

Einleitung

Zu Beginn des Films *HER* (2013) sind wir Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) ganz nahe. Nur ein schmaler Bereich der Schärfe liegt auf seinen Augen, während sich seine Einfälle in seinem Gesicht abzeichnen, kurz bevor er sie ausspricht. Das Licht auf seinem Gesicht erscheint indirekt, es umgibt ihn aus allen Richtungen. In seinen Augen spiegelt sich dabei jedoch nicht der Reflexionspunkt des klassischen Augenlichts, der normalerweise für Lebendigkeit, wache Gefühle steht und damit eine direkte Verbindung zum Zuschauer schaffen soll. Die Lebendigkeit, die feinsten Regungen der Mimik dieses Gesichts sind also nicht konventionell mit dem bekannten Filmlicht gesetzt. Vielmehr sind wir ihnen hier nächstmöglich »auf der Pelle«. Ein höchst intimer Moment – von dem wir gleich im Anschluss allerdings erfahren, dass er keinem menschlichen Gegenüber gilt, denn Theodore sitzt allein vor seinem Computer. Und auch die »Authentizität« dieser Gefühle muss unser Verständnis von sozialem Austausch zunächst infrage stellen. Denn Theodore diktiert eine Fiktion, er leiht die eigene emotionale Ausdrucksfähigkeit seinen Auftraggebern, die er wiederum nur aus Fotos und dem E-Mailverkehr kennt. Er schreibt die Liebesbriefe anderer, ihm fremder Menschen. Das Setting einer offensichtlichen Dystopie, so würde ein klassischer Film konstatieren. In einer klassischen Variante müsste dieser Held also zur Mitte des Films die Adressaten seiner Briefe aufsuchen, ihnen unter Tränen den Betrug gestehen und sie um Verzeihung bitten. Doch diese Wendung wird *HER* nicht nehmen. Und wird damit auch mehr über das Medium erzählen, in dem diese Geschichte stattfindet. Schließlich lässt sich die Kinosituation als Produktion, Distribution, Vermarktung und Raffinierung von Gefühlen über eine mediale Distanz hinweg nicht so einfach beschreiben oder gar verurteilen. Gerade das scheinbar Allerpersönlichste, die Kommunikation der intimsten Gefühle, überlassen wir immer wieder mit Freude dem Arbeitsalltag einer ganzen Industrie – und können doch nur hoffen, dass irgendwo in dieser Kette jemand saß, der es tatsächlich verstanden hat, diese Emotionen nicht nur *per copy and paste* zu kompilieren, sondern sie erfolgreich ins Leben zu rufen.

Intimität und Spontaneität – diese Attribute scheinen auch bei einem Regisseur nicht auf den ersten Blick zu Hause, der mit Skatervideos, mit Werbe- und Musikclips zum Film gekommen ist. Der 1969 geborene Spike Jonze hat bisher nicht mehr als vier abendfüllende Spielfilme ge-

dreht. Seine ersten beiden zudem mit einem Drehbuchautor, dessen Ruf als Künstler den ihres Regisseurs häufig überstrahlte. Und trotz alledem ist auch sein Name heute schon eine Marke, ein Verkaufsversprechen im US-amerikanischen Independentkino. Denn zum einen gehören seine Musik- und Werbevideos zu stilprägenden und herausragenden Beispielen ihrer Genres. Zum anderen hat er Mal um Mal bewiesen, dass er nicht nur als genialer Solitär wirken, sondern mit anderen herausragenden Künstlern zusammenarbeiten kann: Mit Björk oder den Beastie Boys hat er Musikvideos gedreht, mit dem schon greisen Kinderbuchautor Maurice Sendak um ein Drehbuch gerungen, ebenso wie mit Charlie Kaufman, für den er auch dessen Filme mitproduzierte; er inszenierte seine spätere Frau Sofia Coppola in einem Musikvideo oder spielte Nebenrollen für Martin Scorsese und David O. Russell, um nur einige zu nennen. Wenn sein Ruf als eigenständiger *auteur* auch gerade zu Beginn noch im Schatten von Charlie Kaufman stand, zeigen doch spätestens seine Filme nach *BEING JOHN MALKOVICH* (1999) und *ADAPTATION – DER ORCHIDEEN-DIEB*, (2002), wie eigenständig und besonders die Fähigkeit von Spike Jonze ist, die emotionale Welt weit entfernter Menschen lebendig werden zu lassen und, wie Theodore Twombly, die emotionale Welt seines Publikums damit ein großes kleines bisschen zu verändern.

