



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Alexander Kluges Kinogeschichten

Verfasser

Andreas Ritzinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

A. Einführung und Methode.....3

I. Literatur, Film und Intermedialität bei Alexander Kluge

I.1. Literatur: Allgemeiner Überblick.....	7
I.1.1.Sprache.....	7
I.1.2 Politisierung von Literatur.....	11
I.1.3 Verhältnis von Dokument und Fiktion in der Literatur.....	15
I.1.4 Bruch und Zusammenhang in Kluges Poetik.....	18
I.2 Film: Allgemeiner Überblick.....	22
I.2.1 Verhältnis von Dokument und Fiktion im Film.....	22
I.2.2 Kopf-Film. Intersubjektive Produktivkraft Phantasie.....	25
I.2.3 Montage, Bruch und Zusammenhang der Filme.....	29
I.2.4 Die Realistische Methode.....	33
I.3. Intermedialität: Allgemeiner Überblick.....	35
I.3.1 Kluges Medienkonzept.....	36
I.3.2 Intermedialität.....	40
I.3.3 Wechselspiel zwischen Film und Literatur.....	42

II. Analyse: Filmtheoretische Anschlüsse an die "Geschichten vom Kino"

II.1. Kluge und Benjamin. "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem".....	47
II.1.2 "Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit" Kritik an Walter Benjamins Begriff der Aura	52
II.2 Die Utopie Film.....	57
II.2.2 Förderungsstrukturen.....	65
II.3 Dokument und Fiktion. Der filmische Authentizitätsbegriff in den "Geschichten vom Kino".....	72
II.3.2 Exkurs: "Das Ornament der Masse" und Kluges Begriff des Dokumentarischen.....	83
II.4 Sinn und Sinnlichkeit. Das authentische Sehen.....	85
II.5 Die realistische Methode und ihre Voraussetzungen.....	92

III. Geschichten vom Kino. Intermedialität und Intertextualität

III.1. "Die Hinrichtung eines Elefanten". Praktische Intermedialität.....	99
III.2. Kluges Kinogeschichten. Nahtstellen zwischen Buch und Film.....	110
III.2.1. "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern".....	112
III.2.1.1 Vernetzungsstrategien.....	115
III.2.1.2 Schauspieltext.....	118
III.2.2. Die Tugend des dokumentarischen Films.....	120
III.2.3 Öffentlichkeit, Fernsehen und Film.....	122
III.3 Zur Funktion der Fototexte in den "Geschichten vom Kino".....	124
III.3.1. Reziproke Erweiterungen von Bild und Text.....	126
III.3.2. "Der Eiffelturm, King, Kong und die weiße Frau.".....	128

Anhang:

B. Literaturverzeichnis.....	134
B.1.Filmverzeichnis.....	139
B.2..Abbildungsverzeichnis.....	140
C. Abstract.....	141
D. Lebenslauf.....	142

A. Einführung und Methode

Das Gesamtwerk des Filmemachers und Schriftstellers Alexander Kluge ist ein beständig anwachsendes, multimediales Netzwerk. Es ist das Ergebnis eines hartnäckigen Autors und Sammlers, der in den Weiten der Historie nach Geschichten sucht und dessen Fundstücke ein Inventar einer kommunizierenden Gegenöffentlichkeit erstellen. Eine dieser anspruchsvollen Sammlungen widmet sich dem Kino und ist der Hauptuntersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.

"Die Geschichten dieses Buches sind subjektiv. In einer Sache, mit der ich einen Teil meines Lebens verbracht habe, bin ich parteiisch."¹

Kluges Buch zum Film, die 2007 erschienen "Geschichten vom Kino", nehmen sich dieser persönlichen Affinität zum bewegten Bild an und verarbeiten sie, ganz dem Duktus des Autors entsprechend, in einer Sammlung unterschiedlicher Texte. Dieses heterogene Material weist vielfältige filmhistorische und filmtheoretische Bezugspunkte auf und schafft damit eine Querverbindung zwischen den beiden Medien Film und Literatur. Wer Kluges Arbeit über die Jahrzehnte verfolgt hat, erwartet Achsen zwischen den einzelnen, gemeinhin als Medien bezeichneten Bereichen seines Werks. So zeigt sich diese osmotische Durchlässigkeit von Schrift und Bild, das unablässige Grenzgängertum zwischen Film und Literatur auch in der Rezeption der "Geschichten vom Kino" sehr deutlich. In Kluges literarischem Werk finden sich immer wieder einzelne Texte, die Film oder das Kino als Gegenstand behandeln. Die "Geschichten vom Kino" beziehen eine Auswahl dieser vergangenen Textproduktion mit ein und bereichern sie um zahlreiche Neuveröffentlichungen. Diese, für Kluge typische Arbeitsweise erzeugt ein Konvolut von alten und neuen Texten, das keiner konsequenzlogischen Ordnung unterliegt, sondern über einen fragilen Unterbau peripherer Verwachsungen zusammengehalten wird.

Auch Kluges Medientheorie bedient sich einer bruchstückhaften Aufarbeitung der jeweiligen Themengebiete und sucht die übergreifende Korrespondenz mit andersgearteten Topoi. Das auf Film bezogene Theoriewerk macht hier keine

¹ Kluge (2007), S.7. Vorwort.

Ausnahme und bietet eine, aus unterschiedlichen Ansichten zu Film und Kino stets erweiterte Fundgrube unterschiedlicher Textsorten.

Kluges "subjektiver" Zugang zur literarischen Aufarbeitung des Gegenstands Kino, der sich in der oben zitierten Parteilichkeit niederschlägt, schafft einerseits ein eigenständiges Textum, ein Gewebe freier Assoziationen in und zwischen den Texten, andererseits knüpft diese Parteilichkeit an unterschiedlichen Textstellen an theoretische Leitgedanken an, die Kluge im Laufe der Zeit zu Medien und Film entworfen hat. Leitmotiv dieser Arbeit ist es einer bestimmten Auswahl markanter Thesen Kluges in den "Geschichten vom Kino" nachzuspüren und diese im Zusammenhang mit den Theorietexten sowie seinen Filmen zu analysieren. Dabei steht nicht die komplette Erfassung aller im Buch vorkommenden Querverbindungen im Vordergrund, sondern einzelne, in den Subkapiteln ausgewiesene Teilbereiche werden über diverse Quellentexte näher erschlossen.

Theoretische Voraussetzung dafür ist eine, im Bereich I des Textes aufgearbeitete, kompulatorische Zusammenschau der für die folgenden Teilbetrachtungen maßgeblichen Ansichten Kluges zu Literatur, Film und Intermedialität, die sich sowohl aus Klugeschen Primärtexten, wie auch aus einschlägiger Sekundärliteratur zusammenstellt. Da es sich hier um eine möglichst weitreichende Gesamtübersicht ohne Anspruch auf Aktualität handelt, werden auch ältere Quellen in diese Kompilation mit einbezogen.

Auch wenn in den folgenden Kernkapiteln die explizit literarische Interpretation der "Geschichten vom Kino" nur als Seitenthema mitverarbeitet werden, legitimiert sich die Zusammenfassung literarischer Standpunkte durch ihre aufschlussreiche Ähnlichkeit zu Film und Medien, sowie durch die Aufschlüsselung der literarischen Traditionslinie Kluges, die auch die "Geschichten vom Kino" beherbergt.

Mit einem ähnlichen Schema erfolgt im zweiten und dritten Teil der Kompilation (I.) eine Zusammenstellung der wichtigsten Ansichten Kluges zu den Gebieten Film und Intermedialität. Die dabei zusammengetragenen Standpunkte bauen die Basis, der in den darauf folgenden Bereichen (II, III) gezogenen Schlussfolgerungen und Vergleiche und wurden deswegen durch ähnliche, teilweiser deckungsgleiche Subthematiken strukturiert.

Der anschließende Teilbereich (II) verlegt den Focus auf "Die Geschichten vom Kino". Texte die inhaltlich die Historie und Zukunft des Kinos verarbeiten, lassen vermuten, dass sich in den einzelnen Textbeiträgen auch Kluges theoretische Standpunkte zum Umgang mit Film in transformierter Form wiederfinden. Eine Erwartung die sich selbst

bei oberflächlicher Lektüre und geeignetem Hintergrundwissen relativ rasch bestätigt und dazu verleitet den Korrelationen zwischen früheren Theorietexten und dem Buch weiter auf den Grund zu gehen. Wie schnell sich diese erste Parallelen auch ziehen lassen, ebenso komplex und weitreichend zerstreut ziehen sich mögliche Andeutungen und Anknüpfungspunkte zu einzelnen Auffassungen Kluges durch die sieben Kapitel des Buches und werfen dabei ausreichend viele Fragestellungen auf, die im Bereich II durch eine detaillierte Literaturanalyse zur interpretativen Aufarbeitung gelangen. Das Kernelement des vorliegenden Textes besteht darin, diesen Wechselbeziehungen nachzuspüren. Da sich diese Arbeit hauptsächlich dem Vergleich von Kluges Theorie und Praxistexten widmet und der Intertextualität in seinem Werk Rechnung trägt, leitet diesen Teil der Analyse ein Text ein, der eine für den Autor typische Verschränkung von Theorie und Literatur aufzeigt. Dies wird anhand einer Geschichte vom Kino verfestigt und leitet in einen Themenbereich über, der Einsicht in Kluges "Utopie Film" gibt und mittels verschiedener Geschichten und unterschiedlichen theoretischen Texten aufgearbeitet wird. Daran knüpft Kluges Authentizitätskonzept, in Form der Vermischungsthesen von Dokument und Fiktion an, das in deduktiver Weise im nächsten Unterkapitel mit Detailinformationen zur primären optischen Wahrnehmung und ihrer Zweckmäßigkeit im Sinne Kluges präzisiert wird. Abschließend stehen in Bereich II grundlegende Thesen zu realistischen Methode Kluges auf dem Prüfstand der vergleichenden Analyse mit den "Geschichten vom Kino."

Abschnitt III vermittelt zwischen Kluges Medien- und Intermedialitätskonzept und jenen Geschichten, die sich in heterogener Weise darauf beziehen. Am Anfang dieses Vorhabens steht eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Text "Die Hinrichtung eines Elefanten", der von Kluge auch als Fernsehformat und Kurzfilm umgesetzt wurde. Der Vergleich der beiden Versionen gibt über die mediendifferenzierte Arbeitsweise Kluges Aufschluss und skizziert intermediale Grundsatztheoreme in Kluges Gesamtwerk. Im zweiten Teilabschnitt des III. Bereichs variiert die Interpretation diverse Texte des Buches, die sich den Kinofilmen des Autors verschrieben haben und arbeitet diese unter neuerlicher Betrachtung der Filme auf. Im letzten, abschließenden Teil wird die Funktion der Fotos innerhalb des Textes, eine typischen intermedialen Figuration Kluges, anhand einiger Einzelbeispiele näher untersucht.

Wie oben angedeutet, vergleichen die beiden analytischen Kapitel dieser Arbeit Kluges Theoriewerk mit den literarischen "Geschichten vom Kino". Die Querverbindungen zwischen den Texten etablieren Übereinstimmungen und positionieren sich somit referenziell zu Topoi, die im Theorieverständnis des Autors einen nennenswerten Stellenwert einnehmen. Die Untersuchung variiert somit eine Form des

hermeneutischen Intentionalismus², der die Bedeutung eines Textes in erster Linie an der Bedeutung für den Autor misst. Im Mittelpunkt des analytischen Interesses steht also primär die Suche nach reziproken Bezugspunkten der unterschiedlichen Primärquellen. Diese werden jedoch bei begründeter Möglichkeit um Quellen aus dem ideologieverwandten Umfeld Kluges erweitert; diese sind jedoch immer als Ergänzung zu den erschlossenen Absichten des Autors zu verstehen. Auch wenn sich dieser Text bemüht Naheverhältnisse von Theorie und Praxis aufzuarbeiten, sollte dies nicht als Positivierungsprozess einer Materie missverstanden werden, die sich im Grundsatz gegen eine solche Einordnung verhält. Der "Rätselcharakter"³ des Werks bleibt unangetastet. Die Analysen der Geschichten bemühen sich um weitreichendes Verständnis der einzelnen Schlussfolgerungen, bleiben aber durch die Absage an eine absolute Konkretisierung aller Ergebnisse dem antipositivistischen Konzept Kluges auch in seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung verbunden.

