

Roman Giesen

Der Kurzfilm *14ème Arrondissement* und die mediale Konstruktion von Liebe

Abstract:

Paris je t'aime so lautet der Titel einer 18-teiligen Kurzfilmreihe des Jahres 2008, deren Filme jeweils nach einem Stadtteil von Paris benannt sind. Dieses außerordentliche Filmprojekt, zu dem 21 internationale Regisseure ihren persönlichen Blick auf die Stadt der Liebe beitrugen und das vergleichsweise wenig Beachtung fand, kann mit einigen hervorragenden Kurzfilmen aufwarten. Besonders der fünfminütige Film *14ème Arrondissement* von Alexander Payne, in dem eine amerikanische Touristin in einem Pariser Stadtpark einen emphatischen Liebesmoment erlebt, ist – so die These – ein anschauliches Beispiel, das die konstitutive Wechselbeziehungen von Medialität und Liebe illustrieren lässt. Im Folgenden wird dabei untersucht, welche (Medien-)Strategien der Nähe- und Distanzherzeugung dieser Kurzfilm einsetzt und so zwei in sich verschränkte Rezeptionsweisen provoziert.

1. Klischeeamerikanerin vs. europäische Liebeshauptstadt

Auf den ersten Blick scheint *14ème Arrondissement* wenig mit dem Thema Liebe zu tun zu haben. Der Film beginnt mit einem black. Man hört die Stimme einer Frau, die sich erkundigt, wer nun lesen möchte. Eine weitere Stimme aus dem Off meldet sich und wird von der ersten Stimme als Carol aufgefordert zu beginnen: Heitere Musik, die an Musik in Fahrstühlen erinnert, setzt zusammen mit einem Panoramablick über eine moderne Hotelanlage in Paris ein. Aus dem Off ertönt Carols Stimme. Carol, die Protagonistin des Films, erklärt mit einem starken amerikanischen Akzent, sie wolle von einem Tag ihrer Reise nach Paris berichten, da sie sich ein Leben lang gewünscht habe, Paris zu besuchen und auch deshalb einen Kurs für Erwachsene besucht habe, um Französisch zu lernen. Die Mittvierzigerin Carol steht in der folgenden Einstellung im Morgengrauen an einem Fenster im Hotel, während ihre Stimme aus dem Off von den beiden Hunden berichtet, die sie nicht zu lange allein lassen könne. Zu Beginn scheint die Figur Carol, ihre Erzählung und die filmische Bildästhetik wenig außergewöhnlich Spannendes bieten zu können. Eher wird hier ein stereotypes Bild einer komisch wirkenden, durchschnittlichen, amerikanischen Touristin entworfen, deren Wissen

über Europa vornehmlich aus Reiseführern stammt und die eine Erlebniszählung im Rahmen eines Sprachkurses zum Besten gibt. So verrät Carol über ihre ersten Impressionen von Paris, sie sei von der angeblich so hohen Qualität der französischen Küche enttäuscht gewesen, als ein halb gegessener Hamburger mit Coca-Colaflasche und Pommes-Frites-Tüte eingeblendet wird. Auch das äußere Erscheinungsbild der Protagonistin, das mit etwas zu eng anliegenden Leggings zu weitem Hemd und deutlich sichtbaren körperlichen Rundungen wenig mit identifikationsfördernden westlichen Schönheitsidealen gemein hat, weist auf dieses klischeehafte ‚Amerikanerinnenbild‘ hin. Ja Carol, deren Spaziergänge durch Paris fortan von der Kamera verfolgt und von der Protagonistin aus dem Off kommentiert werden, verkörpert mehr einen transatlantischen Gegensatz zu den mit Paris traditionell verbundenen Vorstellungen von Eleganz über Lebenskunst bis Liebe und Leidenschaft. Doch gerade dieser Figurenentwurf bietet sich hervorragend dazu an, eine reflektierte Liebesgeschichte zu erzählen. Denn Carol ist eine Figur, die mehr oder weniger am ‚Nullpunkt‘ europäischer Sozialisation startet und sich gerade deshalb dazu eignet, die mithin medial vermittelten Mechanismen zu illustrieren, die für das Liebeserleben der Protagonistin notwendig sind. Man kann also diesem Filmbeispiel unterstellen, dass es explizit eine „Codierung“ der Liebe thematisiert, die an eine „tradierte Semantik“¹, an ein sozial vermitteltes, notwendiges Wissen geknüpft ist, „das einem vor Augen steht, bevor man sich einschiff, um Liebe zu suchen“².

