

Nora Hannah Kessler

„Und allem Anfang wohnt ein Zauber inne“

Über den Magic Moment der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ in populären Liebesnarrationen¹

Abstract: Im Zentrum von Liebesnarrationen seit dem 18. Jh. steht nicht die bestehende Liebe, sondern die unwahrscheinliche und prekär gewordene Anbahnung von Liebesbeziehungen. Die Analyse einer bestimmten Form des Beginns von Liebesbeziehungen in populären Liebesnarrationen, nämlich der ‚Liebe auf den ersten Blick‘, kann zeigen, inwiefern die Liebe gerade über die Inszenierung eines ‚Magic Moments‘ Plausibilität gewinnt. Die Kontingenz der Entstehung von Liebe wird mit der Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ tatsächlich in Notwendigkeit übersetzt.

Wenn Liebesnarrationen seit dem 18. Jh. die Liebe nicht mehr unter dem Aspekt der Notwendigkeit, sondern gerade umgekehrt unter dem Aspekt der Kontingenz fokussieren², dann steht der Moment des Aufnehmens einer sog. Intimbeziehung im Zentrum des Interesses. Nicht erst die bereits bestehende Paarbeziehung, etwa in Form der Ehe, sondern überhaupt das Finden der Liebe und das Eingehen einer Liebesbeziehung ist von Interesse und zugleich hochgradig prekär. Wie kommt es dazu, dass zwei einander eigentlich fremde Menschen eine Intimbeziehung miteinander eingehen, obwohl es dafür keine Notwendigkeit gibt und das Zustandekommen auch noch sehr unwahrscheinlich ist? Mit den Worten Luhmanns: Wie kommt es zur Liebe, d.h. zur Orientierung an einem

[...] Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen

¹ Dieser Aufsatz ist anlässlich eines Vortrags zum Abschied von Bernd Scheffer entstanden.

² Vgl.: Niels Werber. *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München: Fink 2003, S. 16 f.

und sich mit all dem auf Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.³

Liebesnarrationen, gleichgültig ob in Form von Büchern, Kino- und Fernsehfilmen oder Serien, etwa Telenovelas oder Daily Soaps, bieten reichlich Anschauungsmaterial, wie denn nun die Liebe zwischen zwei Personen beginnt - oder eben idealtypisch beginnen *sollte*. *Wann* die Liebe dort beginnt ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Bei manchen Liebesnarrationen fällt die erste Begegnung mit der Liebe in eins und die Kommunikation der beiden Beteiligten wird direkt zur Intimkommunikation. Häufiger fällt die erste Begegnung zwar mit der Liebe in eins, die typische Liebeskommunikation beginnt aber erst später. In wieder anderen Fällen muss die Liebe vermeintlich erst wachsen. So wird in einigen Fällen aus Freundschaft Liebe und in anderen Fällen avanciert die anfängliche Antipathie der beiden zukünftig Liebenden zur Liebe.

Grob lassen sich zwei Formen unterscheiden: Fälle, in denen die Liebe mit der ersten Begegnung zusammenfällt und Fälle, in denen die Liebe erst nach der ersten Begegnung beginnt. Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ auf der einen und die ‚Liebe auf den zweiten oder gar dritten Blick‘ auf der anderen Seite, wenn man so will. Die These, die hier vertreten wird lautet nun, dass es ausgerechnet die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ ist, die, geradezu paradox anmutend, das Zustandekommen der Liebe als „ganz normale Unwahrscheinlichkeit“⁴ plausibilisiert und auch noch den, gegenüber anderen Formen von Liebesbeginnen, prototypischen Fall abgibt. Kontraintuitiv dürfte diese These nicht nur deshalb sein, weil sich die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ in der Realität, d.h. jenseits narrativer Inszenierungen, eher selten ereignet; vor allem aber, weil die Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ das Ereignen von Liebe als völlig grundlos, voraussetzungslos, bedingungslos, ja, als geradezu irrational behauptet. Zu zeigen, dass es aber gerade diese grundlegende Grundlosigkeit ist, die die Liebe plausibilisiert, ist Anliegen des vorliegenden Beitrags.

³ Niklas Luhmann. *Liebe als Passion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 23.

⁴ Luhmann. *Liebe als Passion* (wie Anm. 3), S. 10.

Als paradigmatischen Fall für die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ lässt sich Shakespeares Drama *Romeo and Juliet* heranziehen. Romeo entbrennt in Liebe, kaum dass er Julia erblickt und Julia ihrerseits verliebt sich schlagartig in Romeo, ohne auch nur dessen Namen zu kennen. Tatsächlich kommen hier bereits alle zentralen Elemente zur Anwendung, die später die Standardituation⁵ der Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ ausmachen. Da wäre zum einen die Plötzlichkeit mit der die Liebe über die beiden Liebenden hereinbricht. Dabei kreuzen sich zwei Zeitdimensionen. Der Kürze des in vielen Fällen tatsächlich buchstäblichen Augenblicks steht die mit Ewigkeit assoziierte und in jedem Fall auf Dauer ausgerichtete Liebe gegenüber. Diesem Zusammentreffen wird gerne mit Formen zeitdehnenden Erzählens begegnet.⁶ In jedem Fall aber ist die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ ein von Zufall geprägtes Ereignis, das die Liebenden jäh und unvorbereitet trifft.