² Quentin Skinner, *Meaning and Understanding in the History of Ideas*. In: James Tully, *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Cambridge 1988, S. 44 ff.

³ Adorno: *Ästhetische Theorie*. S.??

"Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen."

I. Literatur, Film und Intermedialität bei Alexander Kluge

I.1. Literatur: Allgemeiner Überblick

I.1.1 SPRACHE

Stellt man sich die Frage nach einer übergeordneten Kategorie, die Kluges sprachlichen Stile subsumiert, bietet sich am ehesten die Gattung des Beschreibens oder jene der Berichterstattung an. Lewandowski beispielsweise führt Adjektive wie "nüchtern", "klar", "kühl" oder "unaffektiv" an, um die stilistische Grundhaltung der Erzählelemente begrifflich einzuordnen.⁴ Die aus Versatzstücken und Erzählpartikeln zusammengefügt Geschichten werden hauptsächlich durch den Grundton eines epischen Berichts, Protokolls oder Dokuments geprägt. Dieser deskriptive Gestus des Erzählens stellt nicht die Frage nach Authentizität oder Fiktion der einzelnen Partikel in den Mittelpunkt des Interesses, vielmehr bemüht er sich um eine authentische Wirkung der Prosastücke, an deren Sprache sich "das sozial noch denkbare ankristallisieren" soll.⁵

Im traditionalistischen Sinn einer Aufteilung sprachlicher Ansätze in ein dichotomes Gegensatzpaar von Beschreibung und Erzählung lässt sich anhand Kluges Sprachgebrauch eine Tendenz zur überwiegend, als nichtfiktional konnotierten Beschreibung feststellen. Die Sprache verstrickt sich nicht in ihren Selbstzweck, enthält sich dem Überschwang der bildhaften Metapher und besitzt u.a. dadurch Zusammenhalt. Die spürbare Nivellierung poetischer Komplexität erzeugt ein konsequentes, wenn auch nicht durchgängiges Netz sprachlicher Stilistik, das sich unter den variablen Ansätzen der Erzählformen, sowie zwischen den Brüchen der einzelnen Geschichten aufspannt. Ästhetische Illusionierung weicht dem Gestus der einfachen Feststellung bzw. einem Zustandsbericht.⁶ Die diffizile und variantenreiche Bandbreite der einzelnen Partikel der Geschichten bildet die Basis für die fein differenzierte,

⁴ Lewandowski, Rainer: Literatur und Film bei Alexander Kluge. In: Böhm-Christl, Thomas (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.234.

⁵ Ebd. S.235.

⁶ Ebd. S.235

nüchterne Erzählfaltung. Dies schafft einen werkübergreifend Zusammenhalt. Aufgrund der langjährigen schriftstellerischen Praxis Kluges stellt dies eine grobe Verallgemeinerung dar, die anhand genauer Betrachtung einzelner Schaffensphasen im Detail in Frage gestellt werden muss.

Beschreibung (Deskription) und Narration literaturwissenschaftlich in einem schlichten Gegensatzpaar aufzuschlüsseln, greift bei näherer Betrachtung zu kurz. Strebt man jedoch an, über eine vereinfachende Nivellierung der Unterschiede eine Definition von beschreibender Literatur vorzunehmen, verhilft eine Zuordnung von Handlung und Zeit zur Narration, und gegensätzlich dazu die Einordnung von Gegenständen, Orten und Figuren in die Kategorie der Deskription, eine solche Bestimmung vorzunehmen.⁷ Ein solches Muster erweist sich als unvollständig, da allein eine zeitliche Komponente der Beschreibung schon dann nicht mehr abgesprochen werden kann, wenn eine Figur zur Beschreibung gelangt, die eine Handlung ausführt.⁸

Neben entsprechenden Trennungsunschärfen findet sich die häufig anzutreffende Annahme, dass der deskriptive Anteil einer Erzählung stets ein narratives Grundgerüst braucht. Buch setzt dazu ein Gegengewicht und definiert eine eigenständige Deskriptionsliteratur:

"Von "Beschreibungsliteratur" in diesem Sinne könnte man dort sprechen, wo die Beschreibung von einer ursprünglichen untergeordneten literarischen Technik zur zentralen Darstellungsmethode wird, die andere literarische Kunstmittel – dramatische Handlung, epische Erzählung usw. - weitgehend verdrängt."⁹

Kluges Literatur auf eine beschreibende Absicht im Sinne der Darstellung von Objekten oder Orten zu reduzieren wäre grundlegend falsch, ein Zurückdrängen erzähltechnischer Mittel jedoch, das parallel dazu eine Verlagerung auf die Berichterstattung von Vorgängen mit sich bringt, veranschaulicht ein Grundkonzept seiner Poetik.

Wie bereits erwähnt, vermag diese "einfachste Bauform des Erzählens", der "epische Bericht", einen Zusammenhalt zu konstruieren, der das brüchige in und zwischen den Texten, u.a. durch einen Stil der Deskription zusammenhält. Das nüchtern Nivellierende, um es etwas zu präzisieren, bewegt sich in jener Ausdruckswirkung, die Lewandowski zur Annahme bringt, dass sie den Leser auf „Distanz“ hält und damit Einfühlung vermeidet, welche Kritikfähigkeit verhindert. Es ist der Mangel an

⁷ vgl. Poppe, Sandra. Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S.36

⁸ Ebd. S.37.

⁹ Buch, Hans Christoph: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker. Von Lessing bis Lukacs, München: 1972. S.7

Konkretem, niemals der Verzicht darauf, wenn es notwendig erscheint, durch den Kluges Adaption von Beschreibungsliteratur der durchgängigen ästhetischen Illusionierung entsagt.

"Es gibt bei Kluge keine detaillierten Personenbeschreibungen – er begnügt sich mit Hinweisen auf Augen, Mund, Hände oder ein besonders auffallendes Merkmal, nie sehen wir den ganzen Menschen -, noch gibt es Beschreibungen von Landschaften und Städten. [...]"¹⁰. Ganz abgesehen davon, vertraut der Autor auf eine drastische Reduzierung der narrativen Schilderung zeitlicher Abläufe, die eher zweckmäßig als atmosphärisch verwendet wird.

Die sinnstiftende Methode traditioneller Erzählmuster, die Ästhetisierung narrativer Erzählstücke oder eine poetische Beschreibung von Lebenswirklichkeit, all dies spielt bei Kluge eine untergeordnete Rolle. Vielmehr ließe sich eine zugespitzte Beschreibung seiner literarischen Methode primär aus folgender Schilderung ableiten.

"Hier wird zwar Überblick behauptet, aus noch größerer Distanz [...] doch der Autor organisiert dieses Panorama nicht mehr erzählend, er >belegt< es nur noch mit Fakten und Dokumenten [...]. Die Dokumente reden, der Autor arrangiert nur noch die Fakten. Dem Erzähler hat es die ordnende Sprache verschlagen."¹¹

Bezieht sich das vorangegangene Zitat auf Kluges frühes literarisches Schaffen, so offenbart es dennoch einen gesamtkontextuellen roten Faden, der sich durch sein Werk zieht und dabei stets offen für unterschiedliche Interpretationen der eigenen Methode bleibt.

Für das nähere Verständnis dieser Montagetechnik scheint es vorab notwendig, auf die begriffliche Streuung des Überbegriffes "Dokument" und die Vielfalt der verwendeten Textbausteine einzugehen. Lewandowski verweist überblicksartig auf eine erhebliche Reichhaltigkeit einzelner Partikel, die durch den Autor arrangiert werden. Mit dem Hinweis auf die stattfindende Montage führt er folgende Beispiele an, die jeweils den beiden übergeordneten Hauptkategorien "Reales und fiktives Dokument" zuzuordnen sind und im Sprachduktus eines Protokolls aneinander gereiht werden und sich wie folgt zusammensetzen:

¹⁰ Lewandowski (1984), S.235.

¹¹ Vgl. Lewandowski (1984), S.234. Er zitiert hier Reinhard Baumgart, der sich hier auf den Band "Schlachtbeschreibung" beruft.

Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. (vom Autor überarb. Ausg.).Frankfurt/M: Fischer-Bücherei , 1968.

Vgl.: Baumgart, Rainer: Unmenschlichkeit beschreiben. In.:R.B.: Literatur für Zeitgenossen. Essays. Frankfurt/M: 1966. S.15.

"Kombination von Berichten, von Zitaten aus anderen literarischen oder theoretischen Texten, von fiktiven Zitaten, von richtigen Detailinformationen, von fälschen, von Gutachten, Bewerbungsläufen, von Briefen, von Geschichten und Versen, von Auszügen aus wissenschaftlichen Arbeiten, (die seine Figuren gerade schreiben), von Stellungnahmen (...), von physikalischen Formeln (von Tagebuchaufzeichnungen) [...]." ¹²

Diese Liste behauptet keinen Anspruch auf Vollständigkeit, bezieht sich hauptsächlich auf Kluges Buch "Lebensläufe", gibt aber durch einen überschaubaren Teilausschnitt exemplarisch eine hinreichende Zusammenfassung über die Vielschichtigkeit der verwendeten Erzählpartikel. Dies spielt nicht nur, wie in diesem Kontext erwähnt, in der Montage der einzelnen Partikel eine entscheidende Rolle, sondern deutet bereits eine sprachliche Feindifferenzierung an, die sich an der Diversität ihrer vielfältigen Bezugsquellen misst. Den übergeordnet beschreibenden Sprachgestus der epischen Berichterstattung durchziehen variable Ansätze in Grammatik, Wortwahl und Ausdruck, die keinem einfach als durchgängig zu bezeichnenden stilistischen Überbau unterliegen. In einem Aufsatz zu Kluges "Neuen Geschichten" ¹³, analysiert Böhm-Christl einen Abschnitt einer der zugrunde liegenden Texte und weist auf die Ballung vorher teilanalysierter Stilmittel des Buches hin: "Subjektiv umgangssprachlicher Ton", "Wissenschaftssprachliches oder Hochsprachliches" und "formsprachliche Wendungen" prägen das kurze Analyseobjekt. Wie in vielen anderen Texten offeriert der Autor auch hier keine konstante perspektivische Identifikation mit den Figuren. "Sie (Perspektive) ist gebrochen durch Gebrauch differenter Sprachschichten und Stilfärbungen, in der Weise ihrer Mischung auch innerhalb kleinster Kontexteinheiten." ¹⁴

Abgesehen von einem beschreibenden Stil, der allgemein durch den "Verzicht auf absichtsvolles Schmücken, sinnstiftendes Erzählen" bzw. durch eine "Ästhetik des Kargen" ¹⁵ gekennzeichnet ist, scheint es wesentlich auf die Feindifferenzierung stilistischer Mittel hinzuweisen, die komplettierend einen Variantenreichtum der sprachlichen Perspektivverschiebung in das Detail autonomer Erzähleinheiten einbringt.

¹² Lewandowski (1984), S.235.

¹³ Kluge, Alexander: Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977.