2. Carols´ Liebessozialisation

Für die Protagonistin von *14ème Arrondissement* sind diese kulturellen Vorbedingungen der Liebe dezidiert an die mit dem Ort Paris verknüpften Mythen gebunden. Als Carol, die zuvor erfolglos versucht hat, ihre Französischkenntnisse zu erproben, alleine in einem Chinesischen Re-

¹ Niklas Luhmann. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 22 f.

² Ebd. S. 23.

staurant sitzt, weilt die Ich- Erzählerin in ihr „Archiv einer Liebeskasuistik“³ ein:

Man erzählt sich so viel über Paris. Man sagt, dass dort die Künstler ihre Inspiration finden. Man sagt, dass die Mensch dorthin fahren, um etwas Neues in ihrem Leben zu finden. Man sagt, dort könnte man die Liebe finden. Natürlich hatte ich in meinem Alter keine solchen Erwartungen [..].

Mit diesen sehr allgemeinen Bemerkungen über Paris wird das Thema Liebe zum ersten Mal in diesem Film angesprochen, das fortan in Bild und Kommentar zunehmend Bedeutung erfährt: Carol erzählt von ihrem Besuch auf dem Cimetière Montparnasse, wo sie dem Grab von Simone de Beauvoir und Jean Paul Sartre besondere Aufmerksamkeit schenkt, deren Namen Sie zwar falsch ausspricht und somit ihre Unkenntnis dieses Paares zeigt, aber über einen Eintrag in ihrem Reiseführer auf deren außergewöhnlich innige Beziehung hingewiesen wird. Der Film spielt also auf eine über Medienangebote laufende Orientierung an „Prototypen, paradigmatische[n] oder exemplarischen“⁴ „großen Liebenden“⁵ an. Die so über die Konstellation des Grabes der Liebenden und dem Wissen um ihre Liebesgeschichte angestoßenen Themen Liebe und Tod, dienen dann der Ich- Erzählerin als Bezugspunkte der Reflexion ihrer eigenen, persönlichen Lebens- und Liebessituation. Carol berichtet von ihrer früh verstorbenen Schwester, dem Tod ihrer Mutter, und als sie auf einer Aussichtsplattform eines Wolkenkratzers im Film sagt, es wäre manchmal schön, jemanden an seiner Seite zu haben, um solche Momente teilen zu können, denkt sie auch an ihren Exfreund, den sie das letzte Mal vor elf Jahren gesehen hat. Mediale vorgeprägte und biographisch bedingte Sehnsucht nach Nähe stehen in einem reziproken Verhältnis und kündigen das emphatische, emotionale Liebeserlebnis Carols, das in der nächsten Szene folgt, bereits an:

³ Claudia Öhlschläger. „Verbale Halluzination“. Narrative Spiegelgefechte in Arthur Schnitzlers *Das Tagebuch der Redegonda*. *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*. Hg. Annegret Heitmann/Ina Schabert: Berlin: Schmidt 2001, S. 346.

⁴ Georg Jäger. „Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexemplifikation“. *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Hg. Siegfried J. Schmidt. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 61

⁵ Ebd.

Als die Protagonistin einen kleinen Pariser Park besucht, kanalisiert sich das gesamte bisherige Geschehen in einem Moment, der es erlaubt, neben den angesprochenen semantischen Bezügen auch signifikante, film-spezifische ‚Bausteine‘ einer audiovisuellen Konstruktion eines emotionalen Ereignisses zu rekonstruieren.

