

Liebe und Verbrechen

Love and Crime

Bernhard Giesen, Marco Gerster und Kim-Claude Meyer

Abstract:

A cultural sociology of the extraordinary assumes that ambivalences, disturbances, paradoxes and exceptions are not critical risks for social order. Instead, they are its indispensable elements and drive the process of social communication. Love and crime are antagonistic notions of the extraordinary. From a Durkheimian perspective emotions are an important layer of social order – a layer that can function properly only if its social origin remains hidden. Although emotions are still frequently conceived of as a crisis or challenge to rational order, they, in fact, reinforce its foundations for these cannot be generated by rational order itself. Love and crime in particular mark different possibilities of emotional reference to the modern world. Both seem to occur suddenly and unpredictably and seek to overcome opaqueness. Narration, symbolization and visualization – e.g. through the medium of film – are some ways of representing the extraordinary.

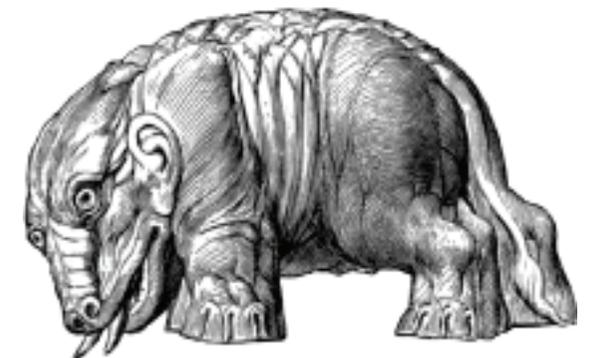
Bernhard Giesen is professor for macrosociology at Konstanz University. Among his research interests are the analysis of collective identity, rituals and phenomena of the extraordinary. Email: bernhard.giesen@uni-konstanz.de.

Marco Gerster, M.A. is his research assistant. Among his research interests are the sociology of risk and violence. Email: marco.gerster@uni-konstanz.de.

Kim-Claude Meyer, M.A. is also Bernhard Giesen's research assistant. Among his research interests are the sociology of violence, conspiracy theories and rumors. Email: kim-claude.meyer@uni-konstanz.de.

Keywords:

dt.: Das Außerordentliche, Emotionen, Individualisierung, Intransparenz
engl.: the Extraordinary, Emotions, Individualization, Opaqueness



Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit

In den folgenden Anregungen wollen wir uns mit Liebe und Verbrechen aus einer narratologischen Perspektive beschäftigen und dies anhand einiger Filmbeispiele illustrieren. Unsere Erkenntnisse beschränken sich jedoch nicht nur auf die Narratologie dieser Filme, denn als kollektive Erzählungen stellen auch sie ein wichtiges Fundament zur Selbstbeschreibung der Gesellschaft dar und haben Rückkopplungseffekte auf die lebensweltliche Wahrnehmung von Liebe und Verbrechen (vgl. Koschorke 2012). Wir folgen dabei einer kultursoziologischen Linie, die das Außerordentliche in den Mittelpunkt rückt. Anders als die Epistemologie der binären Unterscheidung betrachten wir gerade jenen Rest, der sich der eindeutigen Unterscheidung nicht fügt und der in der idealisierten Ordnung der Zeichen, Codes und systemischen Ordnung keinen Platz hat. Ambivalenzen und Ausnahmen, Paradoxien und Störungen, Zwischenlagen und Ungefähreres werden nicht als Störungen der sozialen Ordnung betrachtet, sondern sind unverzichtbare konstitutive Bestandteile dieser Ordnung (Giesen 2010, 17ff.). Die Ordnung wird eben durch das, was ihr nicht eindeutig gehorcht, nicht in Frage gestellt, sondern kann erst durch den Bezug auf dieses Gegenstück verstanden werden. Was somit zunächst das krisenhafte Gegenteil der Ordnung zu sein scheint und von den handelnden Akteuren im Alltag häufig auch so gesehen wird, stellt sich für den externen Beobachter als unabdingbarer Schlüssel für den Bestand der kulturellen Ordnung heraus. Es ermöglicht überhaupt erst das, was wir „Wirklichkeit“ oder „Realität“ nennen. Der Grund, auf dem die kulturelle Ordnung ruht, so könnte man die These zuspitzen, ist das Ungefährere, das existenziell Uneindeutige (Giesen et al. 2013).

Soziale Wirklichkeit wird erst durch den Bezug auf ideale Fluchtpunkte möglich, diese können in der Realität jedoch niemals erreicht werden. Kein Urteil ist vollkommen gerecht, keine Entscheidung ist vollkommen rational, Konsens ist nie vollkommen, die Leidenschaft sich liebender Personen verteilt sich nie vollkommen gleichgewichtig. Diese Abweichung vom Ideal ist sowohl unvermeidbar als auch notwendig. Idealtypische Fluchtpunkte markieren eine Eindeutigkeit, in der, würde sie verwirklicht, der Prozess der kulturellen Deutung selbst zum Stillstand käme. Eindeutigkeit ist das Ende der kulturellen Ordnung und macht Kommunikation überflüssig. Michel Serres hat diesen Befund in seinem Essay über den Parasiten auf den Punkt gebracht: „Kurz, das Buch der Abweichungen, des Rauschens und der Unordnung wäre nur für den das Buch des Bösen, der einen

Gott verteidigte, welcher [...] der Urheber einer unabänderlichen zuverlässigen Welt wäre“ (Serres 1987, 28). Es sind Überraschungen und Missverständnisse, Grenzüberschreitungen und Störungen, eben außerordentliche Zwischenlagen, die den Prozess der Deutung in Gang halten (Laclau/Mouffe 1985). Sie verbinden so das Ordentliche mit dem Außerordentlichen, das Gewohnte mit dem Plötzlichen auf ähnliche Weise wie das Verbrechen die Geltung des Gesetzes und das Gesetz die Möglichkeit seiner Nichtbefolgung voraussetzt.

Störungen, Überraschungen und Uneindeutigkeiten sind nicht nur ein unvermeidliches Motiv der Kommunikation in bestimmten institutionellen Feldern, sondern sie sind auch die Grundlage unserer alltäglichen Wirklichkeitserfahrung. Wir reden zumeist nicht über das, was sich durch empirische Beobachtung entscheiden lässt, sondern gerade über das, was unsichtbar bleibt und sich einer eindeutigen Feststellung entzieht. Das fraglos Gegebene, das Vorhandene und Offensichtliche wird nur aus einer distanzierten, verfremdenden Perspektive zum Thema, im Alltag wird es schlicht vorausgesetzt. Wer es dennoch zur Sprache bringt, gilt als peinlich, banal oder schlichten Gemüts. Das, was sich hingegen der Eindeutigkeit und Offensichtlichkeit entzieht – wie Gott, die Liebe und das noch unaufgeklärte Verbrechen –, reizt unsere Imagination und fokussiert unsere Kommunikation.

Auch Emotionen sind Phänomene des Außerordentlichen, die zur Konstitution des Sozialen maßgeblich beitragen. Emotionen sind keineswegs nur individuelle Befindlichkeiten, die sich auf verborgene biologische Mechanismen reduzieren lassen, sondern sie werden kulturell geformt und sind immer auf soziale Resonanz angewiesen. Aus einer sozialkonstruktivistischen Perspektive sind Emotionen körperliche Performanzen, die auf die verständnisvolle Interpretation von Interaktionspartnern und/oder außenstehenden Beobachtern angewiesen sind. Einige Emotionen wie Liebe, Neid oder Hass sind zudem ohne einen Verweis auf eine andere Person nicht vorstellbar. Emotionen sind somit sozial geteilte Mechanismen, um auf mentale Zustände und individuelle Befindlichkeiten zu verweisen.

