-bourne-sequel-fortsetzungen-kino-film/komplettansicht (letzter Zugriff: 01. Juni 2024).

Sternberg, Robert J.: *Love Is a Story. A New Theory of Relationships*. New York / Oxford 1998.

Stewart, Garrett: *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago / London 2007.

Stewart, Garrett: „Assertions in Technique": Tracking the Medial „Thread" in Cavell's Filmic Ontology. In: LaRocca, David (Hg.): *The Thought of Stanley Cavell and Cinema. Turning Anew to the Ontology of Film a Half-Century after* The World Viewed. London 2020, S. 23–40.

Strobel, Ricarda: Die Gegenbewegung – vom Protest zurück zur Unterwerfung: Love Story (1970). In: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961–1976*. Frankfurt am Main 1992, S. 185–202.

Suchsland, Inge: *Julia Kristeva zur Einführung*. Hamburg 1992.

Tomlinson, John: *Globalization and Culture*. Chicago 1999.

Ufer, Michael: Zeitgenossenschaft der Aufklärung. Heterogenes zu und um Oswalt Kolles Das Wunder der Liebe – Sexualität in der Ehe. In: Illger, Daniel / Kappelhoff, Hermann / Lötscher, Christine (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 221–253.

Ufer, Michael: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche{Till Glädje, Cavell, Goehr, Luhmann}. In: Ahrens, Stephan (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47.

Ufer, Michael: Problematische Perspektiven. Spring Breakers, die Visualität des Spring Break & die Relationalität der Bilder. In: Morsch, Thomas (Hg.): *Der mobile Blick. Film, touristische Wahrnehmung und neue Screen-Technologien*. Wiesbaden 2022, S. 251–269.

Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 70–73.

Vogl, Joseph: Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze. In: Balke, Friedrich / Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 252–265.

Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Engell, Lorenz / ders. (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar 2001, S. 115–123.

Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Berlin / Zürich 2004.

Vogl, Joseph: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 2010, S. 7–16.

Wallace, Lee: *Reattachment Theory. Queer Cinema of Remarriage*. Durham / London 2020.

Wan, Evelyn: 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.

Warner, Michael: Publics and Counterpublics. In: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 49–90.
Wedel, Michael: Einleitung. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 9–22.
Wedel, Michael: Kino im Katastrophenschatten. Die 1000 Augen des Dr. Mabuse und Le Mépris. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 249–272.
Wedel, Michael: Plastische Psychologie. Eine Archäologie des filmischen Expressionismus. In: ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 67–103.
Wedel, Michael: Körper, Tod und Technik. Windtalkers und der postklassische Hollywood-Kriegsfilm. In: Gaertner, David / Kappelhoff, Hermann / Pogodda, Cilli (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 122–143.
Wedel, Michael: Click and Snap. Special Effects als Meta-Politik des Komischen. In: ders. (Hg.): *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 209–220.
Wedel, Michael: Die Effekte der Special Effects. Zur Einleitung. In: ders. (Hg.): *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2017, S. 7–19.
Wedel, Michael: Jenseits von Nosferatu: Formen „stiller" Fantastik bei F. W. Murnau. In: Cuntz-Leng, Vera / Kollinger, Luzie / Uhrig, Meike (Hg.): *Wissen in der Fantastik. Vom Suchen, Verstehen und Teilen*. Wiesbaden 2017, S. 95–105.
Wedel, Michael: Grausame Geschichte. Kracauer, *Visual History* und Film. In: Groß, Bernhard / Öhner, Vrääth / Robnik, Drehli (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*. Berlin / Wien 2018, S. 107–119.
Wedel, Michael: Nosferatus Nachleben. Von Murnau zu Hitchcock. In: Becker, Marcus / Bruhn, Matthias / Dorgerloh, Annette / Feiersinger, Luisa / Werner-Burgmann, Anett: *BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen*. Ilmtal-Weinstraße 2019, S. 175–186.
Wedel, Michael: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin / Boston 2019.
Wedel, Michael: *Ort und Zeit. Filmische Heterotopien von Hochbaum bis Tykwer*. Berlin / Boston 2020.
Weigel, Sigrid: Spuren der Abwesenheit. Zum Liebesdiskurs an der Schwelle zwischen ‚postalischer Epoche' und post-postalischen Medien. In: Schade, Sigrid / Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 80–93.
Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003.
Wexman, Virginia Wright: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton (New Jersey) 1993.
Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2–13.
Williams, Linda: Cinema's Sex Acts. In: *Film Quarterly* 67/4 (2014), S. 9–25.
Winkler, Hartmut: Metapher, Kontext, Diskurs, System. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* 12/1 (1989), S. 21–40.
Winkler, Hartmut: Technische Reproduktion und Serialität. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim / New York / Zürich 1994, S. 38–45.
Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 2006, S. 225–580.

Zill, Rüdiger: Produktion/Poiesis. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5. *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 40–86.

Zill, Rüdiger: Den richtigen Ton treffen. Die Stimme des Gefühls in Spike Jonzes Her. In: Greiner, Rasmus / González de Reufels, Delia / Kommunalkino Bremen e.V. / Pauleit, Winfried / Power, Aidan (Hg.): *Die Zukunft ist jetzt. Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf von Geschichte(n), Räumen und Klängen*. Berlin 2016, S. 163–171.

Zillien, Nicole: Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. In: *Sociologia Internationalis* 46/2 (2008), S. 161–181.