3. Audiovisuelle Strategien der Näheerzeugung und semantische Bezüge

Die Kamera blendet Carols Gesicht in Großaufnahme ein, die bis dato laufende heitere Begleitmusik des Films setzt aus und ein Kinderspielplatz im Park wird eingeblendet, der von Bäumen eingerahmt ist. Die Beleuchtung des Bildes erhellt sich, es folgt ein Schnitt zurück auf das Gesicht von Carol in Großaufnahme. Ein weiterer Schnitt folgt und man sieht eine lose verteilte Gruppe von Menschen auf einer Parkwiese, von denen zwei Liebespaare sind. Geigenmusik setzt ein, die Kamera fährt langsam auf Carols Gesicht zu, die Tränen in den Augen hat, während sie aus dem Off kommentiert:

Ich saß da, in einem fremden Land. Weit weg von meiner Arbeit und allen Menschen, die ich kenne und da hatte ich plötzlich ein ganz neues Gefühl. Es war, als ob ich mich an etwas erinnern würde, das ich nie gekannt hatte, oder auf das ich immer gewartet hatte. Aber ich wusste nicht was. Vielleicht war da etwas, das ich vergessen hatte oder etwas, das mir mein ganzes Leben lang gefehlt hatte. Ich kann nur sagen, dass ich gleichzeitig Freude und Traurigkeit empfunden habe. Aber nicht zuviel Traurigkeit, denn ich fühlte mich lebendig. Ja lebendig.

Schließlich distanziert sich die Kamera wieder vom Gesicht der Protagonistin mit einer Rundfahrt durch den Park und Carol sagt: „Das war der Moment, als ich begann Paris zu lieben und der Moment, in dem ich gefühlt habe, dass Paris mich auch liebt.“ Nach einem letzten Panoramablick auf die Parkanlage, blendet die Kamera aus und der Film endet.

In einer ersten Betrachtung kann man diesen Moment tiefen emotionalen Erlebens der Hauptfigur als Inszenierung klassifizieren, die auf bewährte filmische Mittel setzt und zum Beispiel durch die Erzeugung von Nähe mit Carol, das Erleben des Zuschauers an das der Protagonistin zu binden versucht: Die Kamera wechselt wie oben beschrieben mehrmals

zwischen dem Gesicht von Carol und Impressionen der in idyllisches Sonnenlicht getauchten Parkanlage und provoziert so eine Identifikation mit der Wahrnehmung der Hauptfigur. Die Veränderung der Wahrnehmung und das damit verbundene Erleben eines Ereignisses für Figur und Rezipient wird auch durch die sichtbaren Tränen in den Augen der Protagonistin unterstützt. Tränen gelten nach wie vor als untrügliches Zeichen authentischer Rührung und stehen als inszenatorisches Mittel, wie Mathias Döring nachweist, in einer langen cineastischen und kulturellen Tradition⁶.

Wer selber weint, steckt andere an, auch wenn sie derzeit eigentlich keinen echten Grund zum Weinen haben; die fiktionale Vergegenwärtigung des Leidens [hier des Liebesglücks R.G.] reicht hin, um in die beobachteten Tränen einzustimmen und sich damit emotional umstimmen zu lassen.⁷

Auch die narratologische Konzeption, die Untermalung des Films mit den mündlichen Kommentaren, unterstützt diese Strategie der Näheerzeugung. Denn dadurch, dass die Geschichte vordergründig nicht aus professioneller Feder stammt und so mit dem „Authentizität und Intimität suggerierenden Genre >Tagebuch<“⁸ vergleichbar ist, wird dem Geschehen quasi eine Echtheitsgarantie ausgestellt, die glaubwürdiger wirkt, als eine gehobene Sprache, die das artifizielle Arrangement dieser Szene deutlicher nachvollziehbar machen würde. Zum alltäglichen Identifikationspotential der szenischen Anordnung trägt ebenso bei, dass hier *keine* symbolisch aufgeladenen Embleme der Stadt der Liebe aufgerufen werden. Das Aussetzen der Filmmusik und das Einspielen des O-Tons einer Parkanlage, die so nicht zwangsläufig in Paris situiert sein müsste, sondern nahezu in jeder europäischen Großstadt visuell und akustisch erlebt werden könnte, provoziert einen Moment universeller Nachvollziehbar- und Nachempfindbarkeit. Die Nachzeichnung der filmischen Strategien audio- visueller Näheerzeugung zur Kopplung von Figuren-

⁶ Vgl. Tobias Döring, „Mimetisches Beweinen. Zur Wirkungsgeschichte fiktionaler Tränen“. *nachdemfilm*. URL:

<http://www.nachdemfilm.de/no4/doi01dts.html> (ohne Datumsangabe.) (zit. am 31.08.2009).