¹⁴ Böhm-Christl, Thomas: Sprachgesten der "Neuen Geschichten". In: Böhm-Christl, Thomas (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.127.

¹⁵ Lewandowski (1984), S.236.

I.1.2 Politisierung von Literatur

"Der Auftrag der Sprache, und damit der Literatur" besteht darin, "was als unpolitisch gilt, aber ein Politikum ist, endlich einbringen zu helfen".¹⁶ Kluges politische Praxis hält gegenläufigen Tendenzen, die eine Abschaffung der Literatur zur Stärkung politischen Bewusstseins fordern, eine Erweiterung politischer Intentionalität um den Faktor literarischer Möglichkeiten entgegen. Offenkundig besteht Kluges Literatur zu einem hohen Maß in der Anstrengung, wesentliche Teile menschlicher Produktions- und Beziehungsarbeit, die in eine Art unbrauchbaren und damit unerkannten Raum kanalisiert wurden, über die Kristallisation von Erfahrung in das Bewusstsein zurück zu befördern. Seine politische Absicht besteht unter anderem in der Bewusstmachung der "subjektiv-objektiven Verhältnisse" der Geschichte und der "Freilegung unbewusster Produktions- und Wahrnehmungsprozesse"¹⁷. Dies stellt eine Förderung der individuellen Wahrnehmung zur Stärkung autonomer politischer Alltagspraxis dar, die nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Form der Epik angestrebt wird.

Unter Berücksichtigung von Georg Lukács Abhandlung "Erzählen oder Beschreiben?"¹⁸, die auf die gliedernde Funktionsweise des Erzählens, im Gegensatz zur nivellierenden des Beschreibens hinweist, ergibt sich auch hinsichtlich Kluges Poetik ein Erklärungsmodell für die verwendeten stilistischer Grundformen. Lukács analysiert beschreibende "kapitalistische Prosa" als Indiz für das "immer Unmenschlicherwerden des gesellschaftlichen Lebens, als das Sinken des Niveaus der Menschlichkeit".¹⁹ Steinaecker fasst Lukács Ansatz treffend zusammen:

"Indem der Protagonist >nicht als Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zuhörer< erscheint, verwandelt er sich innerhalb der sich verselbstständigenden Einzelheiten in einen >lebenden Leichnam<; anstelle eines Lesers, der die Ereignisse durch die Augen des Protagonisten mitlebt, bietet sich das Bild eines vom Geschehen ausgeschlossenen Beobachters."²⁰

¹⁶ Kluge, Alexander: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preis für Literatur. In: Böhm-Christl, Thomas. (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M, Suhrkamp 1983. S.319.

¹⁷ Steinaecker von, Thomas. Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W:G. Sebalds. Bielefeld: transcript, 2007. S.180.

¹⁸ Lukács, Georg: Erzählen oder Beschreiben. In: Ders.: Probleme des Realismus. Berlin:Aufbau-Verlag, 1955.

¹⁹ Ebd. S.118.

²⁰ Steinaecker (2007), S.183.

Kluges überwiegend antiillusionärer Stil verleiht den von Lukács aufgezeigten Umständen den entsprechenden Stellenwert und bezieht sich durch die emotionslose Beschreibung von Gefühlen auf das Wechselspiel von "objektiven" und "subjektiven" historischen Kräften.

"Die Tendenz der Literatur zum Faktischen, zum Dokument, verrät den Zweifel des Schreibenden daran, dass man mit traditionellen Mitteln der Prosa die gesellschaftlichen Verhältnisse überhaupt noch beschreiben könnte."²¹

Weiter noch lässt sich annehmen, dass Theodor W. Adornos Ansicht zur Poesie in Hinblick auf die Gräueltaten des dritten Reichs, die sich im vielzitierten Diktum "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" zuspitzt, Kluge als kritische Maßgabe zur Selbstreflexion über den eigenen Umgang mit epischer und poetischer Sprache inspiriert hat.²² Auch wenn Kluge diese, von Adorno später relativierte, Radikalität nicht teilt, kann der Epochenbruch des zweiten Weltkriegs, dessen Ereignisse auch Kluge an verschiedener Stelle als wesentlich für seine persönliche Entwicklung darlegt, als eine wichtige, durch den direkten Einfluss Adornos generierte, Messgröße für sein Schaffen interpretiert werden.²³ Ein Ereignis, das, wenn man es verknappend formuliert, mit einer übermächtigen organisatorischen Maschinerie, eine entmenslichte Willenlosigkeit aufgezeigt hat, hemmt das Selbstverständnis über die Existenz des selbstbestimmten Menschen; dieser Epochenbruch beeinflusst auch Kluges Literatur. Das gestaltlose, anonyme, bürgerliche Individuum versinkt in der Undurchschaubarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse.

"Ein literarischer Held kann von nun an nur noch existieren in ästhetischen Werken, die diese gesellschaftliche Veränderung ignorieren, die also anachronistisch, unreal, unrealistisch und in diesem Sinne trivial sind."²⁴

Eine Modifikation des Erzählansatzes, die den überschaubaren Einfühlungscharakter tradierter Narrationsmuster auflöst und dabei den komplexeren Umständen Rechnung trägt, bezeichnet in seiner universalen Aussagebreite eine poetische Herangehensweise, die auch auf Kluge zutrifft.

²¹ Lewandowski, Rainer: Alexander Kluge. Autorenbücher. München.: C.H.Beck, 1980. S.15-16.

²² Adorno, Theodor W: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (suhrkamp 1977), S. 30.

Relativierung unter Betrachtung von Gedichten Celans

²³ Das Licht der Negation

<http://www.taz.de/>

Zugriff: 31.05.2010

"Kaum eine Zeile seiner (Adornos) Texte, von der Interpretation Aldous Huxleys "Schöner neuer Welt" bis zum fulminanten Richtspruch über das unzumutbare Gelächter im Alltag, die nicht dem Verlust jener Leben Rechnung trägt, die in Auschwitz vernichtet wurden."

²⁴ Lewandowski (1980), S.17.

Negt/Kluge zitieren in "Öffentlichkeit und Erfahrung" einen Text von Traven.²⁵ In einem Interview mit Heiner Boehncke, schlüsselt Kluge die schriftstellerische Praxis des Autors auf und offenbart dabei Parallelen zu seiner eigenen Poetik.²⁶ Die folgenden Absätze fassen das Interview zusammen und geben damit einen Einblick in Kluges politisch-literarische Grundsatzüberlegungen.²⁷

Sich dem Kapitalismus oder dem Imperialismus literarisch auf kritische Art und Weise zu nähern bedeutet für Kluge nicht, die Gesetze des Kapitalismus, wie sie bei Marx oder Lenin beschrieben sind, auf literarische Weise in den Text einzuschleusen. "Ich glaube nicht, dass ein Erzähler mit poetischen Methoden diese Analysen wiederholen muss."²⁸ Vielmehr verunmöglichen bzw. erschweren die außerhalb menschlicher Beziehungen liegenden Gesetzmäßigkeiten dieser Gesellschaftsformen ein "Erzählen" und fordern demgemäß eine Form der Analyse systemischer Zusammenhänge ein. Die Abstraktionsstärke des Kapitalismus schwächt die Produktion menschlicher Erfahrung; d.h.: Er produziert zwar einen Protest im Individuum, vermag jedoch selbst keine Erfahrung herzustellen, die in der Herstellung alternativer Formen von Gesellschaftsübereinkünften nützlich sein könnte. Traven bezieht seine realistische Methode, die dem Interesse für die "wirklichen Beziehungen der Menschen" geschuldet ist, aus der "Ökonomie der Arbeitskraft".²⁹ Dies steht im Gegensatz zur realistisch mimetischen Beschreibung der Ökonomie des Kapitals, welche im besten Fall zu einer "babylonischen Sprachverwirrung" führt. Kluge spricht sich auch deswegen für eine Beschreibung der "Ökonomie der Arbeitskraft" aus, "weil sie mit den menschlichen Energien und Haltungen zu tun hat, die auf Veränderung drängen und sie machen". Eine solche Beschreibung von Arbeitskraft hat "qualitativen" Charakter und führt ständig "Protest gegen das rhetorische Realitätsprinzip" mit sich, welcher formalistische Strukturbrüche gegenüber traditionellen Erzählmustern notwendig mit einschließt. Die Erzählelemente begehen, "wissenschaftlich präpariert", konsequent Verstöße gegen tradierte Erzählkonventionen. Die Brüche und Sprünge in Travens Texten häufen

²⁵ Kluge, Alexander. Negt, Oskar. Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M: 1972. S.308.

²⁶ Boehncke, Heiner. Kluge, Alexander. Die Rebellion des Stoffs gegen die Form und der Form gegen den Stoff: Der Protest als Erzähler. In: Böhm-Christl, Thomas. (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M, Suhrkamp 1983. S.299-309.

²⁷ Barg, Werner. Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reiz. München: Fink, 1996. S.211.

Barg stellt die Parallelen von Kluges Ausführungen über Traven zu Kluges filmischen Arbeitsweise heraus.

²⁸ Boehncke/Kluge (1983). S.300.

²⁹ Ebd. S.300-301.

Wahrnehmungen nicht schlicht an, vielmehr messen sie mittels "Echolotverfahren" die zwischenmenschlichen Beziehungen und ihre gesellschaftlichen Bedingungen. Dieser epische Realismus unterscheidet sich von jenem, den Lukasz in seinem Aufsatz schildert.³⁰

Als "Motor des Erzählens"³¹, und des Lesens ortet Kluge abseits vernachlässigbarer "Kunstinteressiertheit" ein "rebellisches Potential", das seinen Ursprung in aus Not oder Leid entstandenem Erfahrungsinteresse hat. Dieser aus Protestenergie gewachsene Antriebsgrund steht einem "klassischen Sammlertrieb für ein imaginiertes Museum der Kunstwerke" diametral entgegen. Die realistische Methode bezieht ihren Grundgehalt aus der Arbeitsweise der menschlichen Sinne, also der "realistischen Verarbeitung von Erfahrung", aus der ein sich widersetzendes Erzählen hervorgeht, dem ein Interesse an den tatsächlichen Beweggründen menschlichen Handelns zu Grunde liegt. Dieses Interesse überträgt sich durch Lücken bzw. "eine poröse" Außenhaut der Texte rückwirkend auf den Leser. Die Erzählweise nimmt sich den im Erzählinteresse stehenden Gegebenheiten konkret an und verfährt induktiv im Sinne erfahrungsorientierter Beobachtung von unten nach oben und schließt stets die Homogenität von objektiven und subjektiven Kräften in ihre Überlegungen mit ein;

"Dieses (biologische Zeitgefühl) ist gesellschaftlich und das gesellschaftliche ist menschlich-organisch." Im Zentrum solcher radikalen Beobachtungen stehen "Messwerte eines antagonistischen Realismus."³²

Bei Traven entsteht durch diesen "sinnlich-selbsttätigen" Ansatz, so Kluge, eine negative Form der Erzählung, die sich unter anderem "durch den Bruch der kontinuierlichen Aufzählung und des Zeitkontinuums mitten in der Satzperiode" manifestiert. Ein nicht beabsichtigter Effekt lagert sich somit durch die induktive Arbeitsweise direkt in die Form ein.³³

Der Sinnzwang von klassischer Erzählung, Kluge zufolge am "schärfsten im dramaturgischen Inzest des Theaterdramas" verwirklicht, verhält sich zum Hunger nach Sinn des Rezipienten inkompatibel. Ideologisch gefärbte Ansammlungen, die eindeutige Tendenzen über eine Sinnpräferenz zu einem konsequenzlogischen Gebilde ausdifferenzieren und dabei scheinbar unverträgliche Inhalte komplett ausblenden, bieten keine entsprechend komplexe Struktur, um sich den tatsächlichen Beweggründen menschlichen Handelns anzunähern. Das basiale Interesse an der

³⁰ Ebd. Vgl. Kapitel I.1.1

³¹ Ebd. S.303.