Filmografie

(500) Days of Summer. Regie: Marc Webb. Searchlight Pictures / Watermark / Dune Entertainment III, US 2009.
45 Years. Regie: Andrew Haigh. BFI Film Fund / British Film Institute / Creative England, UK 2015.
Adam's Rib [Ehekrieg]. Regie: George Cukor. Metro-Goldwyn-Mayer, US 1949.
An Affair to Remember [Die grosse Liebe meines Lebens]. Regie: Leo McCarey. Jerry Wald Productions, US 1957.
Annie Hall [Der Stadtneurotiker]. Regie: Woody Allen. Rollins-Joffe Productions, US 1977.
Before Sunrise. Regie: Richard Linklater. Castle Rock Entertainment / Detour Filmproduction / Filmhaus Wien Universa Filmproduktions, US / AT / CH 1995.
Before Sunset. Regie: Richard Linklater. Warner Independent Pictures / Castle Rock Entertainment / Detour Filmproduction, US / FR 2004.
Before Midnight. Regie: Richard Linklater. Faliro House Productions / Venture Forth / Castle Rock Entertainment, US / GR 2013.
Breezy [Begegnung am Vormittag]. Regie: Clint Eastwood. The Malpaso Company, US 1973.
Blue Valentine. Regie: Derek Cianfrance. Incentive Filmed Entertainment / Silverwood Films / Hunting Lane Films, US 2010.
Bonnie and Clyde [Bonnie und Clyde]. Regie: Arthur Penn. Warner Bros.-Seven Arts / Tatira-Hiller Productions, US 1967.
Boyhood. Regie: Richard Linklater. IFC Productions / Detour Filmproduction, US 2014.
Bringing Up Baby [Leoparden küsst man nicht]. Regie: Howard Hawks. RKO Radio Pictures, US 1938.
Call Me by Your Name. Regie: Luca Guadagnino. Frenesy Film Company / La Cinéfacture / RT Features, IT / US / FR / BR 2017.
Carol. Regie: Todd Haynes. The Weinstein Company / Film4 / Number 9 Films, UK / US / AU 2015.
Casablanca. Regie: Michael Curtiz. Warner Bros, US 1942.
Comizi d'amore [Gastmahl der Liebe]. Regie: Pier Paolo Pasolini. Arco Film, IT 1964.
Die geliebten Schwestern. Regie: Dominik Graf. Bavaria Filmverleih- und Produktions GmbH / Westdeutscher Rundfunk / Wega Film, DE / AT / CH 2014.
Dirty Dancing. Regie: Emile Ardolino. Great American Films Limited Partnership / Vestron Pictures, US 1987.
Enter the Void. Regie: Gaspar Noé. Fidélité Films / Wild Bunch / BUF, FR / DE / IT 2009.
Faa joeng nin waa [In the Mood for Love]. Regie: Wong Kar-wai. Jet Tone Production / Block 2 Pictures / Paradis Films, HK / FR 2000.
Four Weddings and a Funeral [Vier Hochzeiten und ein Todesfall]. Regie: Mike Newell. PolyGram Filmed Entertainment / Channel Four Films / Working Title Films, UK 1994.
Gone Girl [Gone Girl – Das perfekte Opfer]. Regie: David Fincher. Twentieth Century Fox / New Regency Productions / TSG Entertainment, US 2014.
Her. Regie: Spike Jonze. Annapurna Pictures / Stage 6 Films, US 2013.
He's Just Not That Into You [Er steht einfach nicht auf Dich]. Regie: Ken Kwapis. New Line Cinema / Flower Films / Internationale Filmproduktion Blackswan, DE / US 2009.
High Fidelity. Regie: Stephen Frears. Touchstone Pictures / Working Title Films / Dogstar Films, UK / US 2000.
Hiroshima mon amour. Regie: Alain Resnais. Argos Films / Como Films / Daiei Studios, FR / JP 1959.
How to Lose a Guy in 10 Days [Wie werde ich ihn los – in 10 Tagen]. Regie: Donald Petrie. Lynda Obst Productions / MMP Verwaltungsgesellschaft mbH / Moviemakers Productions, US / DE 2003.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-009

It Happened One Night [Es geschah in einer Nacht]. Regie: Frank Capra. Columbia Pictures, US 1934.
L'Atalante. Regie: Jean Vigo. Argui-Film / Gaumont-Franco-Film-Aubert, FR 1934.
La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2) [Blau ist eine warme Farbe]. Regie: Abdellatif Kechiche. Quat'sous Films / Wild Bunch / France 2 Cinéma, FR / BE / ES 2013.
Le mépris [Die Verachtung]. Regie: Jean-Luc Godard. Rome Paris Films / Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion, FR / IT 1963.
Les amants du Pont-Neuf [Die Liebenden von Pont-Neuf]. Regie: Leos Carax. Films A2 / Gaumont International / Les Films Christian Fechner, FR 1991.
Letter from an Unkown Woman [Brief einer Unbekannten]. Regie: Max Ophüls. William Dozier Productions, US 1948.
Lola rennt. Regie: Tom Tykwer. X-Filme Creative Pool / ARTE / Westdeutscher Rundfunk, DE 1998.
Lost in Translation [Lost in Translation – Zwischen den Welten]. Regie: Sofia Coppola. Focus Features / Tohokushinsha Film Corporation / American Zoetrope, US / JP 2003.
Love Actually [Tatsächlich ... Liebe]. Regie: Richard Curtis. Universal Pictures / Studiocanal / Working Title Films, UK / FR / US 2003.
Love Story. Regie: Arthur Hiller. Paramount Pictures / Love Story Company, US 1970.
Marriage Story. Regie: Noah Baumbach. Heyday Films / Netflix, UK / US 2019.
Moonlight. Regie: Barry Jenkins. A24 / PASTEL / Plan B Entertainment, US 2016.
Mothlight. Regie: Stan Brakhage, US 1963.
My Best Friend's Wedding [Die Hochzeit meines besten Freundes]. Regie: Paul John Hogan. TriStar Pictures / Zucker Brothers Productions / Predawn Productions, US 1997.
Only Lovers Left Alive. Regie: Jim Jarmusch. Recorded Picture Company / Pandora Film Produktion / Snow Wolf Production, UK / DE / GR / FR 2013.
Phantom Thread [Der seidene Faden]. Regie: Paul Thomas Anderson. Focus Features / Annapurna Pictures / Perfect World Pictures, US / UK 2017.
Portrait de la jeune fille en feu [Porträt einer jungen Frau in Flammen]. Regie: Céline Sciamma. Lilies Films / Arte France Cinéma / Hold Up Films, FR 2019.
Queen & Slim. Regie: Melina Matsoukas. Makeready / De La Revolución / Hillman Grad, US 2019.
Rashōmon [Rashomon – Das Lustwäldchen]. Regie: Akira Kurosawa. Daiei, JP 1950.
Rear Window [Das Fenster zum Hof]. Regie: Alfred Hitchcock. Alfred J. Hitchcock Productions, US 1954.
Rebecca. Regie: Alfred Hitchcock. Selznick International Pictures, US 1940.
Romeo and Juliet [Romeo und Julia]. Regie: Franco Zeffirelli. BHE Films / Verona Produzione / Dino de Laurentiis Cinematografica, UK / IT 1968.
Serendipity [Weil es Dich gibt]. Regie: Peter Chelsom. Miramax / Tapestry Films / Simon Fields Productions, US 2001.
Shadow of a Doubt [Im Schatten des Zweifels]. Regie: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, US 1943.
Singin' in the Rain [Du sollst mein Glücksstern sein]. Regie: Stanley Donen / Gene Kelly. Metro-Goldwyn-Mayer, US 1952.
Sleepless in Seattle [Schlaflos in Seattle]. Regie: Nora Ephron. TriStar Pictures, US 1993.
Soljaris [Solaris]. Regie: Andrej Tarkovskij. Mosfilm / Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie, SU 1972.
Sunrise – A Song of Two Humans [Sonnenaufgang – Lied von zwei Menschen]. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Fox Film Corporation, US 1927.
Suspicion [Verdacht]. Regie: Alfred Hitchcock. RKO Pictures, US 1941.
Testről és lélekről [Körper und Seele]. Regie: Enyedi Ildikó. Inforg-M&M Film Kft. / Hungarian National Film Fund, HU 2017.
The Awful Truth [Die schreckliche Wahrheit]. Regie: Leo McCarey. Columbia Pictures, US 1937.
The Graduate [Die Reifeprüfung]. Regie: Mike Nichols. Lawrence Truman Productions, US 1967.