Zwar werden Emotionen oftmals ausschließlich als das Gegenteil von Vernunft und Kontrolle, Intention und Kognition und damit als das „Andere“ der sozialen Ordnung schlechthin betrachtet: Demnach stellen sie eine Gefährdung und Störung der als rational verstandenen Ordnung dar. Trotzdem liefern sie dieser doch gleichzeitig ihre Begründung, die sie nicht aus sich selbst heraus zu schaffen vermag. Starke kollektive Emotionen können sowohl am Anfang wie am Ende einer

sozialen Ordnung stehen, sie generieren Solidarität und Stabilität, Anomie und Wandel und gehören damit unzweifelhaft zu den „vorvertraglichen Elementen“ des Gesellschaftsvertrags (Durkheim 2004). Indem Emotionen individuelle Nutzenkalkulationen transzendieren, konstituieren sie eine stärkere soziale Bindung für gegenseitiges Vertrauen und Solidarität, als dies eine rein rationale und auf einer kontingenten Grundlage basierenden Vertragsabschließung jemals zu leisten vermöge.

Im alltäglichen Sprachgebrauch scheint man von Emotionen immer spontan überwältigt zu werden, sie entziehen sich der persönlichen Kontrolle. Diese scheinbare Spontanität und die Reduktion von Emotionen auf individuelle Befindlichkeiten lassen sie als etwas erscheinen, was außerhalb des Sozialen stattfindet. Ihr genuin sozialer Ursprung kann so verborgen werden: Emotionen stellen ein wichtiges Fundament einer jeden sozialen Ordnung dar, gerade weil ihr sozialer Ursprung latent gehalten werden kann. Diese These findet ihre Entsprechung in einer durkheimianischen Perspektive auf Religion. Durkheim zeigte in seinen *Elementaren Formen des religiösen Lebens*, dass es gerade die Funktion der Religion ist, das Soziale in eine andere – religiöse – Semantik zu übersetzen. Auch hier funktioniert die Übersetzung nur dann, wenn ihr sozialer Ursprung nicht thematisiert wird.

Auch die Vorstellung, kollektive Emotionen seien die eigentliche Bindekraft einer Gesellschaft, geht auf Emile Durkheim zurück. Emotionen wirken kollektiv ansteckend und können eine Gruppe von Individuen in jenen rauschhaften Zustand überführen, den Durkheim als *effervescence* beschreibt:

„Sind die Individuen einmal versammelt, so entlädt sich auf Grund dieses Tatbestands eine Art Elektrizität, die sie rasch in einen Zustand außerordentlicher Erregung versetzt. [...] Die entfesselten Leidenschaften sind so heftig, daß sie durch nichts mehr aufgehalten werden können: Man ist derart außerhalb der gewöhnlichen Lebensbedingungen und man ist sich dessen derart bewußt, daß man sich notwendigerweise außerhalb und über der gewöhnlichen Moral erhebt“ (Durkheim 1994, 297f.)

Diese liminalen Phasen der kollektiven Ekstase sind weitaus stärker identitätsbestimmend für ein Individuum als das alltägliche Leben im straffen Gitter der Sozialstruktur (Turner 2005). Für Durkheim ist diese emotionale Kraft des Heiligen zentral für die Integration sowohl archaischer als auch moderner Gesellschaften. Sie zeigt sich insbesondere in der kollektiven Empörung über ein ungesühntes Verbrechen. Es verletzt das Kollektivbewusstsein und die Kollektivgefühle einer Gesellschaft und wird überhaupt dadurch erst als Verfehlung empfunden. Auch die Vorstellung von

Sühne und Wiedergutmachung folgt einer überindividuellen Logik: „Wenn wir die Unterdrückung des Verbrechens verlangen, dann wollen wir uns nicht persönlich rächen, sondern etwas Heiliges, das wir mehr oder weniger undeutlich als außerhalb und über uns stehend empfinden“ (Durkheim 2004, 150). [1]

Kultursoziologisch betrachtet, müssen Emotionen somit immer innerhalb einer außerordentlichen Zwischenlage situiert werden: Sie sind der Ausdruck einer scheinbar individuellen Empfindlichkeit, die jedoch kollektiv erzeugt und verfestigt wird; sie haben sowohl einen kulturellen als auch einen körperlichen Aspekt; sie können sowohl integrativ als auch zersetzend wirken; sie können unsere Bezugnahme zur Welt sowohl intensivieren als auch auflösen. [2]

Liebe und Verbrechen aus historischer Perspektive

Wir wollen uns im Folgenden mit zwei antagonistischen Vorstellungen des Außerordentlichen und Möglichkeiten der emotionalen Bezugnahme zur modernen Welt beschäftigen: mit Liebe und Verbrechen. Beide entstehen aus dem Versuch, Intransparenz zu überwinden, Ereignishaftigkeit zu bewältigen und Sinn aus dem Nichts zu stiften. Verbrechen (*crimen*, nicht *deviatio*) und Liebe (*eros*, nicht *caritas* oder *agape*) stehen wie Charisma und Monstrosität für unterschiedliche Vorstellungen des Außerordentlichen. Sie transzendieren die alltägliche Normalität, sie überschreiten die Grenzen des Gewöhnlichen, sie verweisen auf Ankerpunkte der sozialen Ordnung, die nicht mehr in dieser Ordnung selber zu finden sind und die ihrerseits nicht weiter übersteigbar sind. Der Held und der Verbrecher, das Monster und das Opfer, die Liebenden und die Einsamen sind Verkörperungen dieser Außerordentlichkeit. [3] Sie werden von ganz unterschiedlichen emotionalen Weltbezügen gestützt: Empörung und Hass auf den Verbrecher, Begehren und Sehnsucht nach der geliebten Person, Flucht und Ekel vor dem Monströsen, triumphalistische Selbstgewissheit und Bewunderung für den charismatischen Helden und Mitleid, aber auch Bewunderung für die Opfer und Einsamen.

Wir brauchen nicht zu betonen, dass soziale Ordnungen, die bei der Konstruktion des Verbrechens oder der Liebe vorausgesetzt werden, kulturtypisch variieren und einem historischen Wandel unterliegen. Diese Ordnungen des Gewohnten tragen heute die Merkmale der Moderne: Sie haben ihre religiöse Verankerung abgeschüttelt und beruhen auf selbstreferentiellen Prinzipien. In vormodernen Gesellschaften hingegen galt über lange Zeit der Normverstoß, der erst später als „Verbre-

[1] Auch George Herbert Mead kommt in seiner Analyse der *Psychologie der Straffjustiz* in ähnlicher Weise wie Durkheim zu dem Schluss, dass sich die „heftigen Reaktionen gegen die Kriminalität“ in einem „Gefühl der Solidarität mit der Gruppe“ offenbaren (Mead 1987, 265). Auch wenn diese kollektive Solidarität für Mead die Gefahr in sich birgt, die individuellen Interessen zu vernachlässigen bzw. gleichzuschalten, besteht an der positiven Funktion des Kriminellen für die Gesellschaft kein Zweifel, denn „ohne den Verbrecher [würde] der Zusammenhalt der Gesellschaft verschwinden, und die universalen Güter der Gemeinschaft würden in einander gegenseitig abstoßende, individuelle Partikel zerfallen“ (Mead 1987, 270).