³² Ebd. S.304.

³³ Ebd. S.303.

Widersprüchlichkeit realer Beziehungen, das ein Verständnis fern der "Warenansammlungen" kapitalistischer oder eben auch "nicht kapitalistischer Wahrnehmungen" anstrebt, bleibt offen gegenüber jenen widerspenstigen Details der objektiven und subjektiven Verhältnisse, die eine, durch die realistische Methode geschulte radikale Parteilichkeit den Dingen abringen kann. Diese polymorphe Betrachtungsweise, die sich dem Antagonismus der Realität anzunähern versucht,³⁴ liegt auch Kluges Schaffen werkübergreifend zugrunde und wird später, in Bezug auf seine Filme, noch näher beschrieben.

I.1.3 Verhältnis von Dokument und Fiktion in der Literatur

Die Integration einer emotionalen Ebene in die deskriptive Basis aus Berichterstattung und nüchterner Grundhaltung bezeichnet einen entscheidenden Faktor in Kluges Poetik. Die literarische Herangehensweise Kluges als rein protokollarisch oder als Fiktion in der Ausdrucksform des Protokollarischen und Dokumentarischen zu betrachten, bietet zwar eine zweckdienliche Orientierung, entkräftet sich vereinzelt bereits, wenn man die berichterstattenden Passagen auf ihre Ausnahmen hin untersucht.³⁵ Der unsinnliche Anteil an "Nachrichten" erhält einen Widerpart in Form eines Erzählers, der mit Hilfe einer dichterischen Sprache den abstrakten Gehalt von objektiv berichteten Ereignissen abschwächt und durch diesen Vorgang für den Leser erst erfahrbar macht.³⁶ Poetische Sinnlichkeit fungiert nicht als Selbstzweck im Sinne von Atmosphäre oder Ästhetisierung von Sprache, sondern schafft eine Wechselwirkung zwischen Text und Leser, die auf die Erfahrung des Rezipienten wirkt und diese durch "Kristallisationskerne" an die Geschichte bindet. Dabei ist nicht die Authentizität oder der Wahrheitsgehalt des Stoffes ausschlaggebend, die Wahl der Inhalte zielt hingegen, wie bereits oben erwähnt, auf die Augmentation der Anziehungskraft der Kristallisationskerne ab und verleiht der Frage nach Dokument oder Fiktion einen untergeordneten Stellenwert.³⁷

"Es fehlt dieser Nachrichten-Erzählform etwas, das in der klassischen Öffentlichkeit die Ton- und Textdichter hinzufügten und das die Wiedererkennung, den

³⁴ vgl. Ebd. S.307.

³⁵ Lewandowski (1980), S.17-18.

Vgl: Kapitel. I.1.1.: Beispielsweise sinnliche, Alltagssprachliche Wendungen in den "Neuen Geschichten".

³⁶ Kluge, Alexander. Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. S.313; S.316.

³⁷ Stollmann, Rainer: Die Entstehung des Schönheitssinns aus dem Eis. Gespräche über Geschichten mit Alexander Kluge. Berlin: Kadmos, 2005. S.64.

Glückswechsel zum Guten, also Aristoteles' >vierte Stufe< des Tragischen, ausmacht. Vereinfacht gesagt, es fehlt menschlicher Zusammenhang, d.h. Gegenwehr."³⁸

Es ließe sich hier von einer Strategie der Versinnlichung sprechen, die durch die Erweiterung der dokumentarischen Fakten um eine menschlich-emotionale Perspektive Rezeptionsmöglichkeiten der Geschichten verbreitert, faktische Vorgänge also, durch den sinnlichen Erzählvorgang tatsächlich wahrnehmbar macht.

Kluges Geschichten durchziehen somit unterschiedliche Stilmittel, die, immer den speziellen Topoi unterstellt, eine gewisse Form "menschlicher Einfühlung" in das Grundgerüst des epischen Berichts einweben. Erst sinnliche Sprache öffnet einen Kanal, der die Einsicht in die abstrakten Zusammenhänge des Netzes von Geschichte und Politik ermöglicht.

Der Leser verfügt über sogenannte "Nähesinne"³⁹. Der Autor vollzieht in seiner Arbeit eine Übersetzungsarbeit der "Ferne" faktischer Ereigniskerne der Geschichte in eine Nähe, welche die Erfahrung des Lesers ansteuert und diesen, wie von Walter Benjamin in seinem "Erzähler"-Aufsatz beschrieben, in den Rang eines Schilderers hievt.⁴⁰ Durch den intendierten Assimilationsprozess wird der fremde Rohstoff zum eigenen; Kluge wirkt als Autor dabei insofern ein, als das er, metaphorisierend betrachtet, durch den "Feingriff" einer Hebamme die "Eigenbewegungen des Kindes provoziert".⁴¹

Aus den vorangegangenen, zusammenfassenden Überlegungen wird klar ersichtlich, dass Kluges Texte sich nicht bemühen, konsistent erzählend, als sprachliches Abbild der Realität zu fungieren. Der Anschein, Sprache könne literarisch verfremdet Realität wiedergeben, wirkt Kluge mit einfachen Mitteln entgegen. Diese Art Einfühlung zu reduzieren zeigt sich durch unterschiedliche Herangehensweisen; Kluge analysiert dies beispielgebend durch den Aufbau der Geschichte "Heidegger auf der Krim".

"Da ist eine Art Stilbruch eingebaut, denn der Ich Erzähler wird unterbrochen durch einen, wenn sie so wollen, Romanerzähler, und dann gibt es auch Zitate [...] Mir schien, wenn man etwas, was ja nicht stattgefunden hat, erzählt, dass man dies dann auch in einer genügenden Anzahl von Brüchen referiert, und zwar nicht so, dass der Leser einen Hinweis erhält, sondern eher als das Gewissen des Textes selber, der jetzt

³⁸ Kluge, Alexander: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. S.319

³⁹ ebd. S.313

⁴⁰ Benjamin, Walter. Der Erzähler. in: Ders. Gesammelte Schriften. Band II.2 Hg.. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S.446.

⁴¹ Negt, Oskar. Kluge, Alexander. Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S.21-22.

nicht Perfektion und Schematismus in eine Richtung anwenden darf, weil ja der Grundansatz bereits eine Erfindung, einen Versuch enthält."⁴²

Diese Autonomie der Texte, ihre autarke Selbstorganisation, erstreckt sich somit nicht nur auf den Inhalt der einzelnen Geschichten, sondern auch auf die verwendeten sprachlichen Stilmittel, die sich innerhalb eines Textes divergente ausprägen.⁴³

Maßgeblich für die Ordnung seiner Texte, für das Erzählen selbst, ist die Kategorie des Zusammenhangs.

"Die Herstellung von Zusammenhang aus einem elementar erzählerischen Moment – eine Stunde aus dem Leben von Iwan Popow oder wie immer einer heißen mag -, das ist eigentlich die Grundform des Erzählens."⁴⁴

Und diese Stunde aus dem Leben, "in der ein Mensch tätig ist", ist keine einfach abzutrennende Einheit, sondern besteht nur im Zusammenhang zu seiner eigenen Vorgeschichte und den maßgebenden sozialen Umständen. Dieser Gehalt lässt sich nicht einfach anhand einer möglichst detailgetreuen Abbildung der Realität konstruieren, sondern muss aufgrund der diffizilen Wirkungszusammenhänge neu erschlossen werden. Kluge verweist selbst häufig auf Brechts Diktum über das Konzept der Realität.

"Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. [...]."⁴⁵

Bezieht sich dieses Zitat auf die optische Darstellung der Wirklichkeit, stellt sich, medial verschoben, eine analoge Problematik in Bezug auf die literarisch-poetische Arbeit dar. Kluges Anspruch spiegelt sich nicht in der Darstellung einer objektiven Realität oder der parteiische Schilderung von Sachverhalten durch die einfache Übermittlung von Informationen:

"Die poetische Parteinahme besteht in der Frage, was ist andockfähig für Erfahrung? Was kann kristallisieren? Die Kristallisationskerne sind das Wichtige. Wenn

⁴² Kluge, Alexander: Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin: Merve, 2001. S.62.

⁴³ vgl. Ebd. S.41-42. Zur Autonomie von literarischen Texten. Kluge sieht hier eine ca. 1988 durch Heiner Müller inspirierte Verschiebung seines Verständnisses zur Autonomie seiner Texte. Ein Ansatz der sein Schaffen, weniger radikal, auch schon früher geprägt hat: "Das sich die Texte selber organisieren, ist ein Gedanke den ich immer schon hatte."

⁴⁴ Stollmann (2005), S.63.

⁴⁵ Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. Christian Schulte (Hg.). Berlin: Vorwerk 8, 1999. S.116.

ein Irrtum, eine Verzerrung oder eine Entstellung von etwas Wirklichem eine höhere Kristallisation von Erfahrung bewirkt, dann ist das das Poetische."⁴⁶

I.1.4 Bruch und Zusammenhang in Kluges Poetik

Der Bruch von Erzählkontinuität deutet sich bei Kluge bereits dadurch an, dass sich nüchterner Beschreibungsstil und emotionaler Inhalt kontrastieren und verdichtet sich im objektiv-subjektiven Verhältnis des Inhalts selbst. Die "Theorie des Zusammenhangs"⁴⁷ der literarischen Montage zeigt sich grundsätzlich im formalen Aufbau und verfährt im Wesentlichen auf drei Ebenen. Übergeordnet besteht eine werkübergreifende Intertextualität, auf unterster Stufe eine Montagepraxis innerhalb der einzelnen Texte und ferner unterliegt die Anordnung der Geschichten in den einzelnen Büchern ebenso einer Variation des Montageprinzips des Autors.

Kluge schildert die Kategorie des Zusammenhangs einzelner Geschichten, die sich quer über die Chronik der Gefühle verteilen anhand der Kristallisationskerne der einzelnen Texte:

"Damit hat es in meinen Augen nicht eine Ordnung, sondern einen Zusammenhang. [...], aber ich kann jetzt von einer Geschichte zur anderen gehen und empfinde immer genügend Konsistenz, genügend Grund, aber wiederum nicht so viel Grund, dass es wie eine Kette oder eine klappernde mechanische Verbindung wirkt."⁴⁸

Eine Kategorisierung der Poetik Kluges hinterlässt bei so manchem Autor eine Lücke. Ist es schon Rainer Lewandowski, der die Reduktion des poetischen Prinzips auf Dokument und Protokoll als nur einen Aspekt der literarischen Produktionsweise gelten lässt und den literarischen Stil damit nur ungenügend beschrieben weiß, meldet Helmut Heienbüttel noch elementarere Zweifel an der Fassbarkeit des literarischen Konzepts an.

"Aber es geht weder um Dokument oder Kommentar, noch um das Authentische oder das flüchtige Authentische, es geht nicht um den "Stil" des fingiert Authentischen,

⁴⁶ Stollmann (2005), S.63.

⁴⁷ Kluge (1999), S.247.

Kluge äußert sich hier im Interview mit Klaus Eder zum Prinzip der filmischen Montage.