Zum anderen gehört zum Standardrepertoire der Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ die Grundlosigkeit des Ereignisses der Liebe. Keiner von beiden kennt den anderen; keiner weiß den Namen, die Herkunft oder sonst etwas vom anderen. „My only love, sprung from my only hate! Too early seen unknown, and known too late!“⁷ Die Liebe ereignet sich hier tatsächlich voraussetzungslos und grundlos. Das bedeutet einerseits ein hohes Maß an Chancengleichheit in der Liebe⁸, wenn potentiell jeder zum Objekt der Liebe werden kann, unabhängig von Name, Beruf, Bildungsstand oder

⁵ Zum Begriff der Standardituation vgl.: Anette Kaufmann. *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2007, S. 99 ff.

⁶ So wird z.B. in der Szene der ersten Begegnung der Liebenden in Luhrmanns *Romeo + Julia* -Verfilmung der Augenblick insofern "verlängert", als er aus beiden Perspektiven immer wieder abwechselnd, im Shot-Reverse-Shot-Verfahren, und erst anschließend aus beiden Perspektiven gleichzeitig, d.h. im face-to-face-Verfahren gezeigt wird. Die Blicke bekommen hier also gewissermaßen eine zusätzliche Dauer.

⁷ William Shakespeare: *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*. Übers. und hrsg. von Herbert Geisen, Stuttgart: Reclam, 2009, S. 54.

⁸ Zum historischen Phänomen der Chancengleichheit in der Liebe bzw. zur universellen Zugänglichkeit des Mediums Liebe vgl.: Luhmann. *Liebe als Passion* (wie Anm. 3), S. 36 f.

Vermögen; zugleich aber bedeutet diese Grundlosigkeit auch Unwissenheit bzw. Blindheit gegenüber Unterschieden. So kann es dann passieren, dass zwei in unsterblicher Liebe zueinander entbrennen, die, vor dem Hintergrund historischer oder gesellschaftlicher Normen, eher nicht so gut zueinander passen. Da ist es schließlich dann auch nicht verwunderlich, wenn ausgerechnet ‚verbotene Lieben‘ auffallend häufig über den Modus der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ inszeniert werden. Wie etwa die Liebe zwischen Feinden, zwischen Jung und Alt, zwischen Geschwistern oder bereits Vergebenen.

Wenn dann nachträglich Wissen hinzukommt, ist es bereits zu spät. Die Liebe hat sich ereignet und lässt sich nicht mehr so einfach storieren. Und genau hierin liegt nun ein weiteres wichtiges Element des Modells: ‚Die Liebe auf den ersten Blick‘ ereignet sich nicht nur plötzlich und voraussetzungslos; die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ wird auch als ungeheuer heftig in Szene gesetzt. Obschon die Liebenden die rationalen Argumente, die gegen ihre Verbindung sprechen, schnell begreifen, sind sie nicht in der Lage, sich ihrer Gefühle zu erwehren. „Prodigious birth of love it is to me That I must love a loathèd enemy.“⁹ Der Liebe wird damit eine Macht zugesprochen, die die willentliche Einflussnahme der Betroffenen deutlich übersteigt.¹⁰ Mit den Worten Luhmanns: „Sie [die Liebe] wird zum Prinzip der Aktivität, und daß dieses Prinzip Passion genannt wird, bedeutet nur noch, daß man sein Aktivsein nicht erklären, nicht begründen, nicht entschuldigen muß.“¹¹ In Bezug auf die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ scheint die Macht der Liebe geradezu direkt auf die Grundlosigkeit selbst bezogen zu werden: Gerade *weil* sich die Liebe so grund- und voraussetzungslos ereignet hat, muss es Schicksal sein. Und gegen das Schicksal lässt sich schließlich wenig ausrichten. In diesem Sinne erscheinen die beiden Liebenden auch noch hochgradig *unschuldig*: Die Liebe ist jäh über sie hereingebrochen und hat sie gleichsam zu passiv erleidenden, fast schon im medizinischen Sinne zu ‚Betroffenen‘ gemacht. Die Liebe hat sie angesteckt, getroffen,

⁹ Shakespeare. *Romeo and Juliet* (wie Anm.7), S. 54.

¹⁰ Zur Liebe als Passion, also als etwas, das man fast buchstäblich erleidet vgl.: Luhmann. *Liebe als Passion* (wie Anm. 3), insbes. S. 73-96.