[2] Wir sind uns der Akzentuierung unserer emotionssoziologischen Perspektive mit dem Fokus auf der Religionssoziologie Emile Durkheims durchaus bewusst, wohlwissend, dass dieser Ansatz die in der Emotionstheorie gängige Unterscheidung zwischen *Emotionen* und *Affekten* teilweise unterläuft. Doch auch wenn man Affekte als explosive, unkontrollierte und unreflektierte Ausbrüche von Emotionen begreifen würde, so bleibt aus unserer kultursoziologischen Sicht unverkennbar, dass auch diese „affektuellen Überwältigungen“ einer kulturellen Logik folgen. Wir erachten somit Durkheims Konzepte des „Kollektivbewusstseins“, der „Efferveszenz“ sowie dem Moment der Ansteckungsmagie als wegweisend und zentral für eine kultursoziologische Emotionstheorie. Kurzum: Emotionen, Affekte und Gefühle folgen immer auch einer spezifischen kulturellen Grammatik.

[3] Gleichwohl lassen sich seit der Moderne Forschungsansätze beobachten, die versuchen, in den außerordentlichen Einzelfällen Regelmäßigkeiten zu erkennen, was sich in Raten, Statistiken und Messungen verschiedener Merkmale niederschlägt. Diese Quantifizierungsversuche des Außerordentlichen durch Experten führen dabei keineswegs zur

chen“ auftrat, noch als Frevel, der gegen das Gebot der Götter verstieß, ihren Zorn hervorrief und durch das Eingreifen der erzürnten Götter gesühnt wurde. Sühne und Rache wurden in der antiken Welt noch nicht in jedem Falle als Angelegenheit der Menschen gesehen, Schuld und Schande wurden noch nicht scharf unterschieden, der freie Entschluss zur Tat wurde noch nicht für das Urteil berücksichtigt und eine investigative Polizei, die sich mit der Aufklärung von Missetaten beschäftigte, existierte noch nicht (Ricoeur 1971). Die Strafen waren zumeist barbarische Leibesmartern, die zur Abschreckung auf öffentlichen Plätzen vollstreckt wurden.

Mit der Durchsetzung des modernen Rechtsverständnisses rücken die Unabhängigkeit der Justiz und die Handlungsfreiheit des Täters in den Mittelpunkt. Darüber hinaus wird das Gesetz konventionalisiert, Alternativen sind denkbar, die Beachtung der Regeln wird von der Angst vor dem Zorn der Götter abgekoppelt und an menschengemachte Sanktionen gebunden. Der Nachweis der Schuld und die Aufklärung der Missetat rücken in den Mittelpunkt: An die Stelle der Sünde und des Frevels tritt das Verbrechen (Galassi 2004). Erst durch die gemeinsamen Anstrengungen, den Gesetzesbruch zu definieren, aufzuklären und zu sanktionieren, durch den Übergang vom Nichtwissen zum Wissen über den Täter, entsteht das moderne Verbrechen. Die institutionalisierten Bemühungen zur Aufklärung des Verbrechens rücken auch in den Mittelpunkt der klassischen Kriminalerzählung. Diese ist beendet, wenn der Täter gefasst wird.

Auch die erotische Attraktion, die im modernen Zusammenhang als „Liebe“ behandelt wird, sprengte in vormodernen Kontexten nur selten die soziale Ordnung, sondern war dort weitgehend rituell und traditional gebändigt. Bei der Wahl des Ehepartners spielten persönliche Gefühle eine untergeordnete Rolle, zumeist entschieden die Eltern. Das Gebot der schicklichen und vernünftigen Beziehung hielt auch die erotische Liebe im gesellschaftlichen Rahmen. Die desintegrativen Wirkungen des Eros galten noch als Ausnahme. Seit Platon und Plotin wurden vielmehr die Einheit stiftenden Kräfte des Eros betont: Liebe ist auf die Überwindung des Trennenden, auf Vereinigung angelegt. [4] Dies galt für das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen, das freilich nicht als erotisch verstanden wurde, ebenso wie für die erotische Beziehung zwischen Menschen. Aber auch in der Antike gab es bisweilen ein Bewusstsein der disruptiven Kraft des Eros: Werden die Fundamentalgebote verletzt – wie im Falle des Raubes von Menelaos' Ehefrau – bedeutet dies in der Folge Krieg, Gewalt und Naturzustand.

Profanisierung von Liebe und Verbrechen: Das Verbrechen ruft weiterhin kollektive Empörung hervor, die Liebe des frisch verheirateten Ehepaares bleibt – trotz Heirats- und Scheidungsstatistiken – unvergleichbar, exzeptionell.

[4] Deutlich wird dies vor allem in Platons *Symposion*, in welchem er Aristophanes die Geschichte der gemischtgeschlechtlichen Kugelmenschen erzählen lässt. Aufgrund ihrer Schönheit, Kraft und Vollkommenheit beschließt Zeus, sie in der Mitte durchzuschneiden: „Da nun das Ursprüngliche entzweigeschnitten war, sehnte sich ein jedes nach seiner Hälfte und gesellte sich zu ihr; da umarmten und umschlangen sie einander voller Begierde, zusammenzuwachsen, und starben vor Hunger und überhaupt vor Untätigkeit, weil sie nichts getrennt voneinander tun wollten“ (Platon 2007, 191b). Und so lässt Platon Aristophanes am Ende seiner Ausführungen folgern: „[D]as Begehren und der Drang nach dem Ganzen also, das heißt Eros“ (Ebd., 193e).

Das Mittelalter beschäftigte sich mehr mit der Liebe Gottes zu den Menschen, oder mit der sorgenden Liebe der Menschen füreinander (*caritas*) als mit Erotik oder Sexualität. Sexualität wurde als natürlich angesehen, Leidenschaft hingegen – wie schon in der Antike – als therapiewürdige Krankheit. Aber es gab im höfischen Leben auch die *amour lointain*, die Fernstenliebe, die ihr Motiv gerade aus der Unmöglichkeit der Erfüllung bezog. Das frühmoderne Denken, etwa bei Ficino, löste die Spannung zwischen körperlichem Begehren und geistigem Vereinigungsstreben durch eine neoplatonische Differenzierung. Es trennte die wahre, reine oder himmlische Liebe von der bloß irdischen oder körperlichen Liebe. Gleichzeitig entwickelte sich die Liebe zu einem Feld des kunstvollen aktiven Handelns, das – wie schon in der Antike bei Ovid – in Handbüchern und Anleitungen regelhaft beschrieben wurde. Dabei ging es allerdings weniger um überwältigende Gefühle als um den Erfolg in der Verführung, um Täuschung und Selbstpräsentation, um *plaisir* statt um *amour*. Erotisches Begehren erschien dabei nicht selten als eine wohlinszenierte Illusion, als eine Selbsttäuschung, der sich die Liebenden allzu gerne hingaben.