⁴⁸ Kluge. (2001), S.42.

nicht um das Real-Mögliche oder, was immer das sein mag, um soziologische Phantasie."⁴⁹

Heissenbüttel nimmt an, dass sich die literarischen Analysen diverser Autoren deswegen als unzureichend erweisen, weil sie sich dem Schaffen Kluges mit "der Norm des überlieferten Literaturbegriffs" nähern, mit dessen Standardisierungen das Werk nur mangelhaft begriffen werden kann. Er extrahiert aus dem Nachwort zu "Geschichte und Eigensinn" seiner Auffassung nach drei wesentliche Begriffe, in deren Spannungsfeld sich der Eigensinn Klugscher Literaturproduktion auftut: "notwendige Provokation" (durch die Inkompetenz des Zitats), "Eigentätigkeit des Lesers" und "das Fragment" - denn "die fragmentarische, lückenhafte Erzählweise provoziert dadurch, dass sie weglässt."⁵⁰

In Kluges Büchern findet eine grobe Aufteilung durch, auf den ersten Blick, voneinander unabhängigen Geschichten statt, die größtenteils in Kapiteln subsumiert werden und damit das Fragmentarische auch in die Gliederung einzelner Werke einbringen. Die Trennung durch Überschriften schafft einzelne Bausteine, deren Zugehörigkeit nicht durch einen narrativen Erzählstrang konstruiert ist, sondern über einen fragilen, diffizilen Unterbau erschlossen werden kann. Die einzelnen Texte selbst entstehen durch eine "mikrostrukturelle Erzählweise", setzen sich also aus kurzen Abschnitten und Textpartikeln zusammen, die selten länger als einige Seiten sind.⁵¹ Wie bereits in Kapitel I.1.1 beschrieben ist die Auswahl an verschiedenartigen Bausteinen sehr variabel und führt von Interviews, über diverse Zitate bis hin zu Abbildungen und Fotografien unterschiedlichsten Ursprungs. Zwischen diesen Textbausteinen, aber auch zwischen den einzelnen Geschichten, findet sich die literarische Entsprechung der filmischen Montage, die durch assoziative Proportionsbildung zwischen den unterschiedlichen Erzählpartikeln einen "Schnitt" setzt, durch den die eigentliche Mitteilung des Textes transportiert wird.⁵² In den einzelnen Erzählelementen finden sich inhaltliche Motive von Interesse, die jedoch nicht abgetrennt zur Wirkung gelangen, sondern durch ihren Kontrast Oppositionen konservieren. Dieser Zusammenhang disparaten Gegenständen bewirkt den wesentlichen Aktivierungsvorgang, der die Rekonstruktion durch den Leser erst ermöglicht. Dabei bleibt die "Spannung der Unvereinbarkeit" der gegensätzlichen Pole erhalten und es

⁴⁹ Heissenbüttel, Helmut: Der Text ist die Wahrheit. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. München. 1985. S.2.

⁵⁰ Ebd. S.3.

⁵¹ vgl. Steinaecker (2007), S185-186.

⁵² Kluge (1999), S.249.

entsteht eine heterogene Masse an Elementen, die dem "schönen Schein"⁵³ des Kunstwerks widerstrebt.

Die verwendeten Versatzstücke der Texte zeichnet ein hoher Grad an Diversität aus, der unmerklich auch die Frage nach der Authentizität des verwendeten Materials an den Rezipienten übermittelt. Fakten oder Zitate stehen für Kluge im reziproken Verhältnis zu erfundenen Inhalten. "Je mehr Fake, also Erfindung, umso mehr Wirklichkeit. Das ist eine Gegenbewegung, die nicht ganz exakt messbar ist, das macht man nach Gefühl."⁵⁴ Die Bergung des Dokumentationsmaterials beruht auf einem historischen und zeitgenössischen Interesse, das sich in einer vielschichtigen Sammeltätigkeit des Autors manifestiert, die u.a. in der Abhandlung "Der Chronist Alexander Kluge" weitreichend aufgearbeitet wird.⁵⁵ Diese Fundstücke gelangen unter anderem in Form von Zitaten in die Erzählungen und unterstützen dabei die Montagepraxis des Autors.

"[...] Diese Zitate bringen ein Moment der Fremdheit in den Text, das die Langeweile übrigens unterbricht. Die Mechanik des gelungenen Textes wird unterbrochen durch einen Findlingsstein, durch einen Schatz, eine Trouvaille, und das ist zunächst das Wesen des Zitats."⁵⁶

Außerdem vertreten Zitate eine ganz und gar andere Funktion als die eines "allwissenden Erzählers" und können in der Gegenüberstellung zu Komplementärmaterial dazu dienen, "Widersprüche offenzulegen und evozieren gleichzeitig ein ganzes fremdes Werk", und stehen damit beispielgebend für die konzeptionelle Unabgeschlossenheit der einzelnen literarischen Texte.⁵⁷ Eine Methode, die auch in der Theorietätigkeit Kluges nachgewiesen werden kann. Claude Lévi Strauss' Sinnbild des "Bastlers", das in der Programmschrift "Das Wilde Denken" Parallelen zwischen "Formen des mythischen Denkens und dem Prinzip der Bastelei" herstellt, steht in artverwandter Beziehung zu Klugescher Theorie- und Kunstpraxis.⁵⁸ Diese beabsichtigt unvollkommene Form spiegelt auch eine Methode, die Benjamins "Passagen"-Werk prägt und damit die philosophische Tradition des Autors zeigt.⁵⁹ Im literarischen Schaffen greift dieser eigenwillige Baustellcharakter des Montageprinzips

⁵³ Adorno, Theodor W: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M: Shurkamp, 1970. S.234.

Vgl. auch Steinaecker (2007), S.186.

⁵⁴ Stollmann (2005), S.64.

⁵⁵ Reichmann, Wolfgang: Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

⁵⁶ Kluge (2001), S.55.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Zit. nach. Somboek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript, 2005. S.92.

⁵⁹ Ebd.

auf einen noch weitreichenderen Spielraum zurück und schafft sich diesen Raum beispielsweise durch die eigenständige Erfindung von fingierten Zitaten⁶⁰ und beendet seine Suche nach neuen Anschlussmöglichkeiten der Inhalte nicht an der Grenze eines Buchbandes.

Literatur, wie auch Film oder Fernsehen, ist für Kluge nicht anders als intertextuell denkbar. Dies gilt nicht nur für das Gesamtwerk des Autors, sondern bezieht die eigene Produktion auf die Gesamtheit der literarischen und künstlerischen Tradition und versteht sich als ein damit korrespondierender Knotenpunkt mit der gesamten literarischen Historie.

In der >Sammlung des Sammelns<, der "Chronik der Gefühle", tritt das Prinzip der Kontrastierung oberflächlich schon im Verhältnis zwischen karger und nüchterner Form einerseits und der inhaltlich thematischen Ebene des Gefühls andererseits zu Tage. Kann hier grundsatztheoretisch eine deutliche Polarisierung bemerkt werden, eröffnet sich auf der Ebene des Zusammenhangs der einzelnen Geschichten ein ähnliches Prinzip, das den Kontrast, in Form der Montage auf vielschichtigere Weise als ein wesentliches Mittel der Zugehörigkeit im Sinne unterirdischer Vertunnelungsstrategien verwendet.

„Das Fragmentarische, das bei Musil noch wie ein Scheitern aussieht, ist in Kluges Arbeitsweise in der Form offener Montage aufgehoben. Deutlicher als „Die Chronik der Gefühle“ es tut, kann man nicht zeigen, dass alle Geschichten zusammengehören, dass aber mindestens da, wo eine aufhört und die nächste anfängt, „Schnitt“, Raum für mögliche Ergänzungen, für das Knüpfen anderer Fäden durch Sprünge zu anderen Geschichten (oder ganz anderen Texten) vorhanden ist.“⁶¹

⁶⁰ Vgl. Kluge (2001), S.55.

⁶¹ Kluge (2001), Vorwort Schulte, S.10.

I.2. Film: Allgemeiner Überblick

I.2.1. Verhältnis von Dokument und Fiktion im Film

Kluge zieht die Entstehung filmischer Ausdrucksweisen und Genres des frühen Kinos heran, um zwei Hauptinteressen von Film darzustellen, die sich auch in seinen Werken widerspiegeln. Die beiden filmhistorischen Stränge, die sich hauptsächlich durch die Verschiedenartigkeit des dokumentarischen Ansatzes der Brüder Lumière zum fiktiv-erzählerischen von Georges Méliès heraus gebildet haben, offenbaren grundlegende Neigungen der Rezipienten, denen Kluge durch seine filmischen Mischformen zwischen Dokument und Spielhandlung entgegenkommt. "Lumière beobachtet einfache Vorgänge [...] Méliès erzählt erfundene Geschichten."⁶² Diese Trennung für die eigene Produktion absolut zu setzen, käme einer Verkürzung der filmischen Handhabung realistischer Vorgänge gleich. Das eine Grundinteresse, isoliert vom anderen betrachtet, bietet lediglich eine unvollständige Annäherung an die Voraussetzungen im Aufnahmebedürfnis des Zusehers. Die rein dokumentarische Beobachtung und Erklärung der Realität ohne einen subjektiven Bezug reduziert durch Verengung der Aussageintention den Zusammenhang auf sichtbare Tatsachen. "Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen."⁶³ Und diese trennende Vorgehensweise verhindert ein reziprokes Wechselverhältnis, das jedoch für ein gesamtheitliches Verständnis des beobachteten Gegenstands unabdingbar ist. "Dokumentation allein schneidet Zusammenhänge ab. Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d.h. Augen und Sinne von Menschen die handeln."⁶⁴ An anderer Stelle führt Kluge dies nochmals auf die Grundbedingungen im Wirklichkeitshaushalt eines jeden potenziellen Rezipienten zurück.

"Soziologie und Märchen sind eben nicht, wie man annimmt Gegensätze, sie sind Pole ein und derselben Sache, die verschieden aussieht, je nachdem, ob man von der Fähigkeit des Menschen, es mit Fakten auszuhalten, oder von seiner Fähigkeit, Wünsche zu bilden ausgeht."⁶⁵

⁶² Kluge (1999), S.115. Vgl. auch Lewandowski, Rainer. Literatur und Film bei Alexander Kluge. In: Böhm-Christl, Thomas (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.240-241.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd, S.116.

⁶⁵ Kluge (1999), S.59.

Diese unterschiedlichen, aber gleichermaßen verbundenen Ebenen menschlichen Umgangs mit Realität schlagen sich in einer adäquaten filmischen Form nieder, die sich, jeden Gegenstand spezifisch aufarbeitend, einer Kombination der fiktiven und dokumentarischen Gestaltungsmittel bedient. Eine Reduktion auf ein singuläres Verfahren ist meist unzureichend, und es besteht, wie auch in Kluges Literatur, eine "kontrapunktische Beziehung" zwischen beiden Ausdrucksformen.⁶⁶ Sofern nämlich primitive Dokumentation unweigerlich elementar menschlichen Zusammenhang ausblendet, bleibt auch ein narrativer Versuch ohne die Mittel des Dokumentarischen unvollständig.

"[...] Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung."⁶⁷ Entsprechend dem Geschichts- und Realitätsverständnis von Kluge handelt es sich unter der Annahme, dass Personen immer in einer Art historischen Gesamtkontext eingegliedert sind, dann um eine verkürzte Ideologie, sobald der Anschein erweckt wird, einzelne Personen wären verantwortlich für die Geschichte. Fakten vermitteln hier zwischen dem Eigeninteresse der Figuren und den wirkungsträchtigen Einflüssen einer historischen Immanenz, also den auf die Herkunftsgeschichte zurückzuführenden gesellschaftlichen Umständen, die auf die gegenwärtige Situation objektiv einwirken. "Es muss möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen."⁶⁸ Kluge schildert beispielsweise die Überschneidung von individuellen Wünschen und realistischen Umständen anhand einer Liebesszene, die ihren Real-Gehalt nur in der Konfrontation von romantisierender Gegenwart und destruktiv hemmenden historischen Einflüssen entfalten kann. "An der Schärfe dieses Konflikts messen sich alle anderen Wahrnehmungen. Isoliert davon, nur >gegenwärtig< wird die Liebesszene ideologisch."⁶⁹

Die schlichte Illustration der Vorgänge, die reine Abbildung der Wirklichkeit sagt kaum etwas über das Abgebildete aus, schneidet mittels der sichtbaren Tatsachen Zusammenhänge ab, die rekonstruierbar erst dann werden, wenn sich der Blick den in die Funktionale gerutschten Systemzusammenhängen widmet.⁷⁰ Im selben Maß ergibt

⁶⁶ Kluge (1999), S.127. Vgl. auch Böhm Christl (1983), S.242

⁶⁷ Kluge, Alexander: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6., Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1979. S.41.