¹¹ Ebd., S. 75.

ohne dass sie etwas dazu beigetragen hätten. Ja, sie haben sie ja nicht einmal kommen sehen. Und so konnten sie sich auch nicht vor ihr oder gegen sie schützen. Und genau hierin liegt eine zentrale Funktion der Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘: Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ zeigt ökonomisch, dass hier eine Liebe zwischen zwei Menschen besteht, die zu erfüllen alle Widerstände, Hürden und Anstrengungen lohnt. Eine Liebe, die menschliche oder weltliche Absichten und Kräfte übersteigend vorgestellt wird und die daher letztlich auch alle Kollateralschäden rechtfertigt, die das Paar auf der Suche nach sich selbst hinterlässt. Zumindest hält sich unser Mitleid mit ‚Mr. und Miss Wrong‘, im Fall von Romeo und Julia: mit Rosaline und Graf Paris einigermaßen in Grenzen.

Pointiert ausgedrückt: Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ ist ein narratives Mittel, um auf sehr schnelle und unmissverständliche Weise den Beginn der ganz, ganz großen Liebe zu inszenieren und damit zugleich das Streben nach deren Erfüllung zu legitimieren. Wohl-gemerkt das *Streben* nach Erfüllung. Denn wie sich schon am Fall von Romeo und Julia zeigt, ist der großen Liebe nicht immer ein glückliches Ende beschieden. Weniger der tatsächlich glückliche Ausgang der Liebe, als vielmehr die *Bestätigung*, dass es sich um die ganz große Liebe handelt, steht hier offenbar im Fokus. Und hierfür scheinen das ‚happily ever after‘ genauso wie das endgültige Zugrundegehen der Liebenden an der Liebe oder für die Liebe ein probates Mittel des Beweises zu sein.

Was bei *Romeo and Juliet* paradigmatisch vorgebildet ist, wird von zahlreichen kontemporären Liebesnarrationen reproduziert, variiert und bisweilen ausschweifend in Szene gesetzt. Von *Cinderella* oder *The Little Mermaid*, über *Sex and the City* und *The Simpsons*, bis hin zu *Maid in Manhattan* oder *Love Actually* - immer wieder begegnen sich Mann und Frau *zufällig* und *zum ersten Mal* und verlieben sich ineinander. Häufig wird die Inszenierung eines solchen Moments mit einem sog. ‚Meet Cute‘¹² verknüpft, d.h. der Moment des Begegnens erfolgt buchstäblich über den physischen Zusammenprall der beiden Figuren. So z.B. in der ersten Folge der deutschen Daily Soap *Verbotene Liebe*, wenn sich Jan und Julia, das paradigmatische

¹² Zum Begriff des Meet Cute vgl.: Kaufmann. *Der Liebesfilm* (wie Anm. 5), S. 103 f.

Paar dieser Serie, in der ersten Folge der ersten Staffel zum ersten Mal begegnen. Beide sind auf dem Flughafen und schieben jeweils Wagen mit Gepäck vor sich her. Weil beide sich suchend umschauen, laufen sie buchstäblich in einander. Und zwar in diesem Fall nicht nur frontal in Bezug auf die Figuren, sondern auch für die Rezipienten, wenn dieser Zusammenstoß genau in der Bildmitte erscheint. Weil Gepäckstücke hierbei zu Boden fallen, kniet Jan sich eilig hin, um den Schaden zu beheben. Im Aufstehen dann passiert es. Mitten im Vorbringen seiner Entschuldigung stockt Jan. Die Blicke begegnen sich, nehmen sich gefangen und können sich kaum mehr voneinander lösen. Die Kamera fängt die wechselnden Blicke in Close-ups ein, Bewegungen, Sprache, Musik - alles verlangsamt sich und verdichtet sich quasi buchstäblich zu einem einzigen langen Augenblick.

Nach der physischen Karambolage eines Meet Cute signalisiert paralysiertes Verharren (in einer Position unkonventioneller Nähe) und das Halten des Blickkontakts die gegenseitige Attraktion.¹³

Im Falle der ersten Begegnung von Jan und Julia konvergieren nicht nur ‚Liebe auf den ersten Blick‘ und ‚Meet Cute‘; hinzu kommt, dass diese Begegnung auch als ein ‚Magic Moment‘ inszeniert wird: Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ kommt zwar in zahlreichen Liebesnarrationen vor, der Begriff wird hier aber vor allem *metaphorisch* gebraucht. Wenn man etwa *The Bridges of Madison County*, *Serendipity* oder *Dear John* als Fälle von ‚Liebe auf den ersten Blick‘ begreift, dann meint man damit, dass sich zwei Menschen im Verlauf ihrer ersten Begegnung irgendwann über ihre Liebe zueinander klar werden. Das kann noch am selben Tag sein, wie im Fall von *Serendipity*, oder aber in den ersten Tagen danach oder auch so, dass sich keine genaue Zeit dafür angeben lässt. Wenn hier von ‚Liebe auf den ersten Blick‘ die Rede ist, dann ist damit vor allem gemeint, dass eine solche Liebe nicht langsam oder erst nach Jahren guter oder auch weniger guter Bekanntschaft entsteht, sondern sich schon zu Beginn der Bekanntschaft einstellt.