The Philadelphia Story [Die Nacht vor der Hochzeit]. Regie: George Cukor. Metro-Goldwyn-Mayer, US 1940.

The Wedding Planer [Wedding Planner – Verliebt, verlobt, verplant]. Regie: Adam Shankman. Columbia Pictures / Dee Gee Entertainment / IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. Produktions KG, US / DE 2001.

Till glädje [An die Freude]. Regie: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri, SE 1950.

Titanic. Regie: James Cameron. Twentieth Century Fox / Paramount Pictures / Lightstorm Entertainment, US / MX / AU / CA 1997.

Tu mérites un amour [Du verdienst eine Liebe]. Regie: Hafsia Herzi. Les Films de la Bonne Mère / Arte France Cinéma / ARTE, FR 2019.

Twilight [Twilight – Biss zum Morgengrauen]. Regie: Catherine Hardwicke. Summit Entertainment / Temple Hill Entertainment / Maverick Films, US 2008.

Two Lovers. Regie: James Gray. 2929 Productions / Wild Bunch / Tempesta Films, US / FR 2008.

Wedding Crashers [Die Hochzeits-Crasher]. Regie: David Dobkin. New Line Cinema / Tapestry Films / Avery Pix, US 2005.

West Side Story. Regie: Jerome Robbins / Robert Wise. The Mirisch Corporation / Seven Arts Productions, US 1961.

What's Up, Doc? [Is' was, Doc?]. Regie: Peter Bogdanovich. Warner Bros. / Saticoy Productions, US 1972.

William Shakespeare's Romeo + Juliet. Regie: Baz Luhrmann. Bazmark Films / Estudios Churubusco Azteca S. A. / Twentieth Century Fox, US 1996.

You've Got Mail [e-m@il für Dich]. Regie: Nora Ephron. Warner Bros., US 1998.

Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn [Quer durch den Olivenhain]. Regie: Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Productions / CiBy 2000 /Farabi Cinema Foundation, IR / FR 1994.

Seriografie

Atlanta. Kreation: Donald Glover. FX Productions / MGMT Entertainment, US 2016–2022.

Big Little Lies. Kreation: David E. Kelley. Home Box Office / David E. Kelley Productions / Pacific Standard, US 2017–2019.

Breaking Bad. Kreation: Vince Gilligan. High Bridge Productions / Gran Via Productions / Sony Pictures Television, US 2008–2013.

Buffy the Vampire Slayer [Buffy – Im Bann der Dämonen]. Kreation: Joss Whedon. Mutant Enemy / Kuzui Enterprises / Sandollar Television, US 1997–2003.

Dismissed. Kreation: David Eilenberg / Tim Hedrick / Mike Nichols. MTV, US 2001–2002.

Easy. Kreation: Joe Swanberg. Sparrow Grass, US 2016–2019.

Friends. Kreation: David Crane / Marta Kauffman. Bright/Kauffman/Crane Productions / Warner Bros. Television, US 1994–2004.

Gilmore Girls. Kreation: Amy Sherman-Palladino. Dorothy Parker Drank Here Productions / Hofflund/Polone / Warner Bros. Television, US 2000–2007.

Grey's Anatomy. Kreation: Shonda Rhimes. Shondaland / The Mark Gordon Company / ABC Studios, US 2005 –.

How I Met Your Mother. Kreation: Carter Bays / Craig Thomas. 20th Century Fox Television / Bays Thomas Productions, US 2005–2014.

Il était une seconde fois [Es war einmal ein zweites Mal]. Kreation: Nathalie Leuthreau / Guillaume Nicloux. Unité, FR 2019.

Love. Kreation: Judd Apatow / Lesley Arfin / Paul Rust. Apatow Productions / Don't Ask Arfin / Rust's Western Shed, US 2016–2018.

Lovesick. Kreation: Tom Edge. Clerkenwell Films, UK 2014–2018.

Mad Men. Kreation: Matthew Weiner. Lionsgate Television / Weiner Bros. / American Movie Classics, US 2007–2015.

Modern Love. Kreation: John Carney. Storied Media Group / Picrow / Amazon Studios, US 2019–2021.

Normal People. Kreation: Lenny Abrahamson. Element Pictures / British Broadcasting Corporation / Hulu Originals, IE / UK / US 2020.

Santa Clarita Diet. Kreation: Victor Fresco. Garfield Grove Productions / KatCo / Kapital Entertainment, US 2017–2019.

Scener ur ett äktenskap [Szenen einer Ehe]. Kreation: Ingmar Bergman. Cinematograph AB, SE 1973.

The Affair. Kreation: Hagai Levi / Sarah Treem. Sheleg / Higlewater / Showtime Networks, US 2014–2019.

The Big Bang Theory. Kreation: Chuck Lorre / Bill Prady. Chuck Lorre Productions / Warner Bros. Television, US 2007–2019.

The Fresh Prince of Bel-Air [Der Prinz von Bel-Air]. Kreation: Andy Borowitz / Susan Borowitz. NBC Productions / Quincy Jones Entertainment / Quincy Jones-David Salzman Entertainment, US 1990–1996.

The Office. Kreation: Greg Daniels. Reveille Productions / NBC Universal Television / 3 Arts Entertainment / Deedle-Dee Productions, US 2005–2013.

The Simpsons [Die Simpsons]. Kreation: Matt Groening. Gracie Films / 20th Television Animation / Fox Television Animation, US 1989–.

The Sopranos [Die Sopranos]. Kreation: David Chase. Home Box Office / Brillstein Entertainment Partners / Brillstein Entertainment Partners, US 1999–2007.