⁶⁸ Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975. S.225

⁶⁹ Kluge (1999), S.127.

⁷⁰ Vgl. Kluge (1999), S.116.

Kluge zitiert hier Brecht: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfach Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt." (Am Bsp.: Krupp oder AEG Werke)

sich die Aufgabe, durch Organisation und Komposition von dokumentarischen und fiktionalen filmischen Komponenten, die Komplexität der tatsächlichen Verhältnisse aus der Tarnung ideologischer Darstellungsweisen zu lösen; sei es aus dokumentarischer oder erzählerischer Ideologie. "Realismus ist das Gegenteil von Erscheinungswirklichkeit und ihrer illusionären Ergänzung."⁷¹ Das komplexe antagonistische Realismuskonzept Kluges⁷² erhält seiner filmpoetischen Herangehensweise nach audiovisuelle Hilfsprothesen, die auf der Leinwand etwas "Künstliches" und "Gestelltes" aufbauen, das mit Hilfe diverser dramatischer und sprachlicher Mittel die Oberflächenabbildung des jeweiligen Gegenstands durchbricht und damit einen tiefergehenden Einblick in die Materie durch den autark Rezipienten ermöglicht.

Das Dokument bedarf der Spielhandlung, die Spielhandlung des Dokuments. Um zu einer Aussage über die Realität zu gelangen, benötigt der Dokumentarfilm das subjektive Interesse des Spielfilms, menschliche Beziehungen abzubilden und Sinnzusammenhänge zu stiften. Die einführende Identifikation des Rezipienten mit dem narrativen Plot bzw. handelnden Protagonisten soll jedoch, entgegen der Berechnung des klassischen Erzählkinos, vermieden werden. Eine Darstellungsform, die sich einer direkten Erlebbarkeit verschreibt und diesen Direktzugriff damit fördert, dringt ebenso wenig als aussagekräftiges Objektiv in die Realität ein, wie es eine abgeschlossene faktische Darstellung vermag. Die brüchige Strukturierung beabsichtigt durch die hergestellte Distanz einführende Suggestion beim Rezipienten zu verhindern und mehrt diese hemmende Wirkung durch die Wechselbeziehung zu den dokumentarischen Bildinhalten. Ein Grundprinzip, das Kluges Filme durchgängig begleitet.⁷³

Varianten, die den "Scheingegensatzes von Dokumentation und Fiktion" aufheben, sind vielfältig. Beispielgebend dafür sind die "Montage von Dokumentaraufnahmen und Spielfilmszenen, (poetische) Kommentare aus dem Off [...] das Anhalten von Dokumentarbildern und das Hervorheben von Details"⁷⁴, oder auch die Verschränkung von tatsächlichen historischen Abläufen und der narrativen Rahmenhandlung, wie es z.B. die Szene rund um den Parteitag der SPD 1978 im Film "Die Patriotin" verhandelt. Ein eigenwilliges Exempel für die unweigerliche Zusammengehörigkeit von historischen Tatsachen und subjektivem Erleben, das in einer Art "lebendiger Montage"

⁷¹ Stollmann, Rainer. Alexander Kluge zur Einführung. Hamburg: Junius, 1998. S. 67.

⁷² Vgl. Kapitel I.2.4

⁷³ Böhm Christl, (1983), S.242.

Obwohl Filme wie "Abschied von Gestern" oder "Der starke Ferdinand" eher als narrativ konsistenter beschrieben werden können als beispielsweise "Die Macht der Gefühle" oder "Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit"

⁷⁴ Stollmann (1998), S.70.

filmisch ein Verständnis davon gibt, wie schon Marx das Selbstverständnis der Masse zu den geschichtlichen Vorgängen interpretiert hat."⁷⁵

"Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen."⁷⁶

Kluge verfolgt damit und durch seine Verschränkung von Dokument und Fiktion eine Philosophietradition der objektiv-subjektiven Realität, die bereits Kant und Marx in unterschiedlicher Ausprägung als Kernthesen vertreten haben und von Marx durch ein einfaches und eingängiges Bild in seiner praktischen Kernverständlichkeit zum Ausdruck gebracht wurde.

"Z.B. ein Kleid wird erst wirklich ein Kleid durch den Akt des Tragens; ein Haus, das nicht bewohnt wird, ist in fact kein wirkliches Haus."⁷⁷

I.2.2. Kopf-Film. Intersubjektive Produktivkraft Phantasie

"The whole film strip and its revolving images are simply an embodiment of the way the mind works.... the closest we can come to the world's naked presence through a medium, till perchance a machine be invented to record the image-by-image process of the brain."⁷⁸

Kluge weist in Theorietexten und Interviews häufig darauf hin, dass ein entscheidender Teil des filmischen Wirkspektrums erst durch die Konstruktionsarbeit der Rezipienten zum Tragen kommt. Das durch die "wirklichen Menschen" erarbeitete "Medium der gesellschaftlichen Erfahrung" wird durch Zuseher und "Nicht-Zuseher" im gesellschaftlichen Zusammensein geprägt. Somit produziert die Phantasie aller potentiellen Rezipienten den Gehalt des Geschehens auf der Leinwand und greift dabei auf eine elementar menschliche Eigenschaft zurück.⁷⁹

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ Marx, Karl. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, 1852. In: Marx-Engels-Werke (MEW), 43 Bände, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1956-90

⁷⁷ zit. nach Stollmann (1998), S.149. Vgl. Karl Marx. Grundrisse der Kritik politischer Ökonomie. Berlin: 1974, S.13.

⁷⁸ Parker Tyler. The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building: A World Theorie of Film. Garden City, NY: Doubleday, S.72-73;

⁷⁹ Kluge (1999), S.139. "Die Medien stehen auf dem Kopf"

"Seit einigen tausenden Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewusstsein. Die technische Erfindung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt."⁸⁰

Dadurch ergibt sich ein grundsatztheoretisches Konzept, bei dem das Kunstwerk auf der Leinwand nie für sich selbst existiert, sondern stets eine Form der wechselseitigen Interaktion mit der filmähnlichen Phantasietätigkeit des Rezipienten anstrebt. Kluge lokalisiert die "wahre Frontlinie der Filmgeschichte" bei jenen Werken, die "Unbestimmtheitsstellen" anbieten, an denen Raum für die Eigentätigkeit der Phantasie des Zusehers entsteht und dennoch gleichzeitig "bildlich etwas mitgeteilt wird". Diese "völlig andere Seite der Unterhaltung" eröffnet die Möglichkeit zur vitalen Aneignung neuer Inhalte, "die nicht an die Schule oder an Zwänge erinnert." Dies wiederum bedient "reale Bedürfnisse", die mit der Phantasie des Autors kommunizieren und ihn, sofern seine "Antennen richtig arbeiten", "auf Bestellung" einen Film konzipieren lässt, der sich diesen realistischen Bedürfnissen annimmt.⁸¹

Dieser Kern filmtheoretischer Überlegungen, die intersubjektive "Produktivkraft Phantasie"⁸², die das wesentliche Geschehen von der Leinwand in den Rezipienten verlagert, richtet den Film auf Assoziationen aus, "die soweit sie berechenbar, soweit sie vorstellbar sind, vom Autor im Zuschauer ausgelöst werden."⁸³ Dieses Grundkonzept, relativ unproblematisch als Gegenentwurf zum klassischen Erzählkino interpretierbar, mindert Einfühlungstendenzen einer geschlossenen narrativen Form und fördert eine kritische Distanz, die anhand rezeptiver Störungen ein nahtloses Betrachten verhindert. Selbst in narrativen Filmen, wie "Abschied von Gestern", stechen filmstilistische Merkmale und Montagekriterien heraus, die, ohne das es einer näheren Analyse bedarf, eine augenscheinliche Divergenz der filmischen Partikel offenbaren. Kluges Filme wenden sich nicht an einen libidinösen Pulk, sondern an den Kopf des Zusehers; d.h.: an "[...] Emotionswerte, die im Film selbst nicht, sondern nur im gesellschaftlichen Bewusstsein, also im Kopf des Zuschauers vorhanden sind."⁸⁴ Film als Ideologiekritik nähert sich kritisch jenen gesellschaftlich vorgeformten Assoziationen, die in ihrer standardisierten Form unbewusst die Alltagserfahrung des Rezipienten ordnen. Der Autor Kluge nimmt seine eigene Subjektivität bewusst zurück, um die subjektive

⁸⁰ Kluge (1975), S.208.

⁸¹ Barg. (1996), S.187-188. Barg zitiert Kluge in einem Interview aus: Filmkritik 9/66.

⁸² vgl. Barg (1996), S.187.

⁸³ vgl. Lewandowski (1980), S.52. Vgl. Barg (1996), S.188.

⁸⁴ Reitz Edgar. Kluge, Alexander; Reinke Wilfried: Wort und Bild. In: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. Walter Höller. Sonderheft: Die Rolle des Wortes im Film. Stuttgart: 13/1965, S.1026..

Autarkie des "Zuschauer-Autors" zu stärken, dringt in die Brüche des Bewusstseins ein und unternimmt somit den Versuch, eine Eigenbewegung in der Suche nach neuen Anschlüssen anzuregen oder das verborgene Potential eines aufkeimenden intersubjektiven Widerspruchs zu nutzen.⁸⁵

Unter welchen Bedingungen kann eine solche "Produktivkraft Phantasie" hervorgerufen werden und welche Mittel stehen Kluge zur Verfügung, um wider der Erwartungshaltung des Zusehers mit seinem Phantasiepotential zu korrespondieren? Offensichtlich greift er auf eine brüchige Montage zurück, die Lücken und Sprünge im Bedeutungskontext aufreißt, damit unbesetzten Raum schafft und eine praktikable Eigenständigkeit des Rezipienten in den erzeugten Leerstellen evoziert.

"Das Wechselspiel, die Spannung und die Widersprüche zwischen den leitenden Assoziationen des Films und geführten Assoziationen des Zuschauers sollen im Rezipienten einen Lernprozess auslösen."⁸⁶

Darüber hinaus geht es Kluge um die Aufrauung und anschließende Transformation der Oberflächengenauigkeit und der universellen Konkretion des Films in eine facettenartige Aufsplitterung aus vielen kleinen Konkretheiten. Dies versucht zu verhindern, dass die Erfahrung des Zuschauers am einfachen Abbildrealismus abprallt.⁸⁷ Ein Hilfsmittel dazu ist der Kommentar.