¹³ Kaufmann. *Der Liebesfilm* (wie Anm. 5), S. 104.

Ob nun mit ‚Meet Cute‘ oder ohne, es gibt zudem Liebesnarrationen, die den Begriff der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ gleichsam *buchstäblich* gebrauchen. Hier verlieben sich beide oder auch nur einer der beiden Beteiligten buchstäblich im Moment der ersten Begegnung *ad hoc*, ein für alle Mal. Und dies wird dramaturgisch über die Inszenierung eines *Magic Moments* vermittelt: Zwei Fremde begegnen sich, nehmen sich eigentlich nur über die Blicke wahr (hier wiederum geradezu paradigmatisch in der *Romeo+Juliet*-Verfilmung von Luhrmann) und verfallen einander. Nicht nur wirklich bedingungslos, sondern auch ganz und gar grundlos. Exemplarisch sei hier der Beginn der Liebe zwischen Julia Schilling und Daniel Gravenberg aus der deutschen Telenovela *Julia - Wege zum Glück* genannt. Beide begegnen sich zufällig auf einer Safari in Südafrika. Daniel ist gerade damit beschäftigt eine große Reisetasche auf einem Autositz zu verstauen, als Julia sich ihm als Besitzerin der Tasche zu erkennen gibt. Als er zu Julia aufblickt, hält er in der Bewegung inne und Julia beginnt mitten im Satz zu stottern, tritt eine Stufe zurück, sodass sie nun etwas unterhalb der Augenhöhe von Daniel erscheint. Die Kameraführung zeigt unmissverständlich, dass es im Folgenden gerade nicht mehr um den Inhalt des sich nur stockend entwickelnden Dialogs, sondern um die nun einsetzende ‚Augensprache‘ geht: Shot-Reverse-Shot in Close-Ups auf die beiden Gesichter mit Betonung der Augen, die On-Geräusche rücken in den Hintergrund zugunsten einer nun einsetzenden extradiegetischen Off-Musik. Wie erwartbar emphatisch. Dass hier nicht sichtbar die Funken fliegen, mag allein dem Rest an Realitätsprinzip geschuldet zu sein, dem die jeweilige Narration dann doch noch verpflichtet ist. Ob die Figuren hier tatsächlich begreifen oder nicht - der Rezipient jedenfalls versteht seinerseits auf den ersten Blick, was sich ohnehin kaum missverstehen lässt: das Ereignen der großen Liebe. Und was dabei als Gipfel der Irrationalität liebesnarrativer Mytheninszenierung erscheinen mag, erweist sich letztlich eigentlich als konsequent: als radikale Form der Inszenierung der Entstehung von Liebe. Wie sich noch zeigen lässt, handelt es sich dabei um eine konsequente Verwirklichung grundlegender Prämissen, die der kontemporären ‚gepflegten Liebesemantik‘¹⁴ unterliegen.

Der Beginn von Narrationen ist bekanntlich bedeutsam für die jeweilige Narration und lohnt einen intensiveren Blick.¹⁵ Erst recht im Falle der ‚Liebe auf den ersten Blick‘, wenn diese nicht nur in vielen Fällen tatsächlich am Beginn der jeweiligen Narration platziert ist, sondern zudem auch inhaltlich den Beginn der Liebesbeziehung und damit fiktionsintern den Beginn der Diegese anzeigt. Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ markiert also in gewisser Weise in doppelter Hinsicht einen Beginn: narrativ *und* diegetisch.

Hier lohnt ein Vergleich mit dem Beginn einer anderen Narrationsform: dem Verbrechen als dem Beginn von Kriminalnarrationen. Denn auch das Verbrechen markiert in doppelter Weise einen Beginn: Es steht am Anfang der jeweiligen Narration und es motiviert diegetisch die sich anschließende Ereigniskette. Strukturell lässt sich die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ also durchaus mit dem Verbrechen in der Detektivnarration vergleichen. Zumindest offenbaren sich aus einem solchen Vergleich für die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ aufschlussreiche Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede.