Twin Peaks [Das Geheimnis von Twin Peaks]. Kreation: Mark Frost / David Lynch. Lynch/Frost Productions / Propaganda Films / Spelling Entertainment, US 1990–1991.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783110771565-010

Diskografie

Agent Provocateur. Interpretation: Foreigner. US 1984.
Autumn Fallin'. Interpretation: Jaymay. UK 2007.
Bury Me at Makeout Creek. Interpretation: Mitski. US 2014.
Call Me By Your Name. *Original Motion Picture Soundtrack*. Interpretation: diverse. US 2017.
„Container" (ohne eigenständige Veröffentlichung). Interpretation: Fiona Apple. US 2014.
Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We? Interpretation: The Cranberries. US 1993.
Finally. Interpretation: Kath Bloom. AU 2006.
Friend EP. Interpretation: Grizzly Bear. UK 2007.
Græ. Interpretation: Moses Sumney. US 2020.
Harry. Interpretation: Harry Nilsson. US 1969.
Hello Stranger. Interpretation: Barbara Lewis. US 1963.
„House of the Rising Sun" (ohne eigenständige Veröffentlichung). Interpretation: Colin Donnell. US 2015.
I Love You, Goodbye. Interpretation: Barratt Waugh. FR 1999.
Learning to Crawl. Interpretation: The Pretenders. US 1984.
Love Story. Interpretation: Andy Williams. US 1971.
Making Movies. Interpretation: Dire Straits. US 1980.
Nina Simone. The Tomato Collection. Interpretation: Nina Simone. US 2002.
OK Computer. Interpretation: Radiohead. UK 1997.
Penny & The Quarters EP. Interpretation: Penny & The Quarters. US 2011.
Private Dancer. Interpretation: Tina Turner. US 1984.
Remember When? Interpretation: The Platters. US 1959.
Romeo and Juliet. Original Soundtrack Recording. Interpretation: diverse. US 1968.
Silent Alarm. Interpretation: Bloc Party. UK 2005.
Singin' in the Rain. Original Motion Picture Soundtrack. Interpretation: diverse. US 1952.
The Graduate. Interpretation: Simon & Garfunkel. US 1968.
„The Whole of the Moon" (ohne eigenständige Veröffentlichung). Interpretation: Fiona Apple. US 2019.
This Is the Sea. Interpretation: The Waterboys. UK 1985.
Title TK. Interpretation: The Bleeders. UK 2002.
Von Spatzen und Tauben, Dächern und Händen. Interpretation: Kettcar. DE 2005.
West Side Story. The Original Sound Track Recording. Interpretation: diverse. US 1961.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-011

Videografie

Dire Straits: Dire Straits – Romeo And Juliet (Official Video). *YouTube* (Dezember 2016). Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=rC95MEenIxA (letzter Zugriff: 01. Juni 2024 bei 25 335 259 Aufrufen).

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).

stumblingChaos: A time for us Romeo and Juliet 1968. *YouTube* (Juni 2009). Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=4FHpmn-KYec (letzter Zugriff: 01. Juni 2024 bei 17 140 363 Aufrufen).

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-012

Namensregister

Aab, Vanessa 358
Abrahamson, Lenny 600
Adorno, Theodor W. 21, 23, 37–39, 42, 44, 47, 52, 59, 84, 147, 200, 307, 359, 419, 422–423, 527
Affleck, Ben 462
Ahrens, Stephan 93, 297, 431
Allen, Woody 396
Anderson, Barbara 287
Anderson, Joseph 287
Anderson, Paul Thomas 408
Andreas, Michael 65, 242
Angerer, Marie-Luise 114, 594–595
Anz, Thomas 147
Apatow, Judd 565
Appelhans, Jörg 417
Apple, Fiona 586
Aragona, Tullia d' 61
Ardolino, Emile 396
Arfin, Lesley 565
Aristoteles 68–71, 82, 309, 412–413, 415, 524–525, 528
Aubert, Vilhelm 3, 17–18, 38, 53, 153, 222, 453, 456
Auer, Peter 81
Austin, J. L. 180, 438

Bach, Johann Sebastian 7, 312–313
Badiou, Alain 31, 57, 59, 73–74, 141, 221, 257
Bakels, Jan-Hendrik 307
Balázs, Béla 263, 283, 288, 474
Balke, Friedrich 37, 244
Bänziger, Peter-Paul 208
Barck, Karlheinz 67, 140, 416, 558
Bardini, Julio 546
Bardot, Brigitte 37, 39
Barrymore, Drew 516
Barthes, Roland 17, 24, 35, 41, 55–57, 63, 81–82, 84–85, 89, 106, 120, 131–145, 147–149, 160, 197, 201, 210, 216, 241, 248, 257, 276, 349, 388, 409, 430, 457–458, 465–469, 471–474, 476–477, 479, 481, 509–510, 515, 523–524, 557, 559, 568–569, 588–589, 611
Baudrillard, Jean 381
Baudry, Jean-Louis 194, 286
Baumbach, Noah 256
Baumbach, Sybille 462
Bays, Carter 270, 408
Bazin, André 263, 280, 288
Becker, Frank 27, 171, 274, 563
Becker, Marcus 555
Beckett, Samuel 360, 405, 524
Beckinsale, Kate 607
Beethoven, Ludwig van 318, 523
Beil, Benjamin 381
Beilenhoff, Wolfgang 282
Bell, James 507, 517
Benda, Jiři 551
Benjamin, Walter 23, 200
Berger, Hanno 266, 268–269, 306
Bergman, Ingmar 317, 396
Bergson, Henri 381, 418
Berlant, Lauren 4, 44, 62, 78, 120, 202, 214, 216
Bhattacharya, Shaoni 596
Birkenhauer, Theresia 337, 525
Bischof, Margrit 167, 295, 405
Black, Max 116, 125–127, 177, 181
Blanchet, Robert 291–292, 369
Blanchot, Maurice 130, 588, 595
Blaseio, Gereon 175
Blättler, Christine 381
Bloc Party 370
Bloom, Kath 325
Blumenberg, Hans 116, 125, 182, 427, 432
Bobineau, Julien 349, 366, 369, 372, 374, 379
Bobsin, Julia 172–174
Bogdanovich, Peter 8
Bolter, Jay David 236, 342
Bordwell, David 30, 522
Bornemann, Katrin 298
Borowitz, Andy 483
Borowitz, Susan 483
Bradshaw, Peter 220
Brakhage, Stan 338
Brandstätter, Veronika 43
Braun, Michael T. 237, 590, 592
Brinkema, Eugenie 223, 226, 244, 246, 248–249, 253–254
Brody, Richard 545, 564, 590

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783110771565-013

Brooke, Arthur 158
Brown, B. Bradford 237, 590, 592
Bruhn, Matthias 555
Brunner, Philipp 31, 172, 178, 284
Brütsch, Matthias 228
Buckland, Warren 309
Buhler, Stephen M. 155, 157, 160
Burkart, Günter 18, 43, 50, 53, 62, 65, 80, 284
Burnham, Clint 543, 548, 551, 564, 605
Burt, Richard 155
Buzal, Anton 307