"Es ist die Frage, ob der Film sich im Einzelfall durch Verbindung mit dem Wort aus dieser Zwickmühle herausretten kann. Dies geht wahrscheinlich nur dann, wenn man mit den Mitteln des Wortes über Dinge spricht, die im Bildteil des Films selbst nicht vorkommen."⁸⁸

Die Integration diverser medialer Ausdrucksmöglichkeiten und die damit erreichte Anhäufung von Darstellungsformen lässt Lücken entstehen, an denen sich die Erfahrung des Rezipienten neu kristallisieren kann. "Der Ausdruck verdichtet sich nicht materiell im Film selbst, sondern entsteht im Kopf des Zuschauers aus den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen."⁸⁹

Ein anspruchsvolles Konzept, dem einiges an Konfliktpotential inne wohnt. Barg bestimmt bei Kluge, parallel zur Zunahme seiner gesellschaftstheoretischen Praxis, die Unterwanderung der filmischen Erzählstränge durch eine zusätzliche "abstrakt-philosophische Bedeutungs-dramaturgie". Diese weitere Ebene gesellschaftstheoretisch

⁸⁵ vgl.: Lewandowski (1980), S.53; und Barg (1996), S.188.

⁸⁶ Lewandowski (1980), S.52-53.

Vgl. Kapitel I.2.3

⁸⁷ Lewandowski: In: Böhm Chistl (1983), S.238.

⁸⁸ Ebd. S.30.

⁸⁹ Kluge (1999), S.28.

entschlüsselbarer Bestandteile tritt in Kommunikation bzw. in Widerstreit mit der offenen Konstruktion von Auslassungen, Andeutungen sowie Assoziationen und verunmöglicht, so kritisiert Barg, die autonome Stimulation intersubjektiver Produktivkräfte des Rezipienten.⁹⁰

Im Weiteren erscheint Kluges Filmform, im Vergleich mit gängigen gesellschaftlichen Nivellierungstendenzen der Filmindustrie, teilweise als abgehobene Nischenkunst. Ein Kritikpunkt, der sich vor allem deswegen als problematisch erweist, weil sich u.a. als elitären empfundenen Filme darum bemühen, einen Bewusstseinsprozess an der gesellschaftlichen Basis einzuleiten. Das an Brecht angelehnte autorenfilmische Verfahren, welches darauf baut, "dass zum Erfahrungs- und Vergnügungsinteresse des Zuschauers eine unterirdische Verbindung besteht"⁹¹, muss sich angesichts der teilweise geringen Öffentlichkeitswirkung diverser Filme einer Kritik aussetzen, die auf die Überforderung des Zusehers durch ein undurchschaubares Geflecht an möglichen Bedeutungszusammenhängen abzielt; Schütte formuliert dies am Film "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin":

"[...] ob das tollkühne Vertrauen, das der Film in die Zuschauer setzt, weil er sich ihnen als Baustelle, Materialsammlung zur Herstellung des eigenen "Lebenszusammenhangs" fast schutzlos darbietet [...] obgleich doch der Zuschauer doppelte Arbeit leisten muss: seine eigene Phantasie, die weitgehend gedrillt und verborgen ist, im verbogenen Zerrspiegel von Roswithas Erfahrungen nicht nur wiederzuerkennen, sondern auch hinter sich zu lassen."⁹²

Kluge weiß um die mögliche Überforderung des Zusehers, sowie um die tief im Publikum verankerte Akzeptanz gegenüber der Formenwelt des klassischen Kommerzfilms, welche nicht pauschal abgelehnt werden kann, weil "sie auch Zuschauerinteressen repräsentiert, und zwar oft solider als Autorenfilm".⁹³ Dies gründet sich vornehmlich auf den Versuchen des Autorenfilms, für jeden Gegenstand

⁹⁰ Vgl. Barg (1996), S.190: Barg sieht hier eine ästhetische Uneinigkeit, die mit Kluges Filmtheorie nicht harmoniert.. "Das ist der Kern des theoretischen Irrtums [...] Der Kopf-Film des Publikums entsteht eben nie ohne Tätigkeit des Künstler-Subjekts, dessen enorme theoretische Phantasie ein kompliziertes Montage-Kino produziert, das einer freien Produktion des Zuschauer-Autors ständig im Weg steht."

⁹¹ Kluge, Alexander. Reiz, Edgar. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Was heißt Parteilichkeit im Kino? Zum Autorenfilm-dreizehn Jahre nach Oberhausen. In: Kirche und Film. H1/1075, S. 1-5.

Vgl. Barg (1996), Barg. S.197.

⁹² Schütte, Wolfram: Planspiele mit der Phantasie. In: Frankfurter Rundschau. 9.2.74.

⁹³ Kirche und Film. S.3 Reiz/Kluge – siehe u.a.: Realismus als Prinzip. (Mittelweg S. 118) Im Vergleich zur Pointe und Sinnzwang im klassischen Dokumentarfilm führt Kluge dies für den Spielfilm aus: "Aber der Druck der Handlung ist wesentlich vehementer [...] Es geht um Wünsche. In dieser Umformung alles Realen in spannende Handlung liegt der im Zuseher vorproduzierte Schematismus aller Spielfilmgenres."

individuell eine authentische Erzählweise zu generieren und dem Mangel an Autorenfilmen an der Peripherie des Aufnahmebedürfnisses, was zur Komplexitätsreduktion der Darstellung von Lebenswirklichkeit führt und damit den einzelnen Filmen die Basis eines reichhaltigen Assoziationsreservoirs vorenthält.⁹⁴ So äußert sich Kluge hinsichtlich der zweigleisigen Charakteristik, die filmische Großprojekte aufweisen, mit einer daraus entstehenden Verpflichtung, die aufgrund des neuen Möglichkeitsraums dazu veranlassen sollte, die durch das Großprojekt neu geschaffene Öffentlichkeit mit weiteren B und C Filmen zu flankieren, die sich der eigenständigen Repräsentation der emotionalen Nebeninteressen verschreiben.⁹⁵

Die Authentizität filmischer Erzählsprache ist sich nicht Selbstzweck, sondern resultiert aus der analytischen Methode des antagonistischen Realismus und stellt mit der sinnlichen Beobachtung der gegenständlichen Situation die Forderung auf, dass für jeden filmischen Gegenstand, im Idealfall eigenständig entwickelte Formgesetze aufgestellt werden müssten."⁹⁶ Die Entscheidung, das spezifische Angebot zur Kooperation zwischen Film und Zuseher anzunehmen, das Ermessen die Autonomie der eigenen Phantasietätigkeit anzuwenden, verbleibt stets dem Individuum. Dennoch bleibt eine Differenz zwischen kollektiver Aufmerksamkeit und Wirkung, die nicht allein durch den Autor oder das einzelne Individuum geschlossen werden kann.

"[...]. Die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden: es ist deshalb nicht nur eine Frage der Anstrengung der Filmemacher, ob sie auf dem Wege zur „Einheit des Mannigfaltigen“ unterwegs stecken bleiben."⁹⁷

1.2.3. Montage, Bruch und Zusammenhang der Filme

Das Erscheinungsbild von Kluges Filmen wird großflächig durch eine heterogene Masse an fragmentarisch angeordnetem Bild- und Tonmaterial bestimmt. Diese Informationspartikel mischen sich mit variierenden thematischen Ansätzen und Abbrüchen, Themen und Zeitsprüngen, scheinbar unmotiviert eingesetzten Protagonisten und Zitaten aller Art, die zusammen ein audiovisuelles Mosaik in der Zeit

⁹⁴ vgl. Barg (1996), S.193-194.

⁹⁵ Kluge (1999), S.72.

⁹⁶ Kluge (1999), S. 130.

⁹⁷ Kluge (1999), S.121.

anlegen.⁹⁸ Kluges Filme durchbrechen gängige Rezeptionsmuster, sind dafür vom Filmemacher ausgelegt und widersetzen sich einer kontinuierlichen Lesbarkeit durch das Publikum. Ihre "zerrissene", "zerstückelte", "unkonzentrierte" oder "chaotische"⁹⁹ Wirkung widerspricht einer traditionellen Rezeptionserwartung und greift, um einen solchen Effekt zu gewährleisten, auf originäre Mittel der Montage zurück, die sich auf einen Widerspruch aufeinander folgender Einstellungen berufen.

„Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muss ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage.“¹⁰⁰ Barg stellt eine Verbindung zwischen Kluges Montagepraxis und Adornos ästhetischer Theorie her und ergänzt um den Faktor des realen Protests:

"Montage, so scheint es, stellt bestimmte Haltungen gegenüber dem Realitätszusammenhang her, die in ihrer Summe aber etwas Unbestimmtes, Rätselhaftes als inhaltliches Prinzip des Authentischen ergeben." ¹⁰¹

Barg weist in seiner Abhandlung, zum Erzählfilm und Autorenfilm von Edgar Reiz und Alexander Kluge, drei Montagetypen bzw. reflexive Bezugsfelder für Kluges filmische Praxis als wesentlich aus. Diese drei "Metastrategien", die Barg dem losen Prinzip der methodischen Beschreibung von freier Assoziation gegenüberstellt, bieten einen eindrücklichen Überblick zur Bild-Montage und sollen hier verkürzt übernommen werden.

1.) Die historisch-kommentierende Montage.¹⁰²

Eine realistische Herstellung gegenständlicher Situationen, so Kluge in einem seiner Essays, ist nur unter der Bedingung möglich, dass die Vor- und Nachgeschichte der ausgewählten Szene in die gegenwärtige mit eingeschnitten wird. Diesem Prinzip leistet Kluge in all seinen Filmen auf unterschiedliche Art Folge. Dies wird unter anderem am Beispiel der Patriotin ausgeführt, deren reale Wünsche von einer, wie Fußnoten eingeschobenen Schar an dokumentarisch-fiktionalen historischen Materialien umlagert wird.

Die Anordnung des Bildmaterials als Entsprechung des literarischen Konzepts von übergeordneten Themen und sprachlichen Oberbegriffen erfolgt assoziativ und

⁹⁸ Lewandowski (1980), S.51.

⁹⁹ vgl. Ebd.

¹⁰⁰ Kluge Alexander. Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts. In: Klaus Eder. Alexander Kluge. Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München, Wien: 1980. S.98.

¹⁰¹ Barg (1996), S.233.

¹⁰² Barg (1996), S 265-270.

achronologisch. Die lediglich als zusammenhanglos erscheinenden Bildgefüge, in denen aber abgeschlossene Syntagmen vorkommen, sind mittels Textzeichen, Kommentar und Musik auditiv verklammert. Diese übergeordnete historisch-kommentierende Montagestrategie, so Barg, setzt sich gegebenenfalls in einer Mikrostrategie des "organisierten Erinnerungsvermögens" fort. Die Assoziationen verknüpfen sich dabei durch historische Begriffsfelder.

Hier setzt der Hauptkritikpunkt Bargs an, der sich dadurch ausdrückt, dass die assoziationsfördernde Unbestimmtheit des Begriffs mit dem bestimmten, geschichtstheoretisch begründeten Organisationsprinzip des "Erinnerungsvermögens" unvereinbar sei. Die vorkonstruierte Logik Kluges und die Phantasietätigkeit stürzt den Rezipienten in ein Wechselbad von Verständnis, "das seine Rezeptionshaltung zerrüttet wie Wüstengestein, das im Wechsel von täglicher Hitze und nächtlicher Kälte zerbricht und verwittert."¹⁰³

2. Die gesellschaftstheoretisch orientierte Montage.¹⁰⁴

Als gesellschaftstheoretische Parallele zur historisch-kommentierenden Montage bemerkt Barg eine Organisationsform von Inhalten, die soziale Theoriestandpunkte Kluges mit Hilfe des Schnitts andeutet. Anhand einer Szene aus "Die Patriotin" interpretiert er eine in künstlerisch, ästhetische Formen aufgelöste Theoriekategorie. Mögliche Assoziationsketten bestehen also nicht nur aus historischen Verästelungen, sondern liefern bei genauerer Betrachtung die Aufarbeitung gesellschaftstheoretischer Tendenzen Kluges, die, so Barg, relativ klar entschlüsselt werden können.