Mit und durch beide Elemente beginnt die jeweilige Erzählung. Am Beginn der Detektivnarration steht das Verbrechen, häufig genug ein Mord, und am Anfang der Liebesnarration steht die erste Begegnung, häufig genug in Form der ‚Liebe auf den ersten Blick‘. Dass beide Narrationsformen auf diese Weise beginnen, ist umso erstaunlicher, als beide narrativen Formen damit mit einer Figur der Schließung beginnen. Denn in beiden Fällen ist ab diesem Zeitpunkt ja eigentlich bereits alles gesagt. Der Mord ist verübt, das Opfer getötet; das Paar hat sich gefunden und ist damit für seine soziale Umwelt ein für alle Mal verloren. Und doch stehen Verbrechen und Moment der Begegnung nicht nur am Beginn der jeweiligen Narration; beide werden geradezu zum Motivator bzw. Auslöser der narrativen Ereigniskette.

¹⁴ Zum Begriff der ‚gepflegten Semantik‘ in Anlehnung an Luhmann vgl. Elke Reinhardt-Becker. „Liebe als Roman? Skizzen zu ihrer Semantikkgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.“ *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*. Hg. Frank Becker. Frankfurt. a.M.: Campus 2004, S. 249.

¹⁵ Zum Beginn von Filmen vgl. Britta Hartmann. *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009.

In Bezug auf den Detektivroman hat Ernst Bloch das Verbrechen, als Beginn und Motor der Kriminalnarration, als geradezu gattungskonstitutiv eingeschätzt.

Vor ihrem ersten Wort, vor dem ersten Kapitel geschah etwas, niemand weiß es, scheinbar auch der Erzähler nicht. Ein dunkler Punkt ist als noch unerkannter da, von dem her und zu dem hin sich die ganze Wagenladung der folgenden Ereignisse in Bewegung setzt, eine Untat, meist eine mörderische, steht vor Anfang.¹⁶

Entscheidend ist dabei nicht so sehr, *wann* das Verbrechen im Ablauf der Narration erzählt wird. Es kann vor dem Anfang, am Anfang oder auch im Verlauf der erzählten Zeit geschehen. Entscheidend ist vielmehr, dass dieses Ereignis *nicht selbst erzählt* wird. In der Terminologie Blochs handelt es sich beim Verbrechen um das grundsätzlich *Unerzählte*.¹⁷ Keiner ist dabei gewesen, niemand hat gesehen, was wie und warum passiert ist. Und genau deshalb, weil etwas geschehen ist, das noch unbekannt ist und deshalb auch in vielen Fällen rätselhaft erscheint, braucht es jemanden, der das Verbrechen aufklärt.

Das Verbrechen steht also nicht nur in der Regel am Anfang; es ist vielmehr vor allem Motivator der Handlung und auch Motivator des *Erzählens*. Es *veranlasst* die Aufklärungshandlung, die in der Kriminalnarration im Fokus steht. Und die Aufklärungshandlung entpuppt sich ihrerseits als ein *Nach-erzählen*, bzw. *Erzählbar-Machen* des Verbrechens. Erzählt werden schließlich zwei Geschichten: einmal die Geschichte des Verbrechens. Diese wird *nacherzählt*. Und zum anderen die Geschichte dieses Nacherzählens, d.h. die Geschichte der Aufklärung des Verbrechens. Das Erzählen jedenfalls wird damit gewissermaßen auf einen *ursprünglichen Mangel* an Erzählung zurückgeführt. D.h. das Erzählen erscheint als eine Art

¹⁶ Ernst Bloch. „Philosophische Ansichten des Detektivromans (1960/1965)“. *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink 1998, S. 41.

¹⁷ Ebd. S. 45.

Kompensationshandlung, die diesen ursprünglichen Mangel ausgleicht.¹⁸

Wie das Verbrechen in der Detektivgeschichte, steht auch die erste Begegnung mit der großen Liebe am Beginn der Geschichte. Allerdings können die Liebenden aus irgendeinem Grund, Konflikt oder Umstand noch nicht zueinander finden. Die folgende Handlung besteht dann darin, dass die Liebenden, in potentiell schier unendlicher Ausdehnung, allerlei Irrungen und Wirrungen überstehen müssen, um schließlich erneut und diesmal endgültig zueinander zu finden. Wenn in der Detektivnarration der Schwerpunkt auf der Aufklärungshandlung liegt, dann liegt in der Liebesnarration der Schwerpunkt auf der Überwindung der Trennung. Und dass diese Aufgabe oberste Priorität hat, plausibilisiert sich aus der Größe der Liebe, die zwischen den beiden Liebenden besteht. Und hier kommt der Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ wie gesehen eine wichtige Funktion zu, nämlich schnell und unmissverständlich zu zeigen, dass es sich um die ganz große Liebe, genauer gesagt: um Schicksal handelt.

Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ steht also nicht nur am Beginn der jeweiligen Liebesnarration, sondern wird auch insofern zum Motivator der Handlung, als sie den Grund für all die Abenteuer, bzw. Irrungen und Wirrungen liefert. Und wie das Verbrechen im Zusammenhang mit der Detektivgeschichte, erzählt schließlich auch die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ von einem ursprünglichen Mangel. Allerdings, und das wäre bereits ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Elementen, stellt die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ nicht selbst schon einen Mangel dar. Vielmehr *verweist* die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ auf einen ursprünglichen, geradezu mythischen Mangel: Mindestens latent steht und fällt das Konzept der romantischen Liebe¹⁹, mit der Vorstellung von Prädestination oder Schicksal als Er-

¹⁸ Zum Erzählen als Kompensation eines Mangels vgl. Nora Hannah Kessler. *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S.194.

klärung für die Liebe. Und hierfür kommt dem platonischen Kugelmenschen-Mythos²⁰ gewissermaßen der Status eines Gründungsmythos zu. So wird hier die Liebe ja bekanntlich aus der unrechtmäßigen Trennung einer ursprünglichen Einheit erklärt, wobei die Liebe dem Begehren der beiden zueinander gehörenden Hälften nach erneuter Vereinigung entspricht. Die Liebe wird dabei nicht nur mit einer Prädestinationsidee in einen Zusammenhang gebracht - immerhin geht es nicht um die Vereinigung *irgendwelcher* Hälften, sondern um die Vereinigung der beiden *von vorneherein zusammen gehörenden* Hälften. Die Liebe wird hier vor allem mit einem ursprünglichen *Mangel* in Zusammenhang gebracht, den es zu beseitigen bzw. zu revidieren gilt.²¹

Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ in Liebesnarrationen besteht also, im Unterschied zu dem Verbrechen in der Kriminalliteratur, nicht selbst aus einem Mangel, sondern erscheint vielmehr als *Aufhebung*

¹⁹ Zum Konzept der romantischen Liebe, das auf Ähnlichkeit der Liebenden im Sinne von Seelenverwandtschaft, allumfassendes Verständnis der Liebenden für einander, Ganzheitlichkeit im Sinne der Möglichkeit einer Entfaltung des Einzelnen als individuelles, vielschichtiges Wesen, seelische und körperliche Vereinigung, Exklusivität und Dauerhaftigkeit setzt, vgl. Reinhardt-Becker. „Liebe als Roman?“ (wie Anm. 14), S. 246-277.

²⁰ Vgl.: Die von Platon Aristophanes in den Mund gelegte Rede über „Die ursprüngliche Natur des Menschen. Herkunft und Art seiner drei Geschlechter“, sowie über die „Bestrafung des menschlichen Übermuts durch Zeus und Zustandekommen der jetzigen menschlichen Art“ vgl.: Platon. „Symposion.“ *Sämtliche Werke* Bd. 2. Hg. von Ursula Wolf. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 60-66.

²¹ Hinzuweisen ist an dieser Stelle auch auf die von Roman Giesen aufmerksam gemachte Vergleichbarkeit von Kugelmenschenmythos und dem, im Zusammenhang mit der Lacanschen Psychoanalyse, vieldiskutierten Konzept des Spiegelstadiums. Denn beide Modelle gehen von einer ursprünglichen, nun aber zerstörten Einheit aus, die zum Motor für das grundlegende Streben nach Vereinigung avanciert. Wenngleich das derart ausgelöste Begehren nach (erneuter) Verschmelzung je ganz unterschiedlich bewertet wird. Vgl. Roman Giesen. *Zur Medialität von Liebe*. (Unveröffentlichtes Manuskript) 2013, S. 82-94.

oder *Wiedergutmachung* eines ursprünglichen Mangels. Wobei diese Aufhebung zugleich auch den Startschuss für die nun gleichsam säkularisierte Wiederholung der Geschichte von Trennung, Suche und Wiederfinden der ursprünglichen Einheit darstellt. History repeats itself.

Das Erzählen jedenfalls erweist sich, anders als in der Kriminalnarration, damit nicht so sehr als ein *Nacherzählen* im Sinne der Kompensation eines ursprünglichen Mangels; Erzählen erweist sich vielmehr als ein *Wiederholen*. Ein Wiederholen der Geschichte der Liebe, bestehend aus Trennung, Suche und Wiedervereinigung. Und genau hierin gründet das spezifische, geradezu zirkulär erscheinende, serielle Potential von Liebesnarrationen: Erzählt wird ein und dieselbe (Muster-) Geschichte der Liebe, bei der die Vereinigung zugleich Ende wie Startpunkt der Geschichte darstellt, ad infinitum.²²

Der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden Narrationselementen ‚Verbrechen‘ und ‚Liebe auf den ersten Blick‘ besteht aber in ihrem jeweiligen Umgang mit dem *Aspekt der Transzendenz*. - Und hier erscheint die Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ als ein ‚Magic Moment‘ dann in der Tat als konsequent.