Die moderne Vorstellung der erotischen Liebe hingegen sieht sich seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr als gewalttätigen Naturzustand, in dem alle gleich sind, oder als strategisches Spiel des Duells und der Verführung, das kunstvoll zu bestehen ist, sondern als ein von körperlichen Gefühlen getragenes emotionales Ereignis der radikalen Individualisierung (Baudrillard 1983). Dieses Ereignis tritt plötzlich auf, überwältigt die Betroffenen, überwindet jeden Widerstand und steht dem Wahnsinn, der Krankheit oder dem Tode näher als dem normalen gewohnten Leben. Mit der leidenschaftlichen Liebe setzt die Vernunft, die Berechnung, die Vergleichbarkeit aus. Der geliebte Mensch ist einzigartig, ein nicht weiter steigerbares Du: Du, nur Du allein. Die Leidenschaftliche Liebe ist kein Ergebnis aktiven und verbesserungsfähigen Handelns, sondern Passion – sie geschieht jemandem. Die moderne Vorstellung der leidenschaftlichen Liebe geht dabei davon aus, dass man zur gleichen Zeit nur einen Menschen lieben kann. Liebe ist auf die exklusive Vereinigung mit einem Anderen angelegt, sie erwächst aus der Sehnsucht nach Erfüllung im und durch diesen einen Anderen. Helmuth Plessner beschrieb diese Vorstellung der modernen Liebe in seinem Essay *Der kategorische Konjunktiv*: „Liebe zieht alles an sich, wie sie allem verfallen und sich bis zur Selbstauflösung verlieren kann. Darum ist Liebe das Paradigma der Leidenschaft, ihr Grundmuster [...]. Denn das Du soll Ich, nicht nur meins werden [...]“ (Plessner 1982, 107). Um diese moderne Vorstellung der Liebe geht es in den folgenden Betrachtungen. [5]

[5] Natürlich entsteht die leidenschaftliche Liebe nicht erst, wenn die Schwelle zur Moderne überschritten ist. Der Fall des großen mittelalterlichen Lehrers Abaelard und seiner Geliebten Heloise ist berühmt, aber er galt als Ausnahme und dies war Grundlage seines Ruhms.

Auch für das moderne Verbrechen gilt diese Verwandtschaft mit anderen Verkörperungen des Außerordentlichen, etwa der Geisteskrankheit, dem charismatischen Helden, der Religion oder der Kunst: Der Verbrecher wird aus der Gemeinschaft der Normalen ausgestoßen – so wie die Liebenden keinen Platz mehr in der taghellen Alltagsordnung der Gesellschaft finden und der charismatische Held sich den Regeln der Vorsicht und den Bedenken der Vernunft entzieht. Verbrechen wie Liebe werden in ein dunkles Reich der gefährlichen Emotionen abgedrängt.

Intransparenz und die Repräsentation des Außerordentlichen

Sowohl für die Liebe als auch für das Verbrechen ist der Schluss der Erzählung vorwiegend durch ein eindeutiges Ereignis bestimmt [6]: Beim Verbrechen setzt die Aufklärung und Identifikation des Täters einen ‚natürlichen‘ Schlusspunkt, im Falle der erotischen Liebe ist die Erzählung durch die Vereinigung der Liebenden begrenzt. Was danach passiert, mag interessant und auch erzählenswert sein, aber es gehört dennoch zu einer anderen Geschichte. Erzählungen über Liebe beschreiben allein ihren Werdungsprozess, in ihrer Finalität ist die Liebe der Liebenden nicht erzählbar: „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann lieben sie noch heute.“

Verbrechen wie Liebe beruhen auf einer ähnlichen Grundlage: Intransparenz. Betrachten wir zunächst die Intransparenz des Verbrechens: Das Verbrechen selbst ist eine schockierende Tatsache, aber wer der Verbrecher ist, bleibt in der klassischen Erzählung zunächst unklar, erst im Laufe der Aufklärung stellt sich heraus, wer als Missetäter aus der Gemeinschaft auszustoßen und zu bestrafen ist. Diese kriminalistische Aufklärung hat Züge einer rituellen Selbstreinigung, die erst mit der öffentlichen Identifikation des Täters abgeschlossen wird. In der Aufklärung des Verbrechens konstituiert sich so die Rechtsordnung der modernen Gesellschaft.

Dieses Selbstreinigungsritual bestimmt auch das Narrativ der filmischen Repräsentationen des Verbrechens. Der Zuschauer wird hier durch den Agenten der Aufklärung und die „Personifikation der ratio“ (Kracauer 1998, 26) – den staatlichen Inspektor (Jules Maigret), den Privatdetektiv (Sam Spade) oder den unabhängigen Investigator (Miss Marple, Sherlock Holmes, Hercule Poirot) – auf der Leinwand vertreten. Das Rollenmuster, das dann in der Kriminalerzählung zur Aufklärung führt, unterscheidet sich allerdings typischerweise: der englische Empirismus des Sherlock Holmes, die Gerichtsprozesse und Verhöre in amerikanischen *crime novels*, die dunkle männliche Halbwelt

[6] Wir beschränken uns im Folgenden weitgehend auf mythische und ‚klassische‘ Erzählungen und lassen bspw. postmoderne Narrative außer Acht, die bewusst eine selbst-reflexive Haltung gegenüber dem eigenen Medium einnehmen und bewusst mit den Konventionen ‚klassischer‘, genre- und gattungstypischer Erzählmuster brechen. Diese Brüche und ‚unkonventionellen‘ Erzählweisen (wie bspw. Michael Hanekes Film *Funny Games*, in dem der Zuschauer zum Mittäter wird und sich die vollständige Kontingenz aller Handlungen, Motive und Opfer zu Beginn am Ende wiederholt) werden ohnehin nur deshalb sichtbar, gewürdigt oder kritisiert, weil es Vorlagen und klassische Referenzen gibt.

der *private eyes* in der Großstadt bei Dashiell Hammett, die *country gentry* der Miss Marple bei Agatha Christie, die kleinstädtische Kombinatorik des Inspektors Maigret etc. Sie markieren jeweils die ultimativen Garanten der Wahrheit, die Achse des Ordentlichen, die Selbstverständlichkeit des Alltags im Unterschied zu der Welt der Masken und Lügen, der Verschleierungen und Täuschungen, die mit der „Gesellschaft“ gleichgesetzt wird (vgl. Boltanski 2012).

Die Aufklärung des Verbrechens erfordert nicht nur das Geständnis des Täters oder unbezweifelbare empirische Beweise – wenn er denn nicht gesteht –, sondern auch die Konstruktion von „Motiven“. Die kriminalistische Suche nach Motiven setzt voraus, dass das Verbrechen aus nachvollziehbaren Gründen geschah, sie zielt jedoch weniger auf eine Analyse der tatsächlichen Handlungsgründe, sondern sie ist vielmehr eine nachträgliche Strategie der Normalisierung und Reparatur des Außerordentlichen aus der Sicht der Aufklärenden. Roger Caillois schreibt in seinem kleinen Aufsatz über den Kriminalroman: „Im Grunde ist die Entdeckung eines Schuldigen weniger wichtig als die Zurückführung des Unmöglichen auf das Mögliche, des Unerklärlichen auf das Erklärte, des Übernatürlichen auf das Natürliche“ (Caillois 1998, 164). Die Aufklärung des Verbrechens holt die Tat in den Bereich der verständlichen Handlungen zurück. Das Verbrechen erscheint so am Ende nicht mehr als leidenschaftsgetriebene Überschreitung der Ordnung, sondern als durchaus situationsangemessene rationale Handlung, die freilich die Grundlage der sozialen Ordnung verletzt. Diese Verwandlung einer irrationalen, undurchsichtigen und gewalttätigen Handlung in eine motivierte und verstehbare Handlung bildet den Kern der kriminalistischen Reparaturarbeit und des „mikrologischen Blicks“ (Bloch 1965, 249), der ihr zugrunde liegt (z.B. die brutale Ermordung Kate Millers durch den transsexuellen Psychiater Dr. Elliott in De Palmas *Dressed to Kill*). Die meisten tatsächlichen Verbrechen werden allerdings weniger von strategischen Überlegungen und Nutzenkalkülen als von einer starken aggressiven „Emotion“ angetrieben – von Hass, Eifersucht, Wut oder Gier. Diese Emotionsüberwältigung geschieht selbst wieder plötzlich und unerklärlich, sie ist weder planbar noch verhinderbar. In diesem Sinne ist die Emotion göttlich – sie schafft einen unübersteigbaren Horizont, der keine weitere Ursache hat.