Cambre, Carolina 591–592, 596–598
Cameron, James 373
Canby, Vincent 16, 29
Capra, Frank 435, 564
Carax, Leos 396
Carney, John 12
Carroll, Noël 280, 288–290, 308–309, 336, 502
Casado, Elena 236, 511, 591
Cavell, Stanley 19, 33, 37–40, 42, 45, 52, 112, 114, 146, 158, 211–213, 269–270, 274–276, 278, 297–301, 303, 305–308, 335–338, 344, 357, 359, 362–363, 365–366, 394–395, 398–399, 410, 418–420, 424–425, 429–433, 435–441, 448, 453–456, 460, 469–471, 473, 476, 482, 485, 487–488, 500, 503, 511, 520, 523, 533, 559–560, 571, 593, 601–602
Chase, David 369
Chelsom, Peter 607
Christian, Brian 563
Chronister, Necia 459
Cianfrance, Derek 162, 270
Colloseus, Cecilia 391, 393
Copjec, Joan 114, 594–595
Coppola, Sofia 546
Courtenay, Tom 444
Cowie, Elizabeth 114, 594–595
Crane, David 380
Crary, Jonathan 458–460
Cukor, George 435, 440
Cuntz-Leng, Vera 555
Curtis, Richard 12
Curtiz, Michael 396
Cusack, John 607
Cutler, Aaron 272–273, 550

Daniels, Greg 607
Dargis, Manohla 220–221
David, Gaby 591–592, 596–598
Day-Lewis, Daniel 492
Deleuze, Gilles 13–14, 19, 33, 60, 76, 116, 137, 181–183, 189, 191–194, 196, 199, 209, 227, 231–232, 239–240, 257, 269–270, 275, 297, 301–302, 308, 326–328, 336, 349, 351–353, 355–356, 358–360, 363–364, 381–387, 401–405, 409, 418, 425, 428–430, 474–479, 484–486, 498–499, 503, 507–508, 514, 524–525, 530, 566–567, 570–571, 577, 580
Delpy, Julie 272, 281
Dijck, José van 20, 236, 591
Dire Straits 155–156
Doane, Mary Ann 267
Dobkin, David 277
Döhl, Frédéric 306
Donen, Stanley 569
Dorgerloh, Annette 555
Durham, Scott 191
During, Simon 186
Duttweiler, Stefanie 208
Dux, Günter 53, 94

Eastwood, Clint 599
Ebert, Theodor 68, 70
Eder, Franz X 208
Edge, Tom 368
Eichner, Susanne 349, 584
Eilenberg, David 196
Eisenstein, Sergej M 263, 282, 289, 308
Eliot, T. S 399
Elsaesser, Thomas 228
Engell, Lorenz 290, 300, 381
Engels, Friedrich 66
Ephron, Nora 11, 88, 198, 276, 602
Epstein, Jean 263–266, 268–270, 283, 289, 357, 405, 526
Eusterschulte, Anne 21, 23, 25, 115–116, 128, 130, 200, 218, 253, 266, 343, 353, 359, 362, 397, 399, 407, 423, 427, 432–433, 468, 476, 480, 501, 508, 521, 523, 527, 530, 555, 598
Exarchopoulos, Adèle 221

Faber, Roland 72
Fahle, Oliver 376–377, 379
Faulstich, Werner 8, 56, 61–62, 103, 105, 148, 172
Feest, Claudia 167, 295, 405
Feiersinger, Luisa 555
Filk, Christian 194, 341
Fincher, David 462
Fischer-Lichte, Erika 209, 520
Flicker, Eva 171
Flisfeder, Matthew 543, 548, 551, 564, 605
Foerster, Lukas 235, 237
Fontius, Martin 67, 416, 558
Foreigner 151
Foucault, Michel 140, 198
Frears, Stephen 368
Freienstein, Jan Claas 81
Fresco, Victor 516
Freud, Sigmund 59, 62, 112–117, 119–121, 124, 213, 331–332, 500–501
Friese, Heidrun 421
Frisch, Max 3, 5, 9–10, 434, 535, 537
Fromm, Erich 17, 52, 59–60, 105, 137, 212–213
Frost, Mark 379
Früchtl, Josef 231, 263, 282, 354

Gaertner, David 228
Gagnon, John H. 208, 240
Gallas, Helga 117, 201, 523, 557
Gaonkar, Dilip 191
Gassmann, Daniela 596
Gay, Paul du 175
Genette, Gérard 292
Gente, Peter 140
Giddens, Anthony 62, 152
Giesenfeld, Günter 292, 381
Giesen, Roman 171, 173
Giessmann, Sebastian 279, 592–593
Gilligan, Vince 369
Glasenapp, Jörn 56, 61, 172
Glover, Donald 256
Godard, Jean-Luc 37–39, 52, 244
Goffey, Andrew 72
Goffman, Erving 51, 177
González de Reufels, Delia 564
Goodman-Thau, Eveline 23, 200, 343, 432
Graf, Dominik 572
Grampp, Sven 120, 199, 206, 292–293, 381–382, 600
Gray, James 578
Gregg, Melissa 510
Greifenstein, Sarah 87, 116, 276–277, 427
Greiner, Rasmus 564
Greis, Jutta 4, 53, 57, 172–174, 198, 208, 221, 279–280
Grizzly Bear 252
Groening, Matt 8, 482
Groß, Bernhard 28, 556, 559
Großheim, Michael 427, 598
Gründer, Karlfried 46, 181
Grusin, Richard 236, 342
Guadagnino, Luca 394
Guattari, Félix 183, 194, 239–240, 364, 401–405, 425, 475, 499

Haage, Bernhard D. 42
Hagemann, Jörg 81
Hahn, Kornelia 18, 43, 50, 53, 62, 65, 284
Haigh, Andrew 408
Hajduk, Stefan 417
Hall, Stuart 175, 183–184, 186–188, 191, 194, 528
Hancock, Jeffrey T 237, 590, 592
Hanks, Tom 88, 602
Hannigan, Alyson 371
Hardwicke, Catherine 12
Harman, Graham 46, 417
Harrell, Eben 86
Harris, Neil Patrick 385
Hart Nibbrig, Christiaan L. 188, 194, 199–200, 340
Hartung, Anja 79, 175
Hawke, Ethan 272, 281
Hawks, Howard 533
Haynes, Todd 600
Hediger, Vinzenz 228
Hedrick, Tim 196
Heidegger, Martin 46, 199, 332–333, 343, 414–427, 430–431, 474, 485
Henningsen, Lena 462
Hepburn, Audrey 157
Hepp, Andreas 92, 599
Herzi, Hafsia 256
Hetzel, Andreas 80, 117, 258, 407, 410

Hickethier, Knut 292
Hild, Anja Kathrin 427, 598
Hiller, Arthur 6, 148, 206, 276, 405, 600
Hitchcock, Alfred 507–508, 514, 536
Hogan, Paul John 277
Hohenberger, Eva 24, 190, 263, 267, 280, 429
Holden, William 600
Hölderlin, Friedrich 417
Honneth, Axel 191
Hopkins, Julian 421
Horkheimer, Max 44, 307
Horst, Dorothea 116, 427
Hughes-d'Aeth, Tony 215