Der Eindruck dieses, seines bis heute letzten Films bestimmt daher auch viele der hier versammelten Artikel. Umso wichtiger erscheint es, sich mit Henry Keazor und Thorsten Wübbena fast bis an die Anfänge des Jonze'schen Schaffens zu begeben. »Wit, irony and reference« stehen also hier noch als klassisch postmoderne Tugenden im Zentrum ihrer Betrachtung der frühen Musikvideos des Regisseurs, eine Erzählhaltung, so werden die Autoren argumentieren, die sich bis in dessen aktuelles Schaffen weiterverfolgen lässt. Noch tiefer in die Anlage dieser Videos dringt danach Hans Krahl ein. Er möchte sie als erweiterten Text untersuchen und mit einem zeitgenössischen Verständnis von Semiotik nach den vielfachen Verschränkungen von manchmal nur scheinbarem Stillstand und darin häufig verborgener Bewegung befragen. Er entdeckt dabei an mehreren Stellen das entscheidende »überschreitende Moment«, welches innerhalb ihrer Erzählung für die relevante, weil narrative Veränderung sorgt. Veränderung, die Verpflichtung dazu, etwas Neues zu erzählen, entdeckt auch Johannes Wende in seinem Aufsatz über das Motiv der künstlerischen Arbeit in den Spielfilmen von Spike Jonze. Er legt dar, wie viele Figuren aus diesem Universum sich nicht nur künstlerisch betätigen, sondern dabei auch gleich unsere Vorstellung der »Legende

vom Künstler« herausfordern. Ein nicht nur zufälliges Unterfangen, stellt das Independentkino sich doch häufig einer zentralen Forderung der modernen Kunst: nicht nur das Alte zu reproduzieren, sondern auch etwas wesentlich Neues zu schaffen. Wie alt und wie neu gerade das Verständnis von Liebe im Film HER ist, darüber scheinen sich die Beiträge von Marie-Luise Angerer und André Wendler trefflich zu streiten. Erstere sieht Theodore Twomblys Computerstimme Samantha in einer langen Tradition von meist missglückten Mensch-Computer-Beziehungen. Ihr erscheint die weibliche Stimme mehr als eine emotionale Prothese des um sich selbst kreisenden Mannes. André Wendler wird dagegenhalten, wie gerade diese Beziehung über die Vorstellung einer reinen Selbstbezüglichkeit des Subjekts hinausweisen kann. Ganz und gar unwissenschaftlich wird er seiner Leserschaft dabei sogar die eigene Affizierung durch eine Liebesgeschichte gestehen, deren Reichweite das Nur-Menschliche übersteigt. Wie eine solche Liebe zustande kommen kann, wo doch das Gegenüber ausgerechnet im so visuellen Medium Film kein einziges Mal zu sehen ist, fragt sich der Beitrag von Anna Steinbauer. Mit Gilles Deleuze erläutert sie dagegen die besondere Fähigkeit dieses Mediums, auch unsichtbaren Dingen einen filmischen Körper zu verleihen. Auf welche Weise diese Körper sich entwickeln und sich in einem evolutionären Prozess fortpflanzen, und was der Begriff der Adaption mit der von Büchern durch Filme zu tun hat, beleuchtet zuletzt Nicolas Freund. Und so schließt dieses Heft über das Werk von Spike Jonze in diesem Aufsatz mit der denkbar größten Klammer: Von einer kleinen Blume bis zu den allergrößten, den allerletzten Dingen – Tod, Vergehen und dem Medienkörper als Geist – reicht die abschließende Interpretation von ADAPTATION.