Während es in der Kriminalliteratur nämlich vor allem darum geht, alles Rätselhafte, Mysteriöse, Inkommensurable, Geheimnisvolle auszuschalten, aufzudecken, restlos aufzuklären, geht es in der Liebesnarration geradezu umgekehrt um die Instantsetzung und letztlich um die Bestätigung des Unbegründbaren als Unbegründbares. Worauf auch immer die Liebe zurückgeführt wird - auf Mystisches, Schicksal, Bestimmung -, die Prämisse, die der Inszenierung der Entstehung von Liebe in Liebesnarrationen zugrundeliegt, besagt zumindest, dass der Grund für die Liebe außerhalb rationaler Erwägungen liegt.

²² Auch die Detektivliteratur besteht als sog. Schemagattung insgesamt aus der Wiederholung ein und derselben Mustergeschichte. Allerdings weisen beide narrativen Formen m.E. ein je verschiedenes serielle Potential auf: In der Liebesnarration liegt die Betonung auf dem Individuellen, Einzigartigen des jeweiligen Falles; in der Kriminalnarration steht dagegen eher die Möglichkeit der Wiederholung oder Reihung der besonderen Tätigkeit oder Fähigkeit des Detektivs im Vordergrund und nicht so sehr der individuelle Fall.

Und genau hierfür bietet die Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ als ‚Magic Moment‘ einen unschlagbaren Ausdruck: Die beiden so plötzlich Liebenden kennen sich noch überhaupt nicht, sie wissen nichts über den anderen, müssen nicht etwa erst Stärken, Schwächen, körperliche Fähigkeiten und Vorzüge ausloten, um es schließlich, nach reiflicher Überlegung, miteinander zu versuchen. Die Liebe muss also nicht erst wachsen. Sie stellt sich vielmehr einfach ein, ohne Gründe angeben zu können. So heißt es bei Platon bezeichnend:

Wenn aber einmal einer sein wahre eigne Hälfte antrifft [...], dann werden sie wunderbar entzückt zu freundschaftlicher Einigung und Liebe und wollen sozusagen auch nicht die kleinste Zeit voneinander lassen; und die ihr ganzes Leben lang miteinander verbunden bleiben, diese sind es, welche auch nicht einmal zu sagen wüßten, was sie voneinander wollen.²³

Der Moment der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ lässt sich noch nicht einmal auf eine Ergriffenheit ob des attraktiven Äußeren des Gegenübers zurückführen. Denn tatsächlich *sehen* sich die beiden noch nicht einmal richtig. Die Begegnung findet zwar durchaus physisch im Hier und Jetzt statt, erst recht im Zusammenhang mit dem ‚Meet Cute‘, und doch richtet sich die Aufmerksamkeit der Blicke gerade nicht auf den Körper, die sichtbare Oberfläche des Anderen. Der Blick lässt sich nicht von Äußerlichkeiten ablenken, nimmt nicht die Attraktivität wahr, sondern dringt quasi sofort in den Körper ein, durchdringt ihn an der Schnittstelle der Augen, um sofort zum eigentlichen, der Seele oder dem Wesen des Anderen vorzudringen. Medientheoretisch reformuliert befindet sich dieser Blick, in Wiederholung oder Spiegelung des rezeptiven Blicks des Rezipienten, in einem *Rezeptionsmodus der Transparenz*. Er sieht nicht das Medium selbst, nicht den Körper, sondern dringt direkt zum eigentlichen vor. Genauso wie der Leser eines Buches nicht die Buchstaben sieht, sondern das erzählte Geschehen und der Kinobesucher nicht die

²³ Platon. *Symposion* (wie Anm. 20), S. 64.

Leinwand, sondern den Film.²⁴ In diesem Sinne fühlen sich die beiden Liebenden tatsächlich und in jeder Hinsicht *grundlos* zueinander hingezogen. Und das ist dann in der Tat im besten Sinne ein *Magic Moment*. Ein Moment, der gefühlte Unmittelbarkeit erzeugt und die Überwindbarkeit von Geschlossenheit suggeriert.

Das Kennenlernen erweist sich so in seinem Kern eher als ein *Wiedererkennen*. - Ein Gedanke, der offenbar auch für Liebesnarrationen leitend ist, die die Liebe nicht mit dem Moment der ersten Begegnung zusammenfallen lassen. Auch bei Inszenierungen der Liebe ‚auf den zweiten oder dritten Blick‘ wird eigentlich nicht so sehr gesagt, dass die Liebe erst wachsen muss oder sich nach und nach einstellt. Vielmehr wird die Verzögerung des Einstellens der Liebe mit einer *Verzögerung der Erkenntnis* erklärt. Nicht die Liebe ist noch nicht da, sondern die Erkenntnis darüber lässt auf sich warten. Wobei, nebenbei bemerkt, diese Verzögerung der Erkenntnis nur die Liebenden, nicht aber die Rezipienten der betreffenden Liebesnarration betrifft. Letztere dürften sich von Anfang an über die Liebe der beiden Liebenden völlig im Klaren sein. Insbesondere die Gattung der romantischen Komödie lebt von der Diskrepanz zwischen dem Wissen des Rezipienten und dem Unwissen der Figuren. Diese Diskrepanz lässt sich, wie Anette Kaufmann bemerkt, mit dem für diese Gattung typischen „positiven Gefühls-Suspense“²⁵ in einen Zusammenhang bringen. Die Frage ist hier also nicht so sehr, *wann* die Liebe entsteht, sondern vielmehr wann sie als solche von den Liebenden *erkannt* wird.