Iglesias, Enrique 346
Ihwe, Jens 115
Ildikó, Enyedi 600
Illger, Daniel 147, 527
Illouz, Eva 17, 47–52, 60–61, 78–80, 83, 105, 141, 144, 151, 172, 175–178, 181–187, 191, 194–195, 202, 207, 455–456, 593–596, 600

Jäger, Georg 174, 178, 258
Jahn-Sudmann, Andreas 175, 187
Jahraus, Oliver 123, 194, 203–204, 397, 433, 508
James, Henry 442, 531–534
Janes, Linda 175
Jarmusch, Jim 12
Jaymay 348
Jenkins, Barry 394
Jiang, L. Crystal 237, 590, 592
Johansson, Scarlett 545, 551, 568–569, 571
John, Johannes 37
Jollimore, Troy 563, 590, 605
Jonze, Spike 258, 541, 546

Kadritzke, Till 237, 243, 317
Kang, Inkoo 507
Kappelhoff, Hermann 19, 21, 28–29, 44, 111, 116, 122, 125, 128, 147–149, 159–160, 162, 167, 213, 215, 218, 228, 230, 242, 295, 298, 301, 306, 336–337, 339, 354, 356–357, 360, 363–364, 373, 399, 405, 409, 413–414, 427, 502, 504, 520, 523–525, 527, 529, 552–555, 557, 559–560
Kar-Wai, Wong 396
Kasprowicz, Dawid 65, 242
Kauffman, Marta 380
Kaufmann, Anette 31, 57, 88, 222, 298
Kechiche, Abdellatif 162, 270, 408
Keilbach, Judith 24, 190, 267, 280, 429
Keitz, Ursula von 228
Kelleter, Frank 292, 376, 381–382
Kelley, David E. 463
Kelly, Gene 569
Kermode, Mark 271
Kettcar 155, 157, 159
Kiarostami, Abbas 396
Kierkegaard, Sören 278, 426, 442–443, 481–482, 484–485, 500–501
Kieserling, André 147
Kittler, Friedrich A. 18, 267
Klopstock, Friedrich Gottlieb 200
Kluge, Alexander 194
Knopfler, Mark 156
Knörer, Ekkehard 243
Koch, Gertrud 114, 280–281, 287, 336, 354, 357, 381, 396, 398, 412, 421, 424–425, 445, 519–520, 594–595
Koebner, Thomas 9–10, 87
Koepnick, Lutz 459
Kofman, Sarah 382
Köhler, Kristina 291–292, 369
Kolb, Anne 194
Kolesch, Doris 209, 520
Kolle, Oswalt 147
Kollinger, Luzie 555
Kornhaber, Donna 545, 551, 564, 568
Korte, Helmut 8, 148
Kracauer, Siegfried 211–212, 381, 526–527
Krämer, Sybille 180, 184, 186, 191, 305, 334, 341, 521
Krauss, Rosalind 280, 285–286, 290, 336
Krieps, Vicky 492
Kristeva, Julia 17, 25, 35, 41, 55, 57, 63, 89, 106, 110–115, 117–124, 126–132, 145–149, 158, 160–161, 185, 197, 201, 213–214, 218, 241, 257, 349, 388, 405, 430, 434, 457, 476, 509, 516, 522–523, 529, 556–560, 589–590, 611
Kropf, Jonathan 597
Krotz, Friedrich 92, 599
Küpper, Joachim 381
Kurosawa, Akira 580
Kwapis, Ken 12

Lacan, Jacques 119, 124
Lagemann, Corinna 427, 598
Lang, Fritz 151
LaRocca, David 264
La Rochefoucauld, François de 37, 39, 42, 45, 59
Lasén, Amparo 236, 511, 591
Laser, Stefan 597
Lee, John Alan 60
Lehmann, Hauke 28–29, 462, 497, 501–502, 512, 514, 559
Leibniz, Gottfried Wilhelm 137
Leiendecker, Bernd 349, 372, 383, 584
Lenz, Karl 171, 173, 178, 284
Lenz, Kay 600
Lessing, Gotthold Ephraim 217, 337
Leuthreau, Nathalie 252
Levi, Hagai 580
Lewis, Barbara 394
Lie, Sulgie 114, 594–595
Linklater, Richard 270, 272, 281, 408, 449
Lommel, Michael 194, 341
Lorre, Chuck 569
Lötscher, Christine 147, 527
Lubrich, Oliver 160
Lück, Michael 306
Ludewig, Kurt 60
Luhmann, Niklas 17, 25, 35, 37, 41–43, 53–55, 57, 61, 63, 77, 84, 89–110, 132, 143, 145–148, 150, 160, 172–174, 176, 197–198, 203–206, 222, 239, 241, 257, 259, 279, 304–305, 311, 341, 389–390, 430, 432–433, 437–439, 458, 508–509, 515, 537, 589, 610
Luhrmann, Baz 156–157, 164, 166
Lukács, Georg 67, 78
Lynch, David 379

MacCabe, Colin 194
Mackay, Hugh 175
Mai, Manfred 171, 284
Manville, Lesley 493
Marley, Bob 219
Marshall, Alan John 401–402, 404–405
Marx, Karl 66–67, 78, 119, 429
Mary, Michael 59
Mas, Ruth 60
Matsoukas, Melina 601
Mayer-Schönberger, Viktor 390–391
McCarey, Leo 88, 436
McDonald, Tamar Jeffers 86
McKim, Kristi 26, 267–268
Mees, Ulrich 43
Mendelssohn Bartholdy, Felix 487
Menke, Christoph 381
Menninghaus, Winfried 200
Mersch, Dieter 194, 199, 341–343, 360
Meteling, Arno 291, 293
Metz, Christian 195, 281, 352–353
Michotte van den Berck, Albert 353
Mikos, Lothar 349, 584
Mitchell, W. J. Thomas 188, 191, 194–195
Mitski 3
Mittell, Jason 292–293, 349, 369, 374–375
Moebius, Stephan 79, 175–176, 187
Moores, Shaun 92, 599
Moran, Caitlin 157
Morsch, Thomas 18, 28, 111, 120, 158, 204, 206, 284, 304, 306, 308, 338, 521, 556, 559, 600
Mozart, Wolfgang Amadeus 7
Mroz, Matilda 358
Mukařovský, Jan 282
Mülder-Bach, Inka 199, 216–217, 342, 405, 412, 429, 519, 553–555
Müller, Cornelia 116, 427
Müller-Schöll, Nikolaus 59, 258
Mulvey, Laura 194, 302, 381, 519, 524
Murnau, Friedrich Wilhelm 216, 396
Musil, Robert 144