⁷ ebd.

⁸ Claudia Öhlschläger, „Verbale Halluzination“. (wie Anm. 3), S. 350.

und Rezipientenwahrnehmung, die geradezu das filmische Äquivalent vergleichbarer literarischer Strategien, die aus Jane Austens Romanen bekannt sind, beschreiben⁹, können bis in detaillierte Einzelheiten wiederum vor dem Hintergrund einer tradierten Liebessemantik interpretiert werden, die auf altbekannten historischen Zeichen für die Liebe fußt.

So mag es kein Zufall sein, dass die Szene in einem Park spielt, der mit Wiesen, Bäumen und einem See zumindest eine ‚natürliche‘ Umgebung für den Gefühlsmoment symbolisiert. Seit dem 18. Jahrhundert, einhergehend mit Zivilisations- und Entfremdungstheorien, wird die Natur in Literatur und bildender Kunst zum „Resonanzboden der Liebe“¹⁰. Und weil Liebe in der abendländischen Ideengeschichte häufig als *nicht* kulturell überformter, ursprünglicher Seinszustand konzipiert wurde, den es wiederherzustellen gilt¹¹, bietet sich eine künstlich angelegte Parkanlage mit natürlich gewachsenem Grün als raffinierte Metapher an, die das innere, ‚authentische‘ Erleben der Figur und das dazu notwendige kulturelle Beiwerk zugleich mitbezeichnet. Der Verweis auf die inszenatorische Markierung einer kulturell bedingten ‚Natürlichkeit‘ des Liebeserlebens erscheint mir auch deshalb wesentlich, da jene Situation eines inneren Liebesdialoges mit der Stadt Paris auch von Carol als intensiver, lebendiger Moment des ‚Bei- Sich- Seins‘ kommentiert wird, als Erinnerung an einen vergessenen Zustand, der eine – nach Derrida – niemals einlösbare „Selbstpräsenz“ im Erleben postuliert. In dekonstruktiver Absicht würde das hier vorgestellte Liebesideal geradezu eine Ideologie in rousseauistischer Tradition¹² zitieren und im Film in Frage gestellt werden. Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund ist auch die Möglichkeit, Liebe selbstgenügsam und alleine, ohne anwesenden Partner zu genießen, keine Selbstverständlichkeit. Eine Verlagerung des Liebeserlebens in die Imagination ist eine Errungenschaft, die an die Individualitätsdiskurse des

⁹ Vgl. zur literaturhistorischen Genese dieser Erzähltechnik in Verbindung mit einer auf Individualität ausgerichteten Liebessemantik: Dietrich Schwanitz. „Attributionsüberforderungen in Liebe und Literatur“. *Systemtheorie und Hermeneutik*. Hg. Henk de Berg/Matthias Prangel. Tübingen: Francke 1997, S. 199–213, insbesondere S. 208.

¹⁰ Luhmann. *Liebe als Passion* (Wie Anm. 1.) S. 168.

¹¹ Zur Ideengeschichte der Liebe als Urzustand vgl. Peter Sloterdijk. „Menschen im Zauberkreis. Zur Ideengeschichte der Nähefaszination“. *Sphären I. Blasen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 211-274, insbes. 211- 217.

¹² Vgl. dazu Jacques Derrida. *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, insbes. S. 197 f.