Im Hinblick auf die erotische Liebe verlagert sich der Ort der Intransparenz: Es geht nicht mehr um die Identifikation der Personen, sondern um die Beziehungen zwischen ihnen. Diese sind als dauerhafte Zustände – und nicht als momentane Äußerung – für den anderen grundsätzlich unzugänglich. Daher begleiten Unsicherheit und Zweifel an den Beteuerungen der Liebenden die Liebe

immer. Und deshalb fragen die Liebenden unablässig nach Zeichen und Bekräftigungen der Liebe: „Liebst du mich wirklich, Schatz?“ Fraglich ist für die Liebenden insbesondere, ob das, was der Partner als leidenschaftliche Liebe ausgibt, am Ende doch nur Vergnügen (*plaisir*) und Galanterie ist. Mit der Intransparenz des Gefühls zieht auch die Inkommunikabilität ein (Luhmann 1994, 153). Beteuerungen wie „ich bin aufrichtig“ oder „ich liebe Dich wie nichts auf der Welt“ verschließen sich grundsätzlich der Überprüfung. „Einerseits dienen die Zeichen der Liebe ihrer Sichtbarmachung und damit ihrer Verwirklichung. Andererseits steht diese zeichenhaft erzeugte Wirklichkeit unter Verdacht, eine fehlende Wahrheit zu kaschieren“ (Le Maitre 2013, 89).

Angesichts dieser Intransparenz verwundert es nicht, dass das Gefühl der Liebe filmisch kaum darstellbar ist. Zu einem filmisch erzählbaren Thema wird die Liebe nur dann, wenn sie auf Hindernisse stößt und ihr Ideal, die glückliche und erfüllende Begegnung der Liebenden, nicht, nicht mehr oder noch nicht möglich ist. Diese Barrieren können durch räumliche Distanz oder soziale Grenzen, durch ständische Schranken oder ererbte Feindschaft geschaffen werden, ihre schließliche Überwindung bedeutet den Sieg der liminalen Gemeinschaftlichkeit über die normale trennende Ordnung (so etwa die Liebe zwischen dem Edel-Callboy Julian Kaye und der Senatorengattin Michelle Stratton in Paul Schraders *American Gigolo*).

Liebe wird jedoch nicht nur deshalb zu einem erzählbaren Problem, weil sich trennende Barrieren der erfüllenden Begegnung der Liebenden entgegenstellen, sondern auch und vor allem, weil die Wirklichkeit der Liebe nicht das Gleichgewicht halten kann, von dem die Liebenden idealerweise ausgehen wollen: Einer der Partner liebt mehr als der andere, der eine hat mehr erotische Attraktion als der andere, der eine offenbart sich, der andere bleibt undurchsichtig, der eine ist aufrichtig in seinen Beteuerungen, der andere steht unter dem Verdacht etwas zurückzuhalten („Du hast doch was!“), der eine hält die erotische Beziehung für exklusiv und unersetzlich, der andere hat auch Augen für mögliche Alternativen etc. Diese Ungleichgewichte und Ambivalenzen liefern den Plot für die filmische Erzählung (eindrucksvoll dargestellt in Luis Buñuels *Belle de jour*). An ihnen arbeitet sich die Handlung ab bis zum Ende, das zumeist den narratologisch nicht darstellbaren Zustand der glücklichen Erfüllung markiert: Die Trennung ist überwunden, das Gleichgewicht gefunden, die Liebenden sind dem Alltag entrückt. Ist der glückliche Zustand erreicht, muss der Film schließen. [7] Tut er dies nicht, so handelt es sich um Pornographie oder Kitsch. Wie das moderne Verbrechen die Anstrengungen zu seiner Aufklärung voraussetzt, so ist – wie erwähnt – die moderne leidenschaft-

[7] Aber auch eine Wendung zum Dämonischen ist denkbar. Liebe schlägt dann in Hass um und führt zum Verbrechen: Der ehemals geliebte Mensch muss sterben, der Täter ist in diesem Falle bekannt, der Film muss schließen.

liche Liebe auf Hindernisse und Ungleichgewichte angewiesen, um als Liebe thematisierbar zu sein. Der Zustand der reinen erfüllten Liebe ist ebenso wenig darstellbar wie der Zustand der absoluten Sinnleere. Erzählungen benötigen bekannte soziale Muster, die der radikalen Individualität der modernen Liebe entgegenwirken. Ohne sie bleibt die erotische Liebe ebenso haltlos wie die Beschreibung eines Loches ohne Bezug auf den das Loch umgebenden Rand.

Wie das Verbrechen zeigt sich auch die moderne leidenschaftliche Liebe erst im Gegensatz und Unterschied zur normalen, erwartbaren und gewohnten Handlung: Im Unterschied zur traditionellen Paarbeziehung muss sie sich ständig durch diesen Widerspruch zum Gewohnten und Vernünftigen beweisen. Während der Verbrecher jedoch diese Differenz zu verbergen sucht, muss der Liebende sie offen demonstrieren. Die Handlungen aus Liebe haben daher etwas Übertriebenes und Maßloses. Leidenschaftliche Liebe steht unter dem Exzessgebot (vgl. Bataille 1979). Sie ist den Maßgaben von Tugend, Schicklichkeit und Vernunft entrückt, ja sie wird zu deren Gegenteil. In ihren extremsten Formen hat sie keinen Platz mehr in der Gesellschaft: Sie lässt sich weder erklären noch begründen, sie folgt keinem rationalen Prinzip, sie ist unverhältnismäßig, maßlos und außerordentlich, pures Ereignis – daher sehen die Liebenden nicht erst seit Werther nur mehr den Ausweg des Todes, wenn sie keine Flucht vor den gesellschaftlichen Erwartungen mehr sehen und gedrängt werden, wieder auf die gewohnten Wege der guten Ordnung zurückzukehren. **[8]** Diese radikale erotische Liebe, die dem Wahnsinn und dem Tode nahesteht, ist ein eindeutiger emotionaler Zustand, der jeden Zweifel und alle Kontingenz hinter sich gelassen hat. Dies macht sowohl ihre Attraktivität wie ihre Gefährlichkeit aus. Wer leidenschaftlich liebt, hat keine Alternativen mehr.