Ob es also um die Liebe auf den ‚ersten, zweiten oder dritten Blick‘ geht - in jedem Fall geht es dabei um ein *Erkennen* der Liebe. In diesem Sinne erscheint die ‚Liebe auf den ersten Blick‘ nicht nur als eine mögliche Form der Inszenierung des Anfangs von Liebesge-

²⁴ Zu dieser basistheoretischen Unterscheidung zwischen dem „Modus der Transparenz“ und dem „Modus der Störung“ bzw. „Modus der Spur“ vgl. z.B.: Ludwig Jäger. Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. *Performativität und Medialität*. Hg. Sibylle Krämer. München: Fink 2004, S. 35-73, Sibylle Krämer. *Medium, Bote, Übertragungen. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, darin vor allem S. 25-39, Kessler. *Dem Spurenlesen auf der Spur* (wie Anm. 18), S. 83-86.

²⁵ Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm* (wie Anm. 5), S. 103.

schichten; sie erscheint vielmehr, vor allem wenn sie als ein ‚Magic Moment‘ inszeniert wird, für alle Varianten der Inszenierung von Liebesanfängen als geradezu prototypisch. Nämlich als unübertroffener Ausdruck des Ideals der einzig wahren großen Liebe.²⁶

Die seit dem 18. Jh. konstatierte und zum Problem gewordene Zufälligkeit von Intimbeziehungen wird *als Notwendigkeit erzählt*²⁷, allerdings nicht im Sinne der Notwendigkeit, die einer irdischen Macht geschuldet ist, wie etwa die ehemals wirksame Ständeordnung, sondern in größerem Stil, als Macht des Schicksals, der göttlichen Fügung, der Prädestination. Die ‚Liebe auf den ersten Blick‘, erst recht im Sinne eines ‚Magic Moments‘, ist völlig unwahrscheinlich, zufällig, nicht zu erklären - außer über Magie. Doch gerade die Inszenierung *als Magic Moment*, plausibilisiert diesen Moment offenbar. So heißt es bei Niels Werber:

„Liebe auf den ersten Blick“, „jemandem verfallen“, „füreinander Bestimmtsein“, „auf den Richtigen gewartet haben“ sind Formeln, welche die Unwahrscheinlichkeit abblenden, gerade diesen Menschen der großen Gruppe aller übrigen vorzuziehen.²⁸

Dass zwei in Liebe zueinander entbrennen ist also dann plausibel, wenn es Magie bzw. Schicksal oder Fügung ist.

Anders also, als in der Kriminalnarration, wird in der Liebesnarration die unerklärliche Macht des Schicksals als Erklärung nicht nur geduldet, sondern letztendlich geradezu verlangt. So schreibt Niels Werber völlig zu recht: „Wer diese in der Intimkommunikation latent gehaltene Kontingenz thematisiert und etwa nach besseren

²⁶ Diese These gilt nur für Filme, die dem Ideal der romantischen Liebe folgen und damit von der Prämisse ausgehen, dass die Liebe nicht in weltlichen und damit kontingenten Ursachen gründet, sondern ihren Grund in Transzendtem hat. Wenn Elke Reinhardt-Becker recht hat, dann gibt es darüber hinaus Narrationen, die einem grundsätzlich anderen Liebesmodell verpflichtet sind: dem Liebesmodell der Neuen Sachlichkeit. Vgl.: Elke Reinhardt-Becker: „Liebe als Roman?“ (wie Anm. 14), S. 263 ff.

²⁷ Vgl.: Werber. *Liebe als Roman* (wie Anm. 2), S. 19.

²⁸ Ebd., S. 20.

Gründen sucht, riskiert das Ende der Liebe.“²⁹ Dass jemand seine Liebe erfolgreich also auf andere, rational schlüssig erklärbare Argumente stützte ist in der Tat kaum denkbar. Die Inszenierung der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ im Sinne eines ‚Magic Moment‘ schließt die Momente des Zufalls und der Bestimmung unmissverständlich und plausibel kurz. Transzendentes wird als Begründung von Liebe nicht einfach geduldet; sie wird als Erklärung vielmehr verlangt. It`s magic!

²⁹ Ebd. S. 20.