18. Jahrhunderts geknüpft ist. Die Schilderung von Carol, es handle sich um ein Gefühl, das man kaum beschreiben könne und das durch die weiteren Angaben der Erzählerin (siehe oben) mehr verschleiert als enthüllt wird, streift zudem den Topos der „Inkommunikabilität“¹³ des Liebesgefühls, der ebenfalls in Verbindung mit einer Ideengeschichte ursprünglicher Authentizität¹⁴ steht. Jene Unsagbarkeit und „Inkommunikabilität“ startet laut Luhmann in der Geschichte des europäischen Liebesromans ebenfalls im 18. Jahrhundert, als man beginnt, sich für „Normalmenschen zu interessieren“ und feststellt, dass „die komplexe psychische Realität der Beteiligten [] nicht voll mitteilbar [ist]“¹⁵. Kompatibel mit der semantischen Tradition kann also das stark individualisierte psychische Erleben der Figur Carol, die wie aus der oben beschriebenen Figurenzeichnung ersichtlich geworden sein dürfte, durchaus in das Schema des ‚Normalmenschen‘ passt, nur mit vagen Umschreibungen gehandhabt werden. Diese ‚Verschleierungstaktik‘ ermöglicht es dann auch gerade *wegen* der definitorischen Unschärfe in der Rezeptionssituation, ebenso individuell und somit ‚vergleichbar‘ mit der Figur im Film zu empfinden. Es ließen sich sicher noch zahlreiche weitere Indizien für eine semantische Prägung dieser Szene finden, wobei man zum Beispiel untersuchen könnte, welche ‚Code- Funktion‘ der Anblick der Liebespaare in der Parkanlage für die Emotionen von Figur und Rezipient einnimmt. Doch jene funktionalistische, verobjektivierende Perspektive, die die Mechanismen eines solchen Films nach historisch begründeten oder filmtechnischen Gesichtspunkten zu erklären versucht, wird dem Blick eines Rezipienten kaum gerecht, der einen Film zum ersten Mal sieht und sich mit weniger verbildetem Blick – (vorausgesetzt ihn lässt dieser Film nicht völlig kalt) – möglicherweise auf das Erleben der Protagonistin einlässt. Schließlich werden nicht zuletzt Filme, die von der Liebe handeln, nicht unbedingt mit dem Ziel gedreht, eine Beobachtung von Inszenierungsstrategien zu provozieren, sondern eher in der Hoffnung auf eine emotionale Rezeption¹⁶. Ja, um es überspitzt auszudrücken, könnte man mei-

¹³ Luhmann. *Liebe als Passion* (wie Anm. 1) S. 153 ff.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 154.

¹⁵ Ebd. S. 153.

¹⁶ Für den Hinweis auf die Notwendigkeit sich stets die Divergenz von unbefangener ‚Konsumentenrezeption‘ eines Films und wissenschaftlicher Beobachtung (auch in Bezug auf dieses Beispiel) bewusst zu machen, danke ich Bernd Scheffer.

nen, man raubt mit einer sezierenden, zergliedernden auf rationale Informationen abzielenden Beobachtung der Einzelemente dem filmischen Ereignis seine mediale Faszinationskraft und nimmt eine Sicht ein, die auch mit der emotionalen Grundlage von Liebe weniger kompatibel ist:

Liebeserfahrung und Medienfaszination haben eher emotionale als rationale (und je nach Perspektive, oft genug irrationale) Gründe. Hier können Rationalität, Argumentation, Logik und Nachvollziehbarkeit geradezu konstitutiv außer Kraft gesetzt werden. Eine „vernünftige“ Begründung für eine Liebesbeziehung ist kränkend.¹⁷