Auch in den Modi der Bewältigung des Außerordentlichen unterscheiden sich Eros und Verbrechen. Während die Aufklärung des Verbrechens dieses durch Motivzuschreibung rationalisiert und verstehbar macht – und eben damit in den Bereich der sozialen Ordnung zurückholt –, geht es bei der modernen Liebe um unauflöslich Irrationales, Unerklärliches und Emotionales. Sie hat kein Motiv, keinen Grund, keinen Anlass, sie ist reine Emotion, reines Ereignis, reine Plötzlichkeit und die Frage nach dem „Warum“ ist sinnlos. Ein Blick, ein Lächeln, eine Berührung lösen diese Emotion aus. **[9]**

Die Überführung dieses emotionalen Urereignisses in einen Zustand von ewiger Dauer bleibt das zentrale Problem der Liebenden, das sie durch mündliche Beteuerung („für immer Dein“), rituelle Befestigung (Treueschwur, Hochzeit) und symbolische Auszeichnung (Ring) zu lösen versuchen.

[8] Auf eine besonders beeindruckende Art und Weise wird diese Thematik filmisch in Nagisa Ōshimas *Im Reich der Sinne* (1976) dargestellt.

[9] Formulierungen wie „Liebe auf den ersten Blick“, „...da war es um mich geschehen“ oder „Es traf mich wie ein Blitz“ deuten diese Plötzlichkeit der Liebe an.

Zweifel, Eifersucht, Unsicherheit und ein Abrutschen aus dem idealen Gleichgewicht sind jedoch jederzeit wieder möglich. Je radikaler und unbedingter die moderne erotische Liebe ausfällt, desto höher ist das Risiko ihres Scheiterns. Gerade für die moderne Liebe gilt: Im Schatten der Außerordentlichkeit lauert bereits die Gefahr der Veralltäglicung.

Der Sprung in die alles überwindende erotische Liebe geschieht zumeist plötzlich und unerwartet; Gleichgewichtserwägungen spielen dabei kaum eine Rolle. Auf Dauer hingegen wird jede Liebesbeziehung ungleichgewichtig, ihre Annahme der spiegelnden Symmetrie des Gefühls zwischen beiden Liebenden erweist sich als äußerst unwahrscheinlich. Die Liebesbeziehung gilt dabei allerdings solange als intakt, wie beide Partner den Verdacht des Ungleichgewichts ignorieren können; wird einer der Liebenden von diesem Verdacht überwältigt, so entwickelt sich Eifersucht – eine Emotion, die – ebenso wenig wie die Liebe selbst – grundsätzlich nicht durch den Hinweis auf Tatsachen aus der Welt geschaffen werden kann.

Sowohl Liebe wie Verbrechen geschehen in ihren filmischen Repräsentationen weitgehend ursprünglich und ohne weitere Verursachung. Die Liebe hat kein weiteres Motiv, sondern sie ist selbst das ultimative, unübersteigbare Motiv (s.o.), das die Welt in Gang hält (oder in einen tänzerischen Reigen versetzt). Ebenso wie der schöpferische Künstler aus dem Nichts und ohne Anleitung eine Gestalt gewinnt, geschieht auch idealerweise die Liebe, ohne dass sie planerisch erzeugt oder verhindert werden könnte. Jede Manipulation, die diese Ereignishaftigkeit der Liebe zu unterlaufen versucht, verfälscht den modernen Geist der leidenschaftlichen Liebe ebenso wie der Versuch, die kreative Phantasie des Künstlers durch Drogen anzuregen. Damit hat auch das galante Spiel des Verführers ausgedient. Er gilt von nun an als unmoralisch. Liebe wird in der Moderne als ein Kind der Freiheit gesehen, das nur dem Gefühl verpflichtet ist und das sich manchmal im Verzicht besser äußert als in zwanghafter Eroberung. La Fayette's *La Princesse de Clèves* markiert hier die Wende.

Es ist kein Zufall, dass die Geburt der modernen romantischen Liebe gegen Ende des 18. Jahrhunderts zusammenfällt mit der Verbreitung der Genieästhetik einerseits und den Anfängen des Kriminalromans andererseits. Auch das Verbrechen geschieht – mindestens aus der Sicht der Zuschauer – unerwartet und plötzlich. Es ist ein Ereignis, das das Gewebe der Gewohnheit zerreißt und das bewältigt werden muss. Diese Unbedingtheit und Irreduzibilität macht die Liebe wie das Verbrechen so interessant für eine kultursoziologische Analyse: Es geht letztlich eben nicht um Tat-

sachen, materielle Interessen und kausale Beziehungen, sondern um Sinnstiftung aus dem Nichts, um die Autonomie der kulturellen Bezugnahme auf die Welt, um Plötzlichkeit und Unerklärbarkeit.

Während die filmische Erzählung der Liebe nur selten mit ihrem Scheitern oder ihrer Veralltäglichen-
lichung endet, sondern in den meisten Fällen mit der Erfüllung – oder wenigstens der Aussicht auf
immerwährendes Glück (z.B. die letzte Einstellung in Truffauts *Das Geheimnis der falschen Braut*)
– abschließt, gilt für das Verbrechen in Bezug auf die Veralltäglichen-
lichung das genaue Gegenteil: Am
Ende muss das Verbrechen aufgeklärt, der Verbrecher überführt und die Ordnung wiederhergestellt
werden. Narratologisch sind somit Liebe und Verbrechen einander entgegengesetzt.

Nicht selten sind gerade in der fiktiven Wirklichkeit der Filme das Thema der Liebe und das des
Verbrechens miteinander verwoben. Die Bereitschaft zur Außerordentlichkeit in der einen Hinsicht
erleichtert die Neigung zur Außerordentlichkeit in der anderen Hinsicht: Der oder die Liebende
nimmt auch das Verbrechen in Kauf, um die Tiefe seines Gefühls zu demonstrieren, und der Böse
(z.B. *Dracula*) entbrennt in Liebe zu der schönen Normalen und sucht sich durch diese Liebe zu ret-
ten. In gewisser Hinsicht sind beide aufeinander angewiesen, um sich wechselseitig zu steigern. Be-
schränkt ein Film sich darauf, nur die Liebe zwischen zwei Personen zu erzählen, so riskiert er leicht
ins Banale oder Kitschige abzugleiten. Das Drama des Films ist genauso wie die mediale Öffentlich-
keit auf das Heraufbeschwören einer Gefahr oder einer Verkörperung des Bösen angewiesen.

Schildert ein Film andererseits nur die Aufklärung eines Verbrechens, ohne in irgendeiner Weise
die Geschlechterspannung ins Spiel zu bringen, gilt ähnliches. Schon die mythologischen Wurzeln
weisen auf diese Wechselbezüglichkeit von Liebe und Verbrechen hin. Eros war bekanntlich der
Sohn von Aphrodite und von Ares, dem Gott des Krieges. Damit gerät die filmische Repräsentation
von Liebe und Verbrechen zu einer dreistelligen Relation: Es geht nicht bloß um Täter und Opfer
oder um die beiden Liebenden, sondern um die beiden Liebenden, deren Beziehung durch einen
dämonischen Antagonisten gefährdet wird. Ohne diesen dämonischen Antagonisten bliebe die Er-
zählung fade und banal, ohne die Demonstration der Möglichkeit des Liebesglücks verlöre das Dä-
monische seinen Schrecken – es wäre bloß ein rein rationaler und strategischer Spieler.