Nancy, Jean-Luc 57, 59, 73–74, 194, 258, 410
Negus, Keith 175
Nesselhauf, Jonas 349
Newell, Mike 487
Newiak, Denis 547
Nichols, Mike 196, 487
Nicholson, Amy 563
Nicloux, Guillaume 252
Niekrenz, Yvonne 43, 172
Nielsen, Asta 283
Nietzsche, Friedrich 59, 116–117, 127, 141, 149, 200, 210, 330–331, 384, 429, 441, 481–482, 484–486, 499, 530, 561
Nilsson, Harry 602
Noé, Gaspar 235
Nolden, Marcus 421

Odin, Roger 522
Öhner, Vrääth 556
Oltmann, Katrin 175
Olyphant, Timothy 516
O'Neal, Ryan 8
Ophüls, Max 317
Oró-Piqueras, Maricel 391
Orth, Dominik 27, 31, 171, 221, 258, 274, 298, 563, 600, 606
Oschema, Klaus 462
Oster, Angela 132, 139
Otto, Isabell 291, 293
Otto, Jürgen H. 43
Ovidius Naso, Publius 114, 389, 440, 486, 518, 537
Oz-Salzberger, Fania 23, 200, 343, 432

Panofsky, Erwin 263, 282
Paris, Heidi 140
Parsons, Talcott 55
Pasolini, Pier Paolo 196, 282
Pauleit, Winfried 564
Peetz, Thorsten 597
Penn, Arthur 601
Penny & The Quarters 251
Peresman, Zoey 507
Peretz, Eyal 302
Petrie, Donald 276
Pfeilschifter, Yvonne 307
Phoenix, Joaquin 545, 571, 578
Pike, Rosamund 462
Platon 149, 416
Plessner, Helmuth 357
Podrez, Peter 120, 199, 206, 293, 600
Pogodda, Cilli 228
Pollmann, Inga 308
Pompe, Hedwig 175
Porton, Richard 507
Power, Aidan 564
Powers, Richard 541, 546, 548–550, 599
Prado, João Pedro 307
Prady, Bill 569
Prieto-Blanco, Patricia 591
Prokić, Tanja 194

Radiohead 157
Radnor, Josh 346, 369
Rajewsky, Irina O. 556
Rampling, Charlotte 444
Rancière, Jacques 21, 24, 135, 139, 190–191, 193, 200, 267, 298, 339, 429, 475
Rebane, Gala 421
Rebhandl, Bert 272
Reinhard, Rebekka 59
Reinhardt-Becker, Elke 27, 171, 274, 563
Resnais, Alain 39
Rhimes, Shonda 12, 396
Richards, I. A. 116, 125, 128, 181
Richter, Stefan 140
Rickels, Laurence A 114, 594–595
Rieger, Stefan 65, 242
Riesinger, Robert F 194, 286
Rilke, Rainer Maria 397
Rinck, Monika 3, 10, 34, 65, 108, 240, 256, 391–393, 510, 590–591, 593, 595, 598, 612
Ritter, Joachim 46, 181
Robbins, Jerome 156
Robert, Jörg 22, 24
Robnik, Drehli 556
Rodowick, D. N. 286
Rorty, Richard 57, 116
Rosiny, Claudia 167, 295, 405
Rothman, William 112, 362, 418
Rothöhler, Simon 369, 374
Rousseau, Jean-Jacques 44–45, 82, 85, 440, 518, 551–553
Ruchatz, Jens 173, 175–176, 182, 198–199, 211, 284, 292–293, 366, 381–382
Rüffert, Christine 358
Rust, Paul 565
Ryan, Meg 88, 602

Saget, Bob 346
Samuel, Raphael 187
Sandbothe, Mike 194, 341
Sarasin, Philipp 208
Sartre, Jean-Paul 219, 382
Saussure, Ferdinand de 191
Schabacher, Gabriele 291, 293
Schade, Sigrid 242
Scheible, Jeff 563, 590, 602
Schenk, Irmbert 358
Scherer, Thomas 116, 307, 427
Schiller, Friedrich 572

Schleich, Markus 349
Schlenstedt, Dieter 67, 416, 558
Schmerl, Christiane 208
Schmid, Karl-Heinz 358
Schmidt, Johannes F. K. 62
Schmidt, Siegfried J. 178
Schmitt, Christina 116, 125, 181, 427
Schneider, Alexandra 228
Schnitzler, Arthur 442, 534–535
Schreiber, Maria 591
Schreiter, Miriam 421
Schröter, Jens 381
Schuldt, Christian 4, 43, 171–173, 178
Schürmann, Eva 189, 191–192, 194, 407, 528
Schwaab, Herbert 381
Schwarz, Ori 236, 392, 510–511, 591
Schweinitz, Jörg 263
Sciamma, Céline 394, 445
Sciolino, Elaine 221
Scott, A. O. 271
Segal, Erich 29
Seidensticker, Bernd 412
Seydoux, Léa 221
Shakespeare, William 86–87, 126–127, 152, 155–158, 160, 163–166, 425, 437
Shankman, Adam 277
Shaviro, Steven 46, 229, 417, 521
Shaw, Kristen 386
Sherman-Palladino, Amy 482
Shumway, David R. 18, 31, 80, 171, 178, 285
Simmel, Georg 42, 65, 72–73, 76, 84, 122–123, 159, 525–526
Simone, Nina 314
Simon & Garfunkel 487
Simon, William 208, 240
Smallwood, Christine 549, 564, 568
Smid, Tereza 291–292, 369
Smith, Greg M. 292
Smyth, J. E. 465, 512
Soine, Stefanie 208
Sommerfeld-Lethen, Caroline 43, 172–173
Staffeldt, Sven 81
Stäheli, Urs 175, 187
Staiger, Janet 30
Steinborn, Anke 547
Stein-Hilbers, Marlene 208
Steinwachs, Burkhart 67, 416, 558
Stemmler, Theo 42
Stepina, Clemens K. 69
Sternberg, Robert J. 4–5, 8, 159
Stern, Lukas 312
Stevens, Sufjan 394
Stewart, Garrett 264, 270, 286, 302, 336
Stock, Wiebke-Marie 21, 218, 266, 407, 423, 521
Storr, Annette 337, 525
Stratil, Jasper 307
Strobel, Ricarda 8, 14, 27–30, 148
Suchsland, Inge 111, 118
Sudmann, Andreas 195–196
Sumney, Moses 608–610
Swanberg, Joe 12

Talbot, Daniel 263
Tarkovskij, Andrej 302
Tews, Alfred 358
The Beatles 7
The Bleeders 567
The Cranberries 604
The Platters 452
The Pretenders 376
The Waterboys 587
Tholen, Georg Christoph 242
Thomas, Craig 270, 408
Thome, Rudolf 206
Thompson, Kristin 30
Tomlinson, John 20, 65, 236–237, 590–591
Trčka, Nina 427, 598
Treem, Sarah 580
Tröhler, Margrit 228, 263
Turner, Tina 151
Tuschling, Anna 114, 594–595
Tykwer, Tom 373