4. Emotionales Genießen im medialen Vollzug

Dementsprechend drängt es sich aus medienwissenschaftlicher Perspektive also geradezu auf, *auch* eine nachvollziehbare theoretische Skizzierung der faszinierten Medienbetrachtung *im Vollzug* anzubieten. Damit sind also zwei Perspektiven, eine emotional anteilnehmende und eine rational distanzierte auf das Filmbeispiel gegeben. Das Verhältnis beider Perspektiven versuche ich im Folgenden mit einem allgemeinen Modell zur Unterscheidung von Medien- und Zeichenfunktionen nach Sybille Krämer in Beziehung zu setzen. Krämer geht in diesem Theoriemodell, das besonders eine metaphysische Komponente von Medien definiert, davon aus, dass Medien „gerade *nicht* mit ihren materiellen Signifikanten zu identifizieren“¹⁸ sind. Medien machen ihre materiellen Rahmendingungen unsichtbar und machen so „einen Sinn“, beziehungsweise ihre Bedeutung in unmittelbarer Art und Weise deutlich. Materielle Zeichenträger dagegen müssen sinnlich wahrnehmbar sein, da es ein Charakteristikum von Zeichen ist, dass über die „Immaterialisierbarkeit und Transparenz“ der materiellen Ausgangsbasis, über die „sinnliche Erscheinung“ ein „nichtsinnliche[r] Zeichensinn“ erschlossen werden kann.

¹⁷ Bernd Scheffer. *Medien als Passion*. (unveröffentlichtes Skript) 2007, S. 10.

¹⁸ Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Sybille Krämer. *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 295.

Das Verhältnis von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, von >Tiefe< und >Oberfläche< ist also vertauscht bei Zeichen und Medien: Die Unmittelbarkeit des materiellen Zeichenträgers bildet die Oberfläche, die es zu durchdringen gilt, um zu dem nicht mehr sichtbaren, vielmehr interpretierbaren Zeichensinn zu gelangen. Die Unmittelbarkeit des medial zur Erscheinung kommenden Sinns bildet demgegenüber ein Oberfläche, die es zurückzulassen gilt, um in ihrer >Tiefe< erst die verborgene Materialität des Mediums freizulegen.¹⁹

Problematisch ist die von Krämer vorgestellte Unterscheidung von Medien- und Zeichenfunktionen dort, wo sie dem Gedanken Vorschub leistet, Medien bzw. Zeichen ließen sich über eine streng dichotomische Opposition von immaterieller Sinndimension und materieller Trägerfunktion erklären. Vorübergehend lässt sich die Definition aber für eine Abgrenzung von rationaler und emotionaler Rezeption einsetzen. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass der Fokus der emotionalen Rezeption eher auf der immateriellen Bedeutungsdimension liegt und der der rationalen eher auf der materiellen Seite:

In Bezug auf die oben vorgestellten Perspektiven auf das Filmbeispiel *14ème Arrondissement* würde die rationalistische, verobjektivierende Sehweise versuchen, einen Zeichensinn zu rekonstruieren, bzw. das vordergründige Medienerlebnis der Figur und des Zuschauers auf eine verborgene Materialität hin zu überprüfen. So wenn zum Beispiel nach filmtechnischen Mitteln und deren sinnlich wahrnehmbaren Konstituenten gesucht wird. Man nimmt dann zum Beispiel die Lichtveränderungen, die Zusammensetzung einzelner Ton- und Bildelemente, wie in den oben vorgestellten Analysen in den Blick, um Sie als Effekte eines vordergründig *dargestellten* Sinns zu entlarven. Oder man begibt sich mit dem Ziel einer Entschlüsselung eines verborgenen Sinns auf eine Beobachtungsebene, in der man den Verweisungscharakter, das Verhältnis von Signifikantenstruktur und Bedeutungsebene am Filmbeispiel beschreibt. Eine auf eine tradierte Liebessemantik ausgerichtete Interpretation des Filmbeispiels verfährt so, wenn sie den Film als eine Anordnung von sinnlich wahrnehmbaren, generalisierten Zeichen versteht, die auf einen Zeichensinn verweist, der historisch begründet ist. Diesem Ansatz ent-

¹⁹ Ebd.

spräche es zum Beispiel, den Grabstein von Simone de Beauvoir und Jean Paul Sartre als materiellen Zeichenträger für das Symbol der großen Liebe zu deuten, oder die Wiesen und Bäume in dem Park, in dem das Liebeserlebnis der Protagonistin stattfindet als Hinweis auf eine naturbezogene Liebessemantik des 18. Jahrhunderts zu deuten. Mit einem solchen Verfahren behandelt man den eigentlich als Medium dienenden Film als Zeichenarrangement oder versucht seine Medialität (die Voraussetzungen der Wirksamkeit der Medien) zu entcodieren.