Liebe und Verbrechen im Individualisierungszusammenhang der Moderne

Die moderne romantische Liebe – wir erwähnten dies schon – individualisiert die geliebte Person. Diese wird von den Liebenden als einzigartig, als unersetzlich, als unübertrefflich, als Exzeption vom Gewöhnlichen empfunden. Sie erscheint als etwas, das außerhalb der gewohnten Ordnung steht und den üblichen Regeln nicht mehr unterworfen ist. Dies gilt dann auch für die Beziehung zu dieser außergewöhnlichen Person. Die moderne Liebe erschüttert so die gewohnte Ordnung, sie durchkreuzt die normalen Erwartungen, sie ist rätselhaft, unberechenbar und gefährlich. In dieser Gefährlichkeit nähert sich die moderne Liebe dem Verbrechen. Übersteigerte Liebe wird daher nicht nur beargwöhnt, sondern gelegentlich auch verboten. Filme über die dunkle Attraktivität der *femme fatale* kreisen um diese Gefährlichkeit, schreiben sie allerdings zumeist nur der Frau zu: der Mann ist Opfer, die Frau hingegen steht seit Adam und Eva für Gefahr und Ambivalenz. Erst in der frühen Neuzeit tritt der aristokratische Mann als Verführer und die Frau als Opfer auf (Casanova, Don Juan, Duc de Lauzun, Richardsons *Pamela*). Seit der Romantik – Schlegels *Lucinde* markiert hier die Wende – scheint sich dieses Verhältnis allerdings umzukehren. Die jetzt immer wichtiger werdende körperliche Liebe fördert eher die Abhängigkeit des Mannes als die der Frau. Die Erfüllung des körperlichen Begehrens erscheint dann immer mehr als Befreiung von sozialer Bevormundung und gesellschaftlichem Zwang. Folgt man dieser Linie, so geht Erotik schnell in bloße Sexualität über (vgl. hierzu auch Illouz 2011, 115 ff.).

Sobald die Liebe zur Routine, zum Alltag, zum Beruf wird, verstößt sie gegen die Vorstellung der Einmaligkeit und Außerordentlichkeit. Die Replikation der erotischen Liebe gilt dann als pathologische Abweichung – daher haften zwanghaften Verführern wie Casanova und Don Juan ebenso wie Prostituierten immer das Flair des Verruchten an: Sie missbrauchen nicht nur die Sehnsüchte der Verführten, sondern sie verstoßen auch gegen das Gebot der Individualisierung, dessen Erfüllung gerade die moderne romantische Liebe scheinbar grenzenlos erlaubt: Du, nur Du allein. Das Gegenstück zur autonomen romantischen Liebe sind somit Prostitution und Verführung. Sie beruhen auf der Ambivalenz der wohlwollenden Illusion – eine asymmetrische Erotik, die ihre Einseitigkeit nicht erklärt, sondern dem Liebenden die Illusion, die Hoffnung, die Möglichkeit belässt, dass sich

vielleicht in Zukunft eine Erwidierung des Gefühls einstellen werde. Selbst die einseitige Liebe behält damit die Aura des Uneindeutigen und Ambivalenten.

Ebenso wie die erotische Liebe den Kontrast zu Gewohnheit, Vernunft und Nutzenkalkül benötigt, um als Liebe sichtbar zu sein, beruht auch das Verbrechen auf dem Gegensatz zu Gesetz und Ordnung. Ohne Voraussetzung eines Gesetzes kann keine Handlung als Verbrechen gelten und ohne die Möglichkeit eines Verbrechens wäre ein Gesetz unnötig und überflüssig. Schon Shakespeare notierte im *Hamlet*: das Gesetz sei „more honored in the breach than the observance“. In der Tat des Regelbruchs wird die Regel erst als Regel sichtbar, während sie in einem Verhalten, das als regelkonform gilt, unsichtbar bleibt. Allerdings bleibt noch ein Ermessensspielraum in der Feststellung, dass ein bestimmtes Handeln als Regelbruch eingeordnet werde oder nicht. Man weiß um die unterschiedlichen Abgrenzungen von Pünktlichkeit: Ist das Erscheinen um 8.05 Uhr noch pünktlich, wenn 8.00 Uhr gefordert wurde? Schließlich lassen sich auch Fälle denken, die wir als Ausnahmen einordnen und für die wir die Unangemessenheit der regelgeleiteten Erwartung behaupten (vgl. Ortman 2003).

Auch das Verbrechen gehört in den Individualisierungszusammenhang der Moderne. Der Verbrecher ist zumeist Einzeltäter oder tritt innerhalb einer kleineren subversiven Gruppierung auf, die sich in Gegensatz zur Mehrheit setzt. **[10]** Wenn alle ein bestimmtes Verhalten aufweisen, handelt es sich um einen kollektiven Irrtum, eine kulturelle Besonderheit oder einen überflüssigen Brauch, nicht aber um ein Verbrechen. Dies gilt selbst für Verbrechen, die die kollektive Verantwortung auch von jenen begründen, die nicht persönlich an den verbrecherischen Taten beteiligt waren, aber der Gemeinschaft der Täter zugehören (z.B. die deutsche Nation und die Shoah; vgl. Giesen/Schneider 2004).

Dieses Individualisierungspotential des Verbrechens bringt auch Intellektuelle wie Pasolini oder Genet dazu, in der Traditionslinie von de Sade, Nietzsche und Bataille die Verlockungen der Regelüberschreitung und den Reiz des Bösen zu preisen – erst der Verbrecher, der nur seinem eigenen Gesetz gehorcht und die Verantwortung für seine Taten übernimmt, ist wirklich frei. In diesem Sinne konnte auch Richard Millet (2012) jüngst ein *Literarisches Loblied auf Anders Breivik* (frz. *Éloge littéraire d'Anders Breivik*) schreiben. Der Verbrecher heroisiert sich selbst durch seine unvernünftige und böse Tat. Diese Neigung geht bei Gewalttätern bis zur Selbstdivinisierung: Für einen Augenblick ist der Täter gottgleicher Herr über Leben und Tod von anderen. Folgt man Bataille, so

[10] Selbst gut ausgebaute und vernetzte mafiöse Strukturen bilden eine Unter- und Gegenwelt zur ‚normalen‘ Gesellschaft. Bei filmischen Repräsentationen derselben geht es letztlich häufig um die Personen an der Spitze der Hierarchie und nicht um die Handlanger und die ins Netz oder eben nicht ins Netz gegangenen ‚kleinen Fische‘.

nimmt der Täter hierfür sogar Bestrafung und den eigenen Tod in Kauf. Der Held braucht das Publikum, um Held zu sein. Gilles de Rais wollte entdeckt werden, um diesen Augenblick genießen zu können: „Unverkennbar bedingt das Verbrechen die Nacht; ohne sie wäre es kein Verbrechen; aber mag die Schaurigkeit der Nacht noch so finster sein – sie strebt dem Sonnenaufgang zu“ (Bataille 1989, 10).