Ueding, Gert 116, 200
Ufer, Michael 93, 147, 149, 158, 297, 431
Uhrig, Meike 555

Vertov, Dziga 263, 281, 288–289
Vigo, Jean 487
Villanyi, Dirk 43, 172
Vogl, Joseph 22–24, 26, 37, 76, 82, 104, 198, 200, 202, 244, 300, 338, 342, 405, 409, 428, 430, 561
Vöhler, Martin 412
Voss, Christiane 412, 521

Wallace, Lee 435, 446, 448, 452–453, 464
Wan, Evelyn 563, 568
Warner, Michael 455, 459–460, 468, 471, 560
Warstat, Matthias 209, 520
Waugh, Barratt 156
Webb, Marc 575
Wedel, Michael 21, 28, 30, 39, 146, 148, 206, 213, 228, 259, 289, 308, 373, 386, 435, 446, 480, 547, 555–556, 561–562, 573
Wegener, Mai 114, 594–595
Weigel, Sigrid 242–243
Weiner, Matthew 369
Wellmann, Annika 208
Wentz, Daniela 381
Werber, Niels 4, 18, 43, 57, 90, 104, 115, 204
Werner-Burgmann, Anett 555
Wexman, Virginia Wright 86, 171, 173, 178
Whedon, Joss 12, 396
Whitehead, Alfred North 46
Wiedenmann, Nicole 120, 199, 206, 293, 600
Williams, Andy 8
Williams, Linda 223, 227–230, 233, 235, 253, 255, 502
Winkler, Hartmut 116–117, 126, 381, 558
Winter, Carsten 92, 599
Winter, Rainer 171, 284, 349, 584
Wirth, Uwe 180, 305, 521
Wise, Robert 156
Wittgenstein, Ludwig 299, 309, 397, 418, 438
Wohlmann, Anita 391
Wolfzettel, Friedrich 67, 416, 558
Wrede, Birgitta 208
Wright Wexman, Virginia 30
Wulf, Cornelia 43

Yang, Chia-chen 237, 590, 592
Yorke, Thom 157

Zeffirelli, Franco 157, 164–165, 169
Zillien, Nicole 421
Zill, Rüdiger 67, 416, 558, 563, 568
Zorko, Rebecca 307
Zutavern, Julia 291–292, 369
Zymner, Rüdiger 22

Film- und Serienregister

(500) Days of Summer 575, 600
45 Years 261, 408, 443, 445, 447–448, 451, 453, 465, 468, 481, 511–512

Adam's Rib 435, 455
An Affair to Remember 88
Annie Hall 396
Atlanta 256

Before Midnight 261, 270–271, 274–275, 277–280, 290, 306, 310, 314–315, 317–318, 320, 323, 328–329, 365, 370, 375, 385, 391, 393, 395, 449, 467
Before Sunrise 261, 270–271, 274–280, 290–291, 294–296, 306, 310, 312, 314, 317, 320, 322–323, 328, 365, 370, 375, 385, 391, 393, 395, 449, 467
Before Sunset 261, 270–271, 274–280, 290–291, 293, 296–297, 306, 310, 312–314, 316–317, 320, 322–323, 365, 370, 375, 385, 391, 393, 395, 408, 449, 467, 490
Big Little Lies 463, 483, 531
Blue Valentine 35, 162, 219, 250, 252, 270, 395
Bonnie and Clyde 601
Boyhood 281
Breaking Bad 369
Breezy 599
Bringing Up Baby 533
Buffy the Vampire Slayer 12, 396

Call Me by Your Name 394
Carol 600
Casablanca 396
Comizi d'amore 196

Das Wunder der Liebe – Sexualität in der Ehe 147
Die geliebten Schwestern 572, 600
Dirty Dancing 396
Dismissed 196

Easy 12
Enter the Void 235, 238

Faa joeng nin waa 396
Four Weddings and a Funeral 487
Friends 380

Gilmore Girls 482–483
Gone Girl 462, 513, 531
Grey's Anatomy 12, 396

He's Just Not That Into You 12
Her 258, 539, 542, 545–549, 555, 563, 565–568, 571, 573, 575, 579, 590, 600, 602, 605, 607, 612
High Fidelity 368
Hiroshima mon amour 39
How I Met Your Mother 261, 270, 344–347, 365, 367–370, 372–376, 378–380, 383–385, 387, 391, 393, 395, 408, 483
How to Lose a Guy in 10 Days 276

Il était une seconde fois 252
It Happened One Night 435, 564

L'Atalante 487
La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2) 35, 162, 219–225, 227–228, 230, 235–239, 243–244, 250, 253, 256, 260, 270, 395, 408
Le Mépris 37–40, 146, 151, 244
Les amants du Pont-Neuf 396
Letter from an Unkown Woman 317
Lola rennt 373
Lost in Translation 546
Love 565, 600
Love Actually 12
Love Story 1, 6–10, 12, 14–16, 20, 27–29, 148, 206, 223, 276, 317, 328, 395, 405, 600, 610
Lovesick 368

Mad Men 369
Marriage Story 256
Modern Love 12
Moonlight 394
Mothlight 338
My Best Friend's Wedding 277

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110771565-014

Normal People 600

Only Lovers Left Alive 12

Phantom Thread 261, 408, 460, 488–489, 493, 499–501, 503–507, 514–515, 517
Portrait de la jeune fille en feu 394, 445

Queen & Slim 601

Rashōmon 580
Rear Window 508
Rebecca 507, 515
Romeo and Juliet 156, 162–163, 165

Santa Clarita Diet 516–517, 531
Scener ur ett äktenskap 396
Serendipity 607
Shadow of a Doubt 507, 515
Singin' in the Rain 569
Sleepless in Seattle 11, 88, 198, 276
Soljaris 302, 396
Spring Breakers 158
Sunrise – A Song of Two Humans 216, 396
Suspicion 507, 515

Testről és lélekről 600
The Affair 580–582, 584–586, 600
The Awful Truth 436–437
The Big Bang Theory 569–570
The Fresh Prince of Bel-Air 483
The Graduate 487
The Office 607
The Philadelphia Story 440
The Simpsons 8–9, 482–483
The Sopranos 369
The Wedding Planer 277
Till glädje 317–318
Titanic 373, 396
Tu mérites un amour 255
Twilight 12
Twin Peaks 379, 383
Two Lovers 578, 600

Wedding Crashers 277
West Side Story 156, 162–165
What's Up, Doc? 8
William Shakespeare's Romeo + Juliet 157, 162–163, 168

You've Got Mail 11, 602, 607

Zīr-e Derakhtāne Zeytūn 396