Die Perspektive eines faszinierten Betrachters wäre allerdings eine, die weniger nach den Hintergründen des emotionalen Erlebens fragt. Im Idealfall eines emotional-medialen Filmmomentes, in dem eine weitestgehend reibungsfreie Kopplung von Figurenwahrnehmung und Rezipientenwahrnehmung gelingt, wird kaum nach einer verborgenen, rational begründeten Bedeutungsebene oder der technischen Konstruktion des Medienerlebnisses gefragt. Man achtet nicht auf die durch Lichtwechsel erzeugte Stimmungsveränderungen oder die Schnittfolge zwischen Carols Gesicht und dem Blick auf den Park, sondern erlebt die Stimmung mit, nimmt die Perspektive von Carol nahezu simultan in medialer Immersion ein.

Und dennoch wäre es zu einfach bei *14ème Arrondissement* von einem Film auszugehen, der *allein* durch Invisibilisierung der ihm innewohnenden technischen und semantischen Grundlagen versucht, ein emotionales Erlebnis in der Rezeptionssituation zu provozieren.

5. Die Verschränkung von distanzierter und anteilnehmender Rezeptionsdisposition

Im Film *14ème Arrondissement* finden sich auch Momente filmischer Selbstreflexion, die eine Beobachtung medialer Voraussetzungen *einfordern* und nicht nur im Modus einer analytischen Sehweise des Films zu Tage treten. Bereits die Anfangssequenz, in der nur das schwarze Bild zu sehen ist und Stimmen zu hören sind, bereitet auf die Hör- und Erzählsituation vor, regt eine Bewusstwerdung der Mechanismen des Miterlebens mit den Erlebnissen der Protagonistin an. So gesehen suggeriert dieser Film *zwei* Rezeptionsdispositionen: Eine distanziert, reflektierte *und* eine anteilnehmende, emotional involvierte, die sich ineinander verschränken. Der Reiz eines solchen Liebesfilms liegt dann vielleicht gerade in jener doppelten Rezeptionsdisposition. Dabei ist eine solche ver-

schränkte Inszenierungsstrategie durchaus kein Einzelfall. Eine vergleichbare Sequenz aus dem ungleich populäreren Film *Die fabelhafte Welt der Amélie*, die in Hinblick auf die mediale Selbstreflexion noch expliziter ausfällt, verdeutlicht dies: In einem Handlungsstrang des Films belebt Amélie das verlorene Liebesglück einer verlassenen und betrogenen Concierge wieder, indem sie aus einzelnen Elementen entwendeter handschriftlicher Originalliebesbriefe des verstorbenen Ehemanns der Concierge einen neuen Liebesbrief zusammenstellt. Die Concierge erhält schließlich den gefälschten Liebesbrief, mit der Begründung, dieser entstamme einem vor 30 Jahren abgestürzten Postflugzeug, das man vor kurzem geborgen habe. Als die zu Tränen gerührte Concierge schließlich im Film den Brief liest, ist bei jedem gelesenen Versatzstück die Stimme des Ehemanns die jeweilige Geräuschkulisse beim originären Schreibvorgang zu hören. Auch in diesem Beispiel läuft ständig ein Wissen um die mediale und zeichenhafte Konstruktion des emphatischen Erlebens der Concierge für den Zuschauer mit. Und doch ist es auch hier möglich, die Hinweise auf die Fälschung zu ignorieren und sich mit der Concierge nicht auf die medialen Konstituenten, sondern eher irrational auf die Liebesbotschaft selbst zu konzentrieren, die Liebesbotschaft blind mitzugenießen. „Und wenn der Zuschauer mit der Concierge weint, so verändert sich auch seine Welt in medieninduzierter Katharsis“²⁰. Dasselbe gilt für einen emotionalen Moment des Liebeserlebens, der das Leben von Carol im Film und das des Rezipienten ändert. In diesem Sinne ist faszinierter, emotionaler Mediennutzung und Liebe gemein, „die Täuschung hin[zunehmen] und die Illusion [zu] genießen“²¹. Filme wie *14ème Arrondissement* und *Die fabelhafte Welt der Amélie*, die es erlauben und man kann sagen, sogar provozieren, zwischen zwei Beobachtungspositionen zu oszillieren, bewegen sich damit wiederum in einer literaturhistorischen Tradition, die man seit dem 17. Jahrhundert und als direkte Folge der