Das Verbrechen ist zunächst dunkel und rätselhaft, plötzlich und schrecklich. Was wir im Film sehen können, sind nur seine materiellen Spuren: die Leiche, die zerstörten Schlösser, die Relikte am Tatort. Im Laufe seiner Aufklärung verliert das Verbrechen diese Rätselhaftigkeit, es erscheint am Ende als ein motiviertes, sinnvolles und verstehbares Verhalten (wären wir in einer ähnlichen Situation gewesen, so hätten wir vielleicht auch...). In seiner Aufklärung verliert das Verbrechen sein Individualisierungspotential, der Verbrecher hat ein Motiv für seine Tat, er ist verstehbar, er scheint fast wie wir zu sein, Sanktion und Kontrolle, Prävention und Pädagogik sollen künftige Gefährdungen verhindern, die soziale Ordnung kann als repariert gelten – weil dem Verbrecher der Ausnahmestatus genommen wird. Wird das Verbrechen hingegen nicht aufgeklärt und gesühnt, so wird das klassische Erzählmuster gebrochen. Die verbrecherische Tat verstärkt sich durch andere Formen des Außerordentlichen – Wahnsinn, Behexung oder Perversion (de Sades *Justine*, *Dr. Mabuse*, *Blofeld* in den Bondfilmen). Der Zuschauer wird von entsprechenden Filmen beunruhigt. Das Böse, wenn es schon gezeigt wird, muss mit den Mitteln des Films eingehegt werden.

Verbrechen und Liebe zeigen eine gewisse Wahlverwandtschaft mit dem Medium Film. Bei allen dreien geschieht das Eigentliche der Erzählung außerhalb der Darstellung: Das im Film erzählte Verbrechen findet nicht vor den Augen des Zuschauers statt, die Liebe, das Begehren und die erotische Attraktion werden gerade durch Trennung, Verhüllung und angedeutete Enthüllung gereizt, der Film zeigt die Illusion von etwas, das tatsächlich an anderem Ort, dem Drehort, und zu anderer Zeit stattgefunden hat und das zumeist selbst schon ein Schauspiel ist. Der Film ist ein Ort der sprichwörtlichen Sehnsüchte und Träume. Seine Erzählung verdichtet die Welt und reduziert sie auf ihr mythisches Skelett. Die Erfüllung der erotischen Liebe lässt keine weitere Steigerung des Glücks denken, aber dieses Glück ruht auf flüchtigen Grundlagen. Das Verbrechen setzt äußerste Empörung, ja Hass frei, es stellt die Ordnung der Welt in Frage, aber es lässt sich nicht ausrotten. Es erstaunt daher nicht, wenn alle drei eine ereignishaftige Differenz zum alltäglichen Fluss des Gewohnten zeigen. Diese Ereignishaftigkeit wird durch den Einbruch außeralltäglicher Kräfte in den Alltag

erzeugt: die Begegnung mit dem überirdischen Star im Film, mit dem dämonischen Bösen im Verbrechen, mit der Einzigartigkeit der begehrten Person in der erotischen Liebe. Schließlich setzen alle drei einen idealen Zustand voraus, der sich auf die wohlwollende Bereitschaft der Teilnehmer zur Illusion stützt: Das Verbrechen setzt die ideale soziale Ordnung voraus, die Liebe das Ideal gleichgewichtigen Begehrens, der Film das Ideal der dokumentarischen Repräsentation von Wirklichkeit (Kracauer 1964). Die auffällige Häufigkeit, mit der Verbrechen und Liebe den Handlungsverlauf in Filmen bestimmen, ist daher keineswegs zufällig. Liebe steht für ekstatische Erlösung und liminale Überwindung des Trennenden, Verbrechen für Ordnungsverlust, Dämonie und Gefahr. Beide bilden die Antagonisten in der filmischen Erzählung.

Mit diesen Überlegungen haben wir versucht, die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen moderner Liebe und Verbrechen in der filmischen Darstellung zu skizzieren. Beide sind Vorstellungen des Außerordentlichen, die in den Zusammenhang der modernen Individualisierung zu stellen sind und nur aus diesem heraus angemessen verstanden werden können. Beide entstehen aus dem Versuch, Intransparenz zu überwinden und zu bewältigen. Die filmische Erzählungen von Liebe und Verbrechen folgen dabei aber ganz unterschiedlichen Mustern: die Aufklärung des Verbrechens holt dieses wieder in den Bereich sinnvollen und verstehbaren Handelns zurück und repariert auf diese Weise die soziale Ordnung. Die Überwindung der Hindernisse und die Erfüllung der Liebe hingegen transzendiert die Gewöhnlichkeit und stößt in einen liminalen Raum vor, der keine weiteren Steigerungsmöglichkeiten zulässt. Die Erzählung der Liebe beginnt so mit einer von Alltäglichkeit gebändigten Begegnung und endet in der Ekstase der Außeralltäglichkeit; in umgekehrter Weise beginnt die Erzählung des Verbrechens mit der – zunächst unverständlichen – Störung der gewohnten Ordnung und sie endet mit der Aufklärung, mit der erfolgreichen Aufdeckung des Geheimnisses, mit der Wiedereinsetzung von Alltäglichkeit. Beide, Liebe wie Verbrechen, sind antagonistische Vorstellungen des Außerordentlichen. Sie markieren – zusammen mit Ekel und Bewunderung, Sinnleere und Einsamkeit, Intransparenz und Neid – unterschiedliche Möglichkeiten in einem Feld der emotionalen Bezugnahme zur modernen Welt.

Bibliographie

- Bataille, G. (1989) *Gilles de Rais. Leben und Prozess eines Kindermörders*. Hamburg: Merlin.
- Bataille, G. (1979) *Der heilige Eros (L'Érotisme)*. Frankfurt a. M.: Ullstein Materialien.
- Baudrillard, J. (1983) *Lasst euch nicht verführen!* Berlin: Merve.
- Bloch, E. (1965) Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Ders. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boltanski, L. (2012) *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris: Gallimard.
- Caillouis, R. (1998) Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden. In: Vogt, J. (ed.) *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Durkheim, É. (2004) *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Durkheim, É. (1994) *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Galassi, S. (2004) *Kriminologie im Deutschen Kaiserreich. Geschichte einer gebrochenen Verwissenschaftlichung*. Stuttgart: Steiner.
- Giesen, B.; Binder, W.; Gerster, M.; Meyer, K.-C. (2013) *Ungeföhres. Gewalt, Mythos, Moral*. Weilerswist: Velbrück.
- Giesen, B. (2010) *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück.
- Giesen, B.; Schneider C. (eds.) (2004) *Tätertrauma. Nationale Erinnerung im öffentlichen Diskurs*. Konstanz: UVK.
- Illouz, E. (2011) *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- Koschorke, A. (2012) *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kracauer, S. (1998) Detektiv. In: Vogt, J. (ed.) *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kracauer, S. (1964) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Laclau, E.; Mouffe C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso Books.
- Le Maitre, F. (2013) Der Fall DSK. Oder: Der verführerische Schein der Wahrheit. In: Junge, K. et al. (eds.) *Kippfiguren. Ambivalenz in Bewegung*. Weilerswist: Velbrück.
- Mead, G. H. (1987) Psychologie der Strafjustiz. In: Mead, G. H. *Gesammelte Aufsätze Band 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Millet, R. (2012) *Langue fantôme suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*. Paris: Pierre-Guillaume de Roux.
- Luhmann, N. (1994) *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ortmann, G. (2003) *Regel und Ausnahme. Paradoxien sozialer Ordnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Platon, (2007) *Symposion*. Neu bearbeitet und herausgegeben von Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Plessner, H. (1982) Der kategorische Konjunktiv. Ein Versuch über die Leidenschaft. In: Plessner, H. *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam.
- Ricoeur, P. (1971) *Phänomenologie der Schuld II. Symbolik des Bösen*. Freiburg: Alber.

Serres, M. (1987) *Der Parasit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Turner, V. (2005) *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.