²⁰ Oliver Jahraus. „Mediale Selbstreflexion und Dialektik des Subjekts am Beispiel des Films *Die fabelhafte Welt der Amélie*. *Wie im Film*. Schrift und Bild in Bewegung Bd 8. Hg. Bernd Scheffer/Oliver Jahraus. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 148.

²¹ Günter Burkart. „Arbeit und Liebe. Über die Macht der Liebe und der Arbeit in der Partnerschaft“. *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen II*. Hg. Kornelia Hahn/Günther, Burkart. Opladen: Leske&Budrich 2000, S. 181.

Einführung des Buchdrucks bestimmt hat²²: Man kennt den Code, man weiß um die Zitathaftigkeit der Liebesbotschaften und kann das Wissen um diese Zitathaftigkeit gleich in Roman und Film mittransportieren. Man kennt die medialen Mechanismen der Verführung, man kann ihre Konstruktionsbedingungen bis ins Detail verfolgen, „ist gewarnt – und eben dadurch gefährdet“²³.

Dabei ist diese Tradition nicht nur für die Liebessemantik bestimmend. Sie steht auch für eine generelle, immer wieder auftauchende Variante von Medienfaszination, die verdeutlicht, dass die Funktion von Medien nicht nur in einer problemlosen und störungsfreien Botschaftsübertragung gesucht werden muss, bei der scheinbar alle rationalen Beobachtungsinstrumente ausgeblendet werden, sondern oft auch im Wechselspiel von Reflexion und irrationaler Involvierung begründet liegt.

²² Niklas Luhmann. *Liebe als Passion*. (wie Anm. 1) S. 37.

²³ Ebd.

Erwähnte Filme

Jeunet, Jean Pierre: *Die fabelhafte Welt der Amélie*, 2001.
 Payne, Alexander: *14ème Arrondissement*, 2008.

Literatur

Burkart, Günter. „Arbeit und Liebe. Über die Macht der Liebe und der Arbeit in der Partnerschaft“. *Grenzen und Grenzüberschreitungen der Liebe. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen II*. Hg. Kornelia Hahn/Günther, Burkart. Opladen: Leske&Budrich 2000, S. 165- 198.

Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

Döring, Tobias. „Mimetisches Beweinen. Zur Wirkungsgeschichte fiktionaler Tränen“. *nachdemfilm*. No. 4. URL: <http://www.nachdemfilm.de/no4/doi01dts.html> (o.a.D.) (zit. am 31.08.2009).

Jahraus, Oliver. „Mediale Selbstreflexion und Dialektik des Subjekts am Beispiel es Films *Die fabelhafte Welt der Amélie*. *Wie im Film*. Schrift und Bild in Bewegung Bd 8 . Hg. Bernd Scheffer/Oliver Jahraus. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 139- 164.

Jäger, Georg. „Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexemplifikation“. *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Hg. Siegfried J. Schmidt. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 44- 65.

Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

Öhlschläger, Claudia. „Verbale Halluzination“. Narrative Spiegelgefechte in Arthur Schnitzlers *Das Tagebuch der Redegonda*. *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*. Hg. Annegret Heitmann/Ina Schabert: Berlin: Schmidt 2001, S. 346–356.

Scheffer, Bernd. *Medien als Passion*. (unveröffentlichtes Skript) 2007.

Schwanitz, Dietrich. „Attributionsüberforderungen in Liebe und Literatur“. *Systemtheorie und Hermeneutik*. Hg. Henk de Berg/Matthias Prangel. Tübingen: Francke 1997, S. 199–213.

Sloterdijk, Peter. „Menschen im Zauberkreis. Zur Ideengeschichte der Nähefaszination“. *Sphären I. Blasen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 211-274.