3. Die imaginär emotionale Montage.¹⁰⁵

Lassen sich die in Punkt 1 und 2 genannten Montagetypen nicht ausmachen, wendet Kluge eine weiteren an, welcher die Bildfolge nach freien Assoziationen organisiert und für Barg dem filmtheoretischen Phantasiekonzepts Kluges am ehesten entspricht. Diese Montagesequenzen zeichnen sich meist durch eine dominierende "Ton-Musik Ebene" und der Loslösung des Bilds von der Determinierung des sprachlichen Begriffs aus. Unbestimmte Begriffe wie Zeit, Bewegung oder Geschichte bilden einen losen Zusammenhang, in dessen Lücken die Phantasietätigkeit des Zusehers produktiv ansetzen kann.

¹⁰³ Ebd. S.193-194.

¹⁰⁴ Ebd. S.270-273.

¹⁰⁵ Ebd. S.273-275.

Diese drei Montagestrategien als vollständige Analyse der komplexen Organisation des Zusammenhangs aus heterogenem Bildmaterial heranzuziehen scheint auch, bereits aufgrund der Überschneidungsformen unzulässig, nichtsdestotrotz bilden sie eine wertvolle Orientierungshilfe im meist als undefinierbar ausgewiesenen Montageraum Kluges.

Ungeachtet der konkreten Schnittintention, versteht Kluge die offene Form der Montage vielfältigen Bildmaterials als eine Organisationsform wider dem unsichtbaren Schnitt, der eine Kontinuität gewährleistet, die unerwünschte Passivität im Rezipienten hervorzurufen vermag.

„Kluges Montagepraxis steht im Dienst von Diskontinuität und Unabgeschlossenheit, sie verfolgt das Ideal des sichtbaren Schnitts, des *cinéma impur* und schafft so weitere Räume, Erfahrungshorizonte, in denen sich das Vorstellungsvermögen neu organisieren kann.“¹⁰⁶

Eingefordert wird die Mitarbeit des Zuschauers an einer experimentellen Baustelle, die grundsätzlich imperfekt, das uneingelöste Programm des politischen Autorenfilms ausmacht.¹⁰⁷

Die fragmentarische Bauform der Filme Kluges stellt sich auch gegen die Konkretheit des filmischen Abbildes und versucht durch Massierung von Bildinhalten eine "Typisierung der Wirklichkeit" zu verhindern, "die immer nur den Schluss von etwas Konkretem auf ein allgemeines Klischee" zulässt. Neben der Verdichtung optischer Einzelinformationen verhilft die Kontrastierung des Bildes zu Nicht-diegetischem Ton aus dem Off die Oberflächengenauigkeit des Filmbildes aufzurauen. Aber auch die Montage befremdlich wirkender Textsequenzen nutzt Sprache, um den Film, wie bereits oben erwähnt, in Verbindung mit dem Wort aus dieser Rezeptionswirkung herauszulösen.¹⁰⁸

Dafür importiert Kluge die Ausdrucksmöglichkeiten unterschiedlicher Medien, wie Ton, Photographie und Literatur in seine Filme und erreicht damit nicht nur Leerstellen zwischen den divergenten Inhalten, sondern ebenso zwischen diesen, ins filmische transkribierten Ausdrucksmöglichkeiten der Einzelmedien. Ein Aspekt, der auch in dieser Arbeit unter dem Stichwort Intermedialität noch genauer betrachtet wird.

¹⁰⁶ Kluge (1999), S.13.14.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Kluge (1999), S30.

I.2.4. Die Realistische Methode

Wenn wissenschaftliche oder theoretische Texte, wie jene von Kluge, sich mit einem essayistischen Stil einer übergeordneten Stringenz entziehen, noch Kernthesen begründen oder methodische Prämissen offenlegen, dann ließen sich diese Arbeiten als Protest gegen die gängige Form wissenschaftlicher Vermittlung interpretieren. Was Kluge, gemeinsam mit Oskar Negt, zu einem seiner Hauptthemen macht, konzipiert also bereits das formalistische Prinzip des Theoriewerks selbst. Fokussiert man den Schaffensbereich Film, lässt sich an den kinematographischen Konstruktionen, vor allem der 70er und 80er Jahre, ein ähnliches Prinzip ablesen, das mit beständigem Protest gegen den Tatsachensinn der Bilder aufbegehrt. Als "protestierender Erzähler" konstruiert Kluge Bildwelten, die das Realitätsprinzip des ausgewählten Materials brechen.¹⁰⁹

Auch Stollmann schildert einen artverwandten Kardinalgedanken Kluges, der seiner Autorenbiographie beständig anhaftet. Diesen "Antirealismus der Gefühle" (Antirealismus des Protests) beschreibt Stollmann wie folgt:

"Es gibt nicht nur ein menschliches Bedürfnis nach Wahrnehmung, Aneignung, Erfahrung der Welt, in der wir leben [...], sondern es gibt gleichzeitig eine Abwehr dagegen aus dem einfachen Grund, weil uns wenig in der äußeren Wirklichkeit, so wie sie ist, glücklich macht. Alles, was Kluge macht, ist, diesen Widerspruch sehr ernst zu nehmen [...]"¹¹⁰

Eine historisch gewachsene Trennung zwischen Individuum und Objektwelt, eine grundsätzlich auf Marx referierende Position, bedarf bewusster Wahrnehmungsprozesse der äußeren Verhältnisse, um eine Aufhebung dieser Scheidelinie zu ermöglichen. Versteht man Realismus im Sinne Kluges als Subjekt-Objekt Beziehung,¹¹¹ tritt nun notwendigerweise ein Konflikt der individuellen Subjekteigenschaften mit den gesellschaftlichen Umständen ein, der sich in verschiedenen Formen des Protests äußert.¹¹² "Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest."¹¹³

Wenn typisierende Filme, gleich ob Dokumentar- oder Spielfilme, sich über einen "handwerklichen Direktzugriff" der Realität nähern, und mittels deduktiver oder

¹⁰⁹ Barg (1996), S.221.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ vgl. Stollmann (1998), S.149. FN 16: "Im Kern des Realismus steht auch bei Kluge die Bestimmung von Realität als subjektiv-objektiver Zusammenhang, die in der deutschen Philosophietradition seit Kant vorliegt."

¹¹² Vgl. Barg (1996), S.213.

¹¹³ Kluge (1999), S.128.

"verkappt induktiver"¹¹⁴ Methode den abstrakten Gehalt von Wirklichkeit erhöhen, widerspricht dies einer, auf sinnlicher Beobachtung beruhenden analytischen Methode, die notwendig wäre, um abstrakte Wirklichkeit u.a. filmisch zu dekonstruieren.

"Film als eine reiche >>Totalität<< von vielen Bestimmungen und Beziehungen entsteht nicht durch den Direkt-Zugriff, sondern durch die analytische Methode, die keine Sache des Kopfbewusstseins, sondern die Grundform der sinnlichen Erfahrung ist. Man lernt diese Methode aus dem Widerstand der Sinne."¹¹⁵

Diese sinnliche Komponente funktioniert nur in Verbindung mit einer historischen Dimension. Im Geschichtsprozess sind Bewegungsgesetze der Wahrnehmungsarbeit entstanden, in denen eine "analytische Methode verborgen" liegt, "die rückübersetzt werden muss", weil sie "das Ergebnis der Protestarbeit der ganzen Menschengattung enthält."¹¹⁶

"Die Wurzel einer realistischen Haltung, ihr Motiv: das ist eine Haltung *gegen* das, was an Unglück in den realen Verhältnissen ist; es ist also ein Antirealismus des Motivs, eine Leugnung des reinen Realitätsprinzips, eine antirealistische Haltung."¹¹⁷ Kluge zielt auf eine Reorganisation der Wahrnehmungskräfte der Menschen ab, und strebt dabei eine Löslösung dieser Kräfte aus der Umklammerung des mittleren Realismus des klassischen Erzähl- und Dokumentarkinos an; Dazu bedarf es dazu einer spezifischen Methode, die er im Essay "Die schärfste Ideologie" Schritt für Schritt erklärt. Dieser komplexe Ansatz bezieht mit ein, dass auch der Protest selbst antagonistischen Charakter hat und als einzig realistische Komponente wiederum Unrealistisches produziert.¹¹⁸ Grundlegende Aufgabe des Filmemachers besteht also im Sinne der realistisch-analytischen Methode darin, nicht dem Direkt-Zugriff auf Realität zu erliegen, sondern induktiv, über die Herstellung sinnlicher Unterscheidungsfähigkeit bis hin zur "Produktion des Erfahrungshorizontes" eine radikale Parteilichkeit gegenüber dem jeweiligen Gegenstand herzustellen. Dabei kommt es auch auf die Offenheit des Wunsches gegenüber der Tatsache an. (v.v) "Realistisch ist eine Darstellung dann, wenn sie beides berücksichtigt – eben nicht ins bloß Subjektive

¹¹⁴ Kluge (1999), S.115.

¹¹⁵ Ebd. S.120.

¹¹⁶ vgl. Barg (1996), S.213.

¹¹⁷ Kluge, Alexander. Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Red bei der Verleihung des Fontane Preises für Literatur. In: : Böhm-Christl, Thomas (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.310.

¹¹⁸ Die schärfste Ideologie: dass sich die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft. In: Kluge (1999), S.127-134. Den Details dieser Methode wird an dieser Stelle nicht Rechnung getragen

(Roman, Nostalgie (...)) oder Objektive (Naturalismus, Dokumentarismus) verfällt,[...]"¹¹⁹

Einen zentralen Aspekt der realistischen Methode arbeitet sich an der "Produktion des Erfahrungshorizontes" und der damit verbundenen "Umproduktion von Öffentlichkeit" ab. Dabei ist die "konsequente Herstellung realistischer Produkte", so Kluge, das beste Mittel, um "Öffentlichkeitsschranken" zu durchbrechen und "Erfahrungshorizonte zu verändern". Wird beispielsweise eine Veränderung der Wahrnehmungskräfte des Kinos angestrebt, eignen sich dazu Filme, die aus einer adäquaten Analyse der realistischen Umstände hervorgegangen sind.¹²⁰ Dies steht in reziproker Beziehung zu gesellschaftlich verkürzten Wahrnehmungsformen, die von "Außen" in die Kinoöffentlichkeit eindringen und dabei Einfluss auf die Produkte, sowie in Folge auch auf den Wahrnehmungshorizont der Masse ausüben.¹²¹

I.3. Intermedialität: Allgemeiner Überblick

In einer Rede zur Verleihung des Fontane Preises spricht Kluge über den sogenannten „Vielfältigkeitsroman“. In Bezug auf Fontanes „Der Stechlin“ und die Haltung eines der handelnden Protagonisten, der „sich niemals in den Terror wirklicher Verhältnisse verliebt“, sondern stets nach Auswegen sucht, stellt Kluge das Potential von wechselseitigen Wirkungseinflüssen dar:

"Im begrenzten Einzelverhältnis gibt es diese Auswege nicht, sondern es kann sie, wenn es sie überhaupt geben soll, nur im Kooperativ, d.h. in Zusammenhängen geben, und im Zusammenhang gibt es immer einen Ausweg."¹²²

Neben der scheinbaren Widersprüchlichkeit der Aussage, die einerseits die Möglichkeit für einen Ausweg eingeschränkt behauptet, andererseits sie im Zusammenhang absolut setzt und damit einer eindeutigen Bestimmbarkeit entsagt, erhellen die Ausführungen einen grundlegenden schaffentheoretischen Ansatz, der sein Werk über alle medialen Grenzen hinweg, einen Silberstreif am Horizont potentiell mit eingeschlossen, konsistent begleitet. Dieser Ausweg im Zusammenhang aber, ist keine Frage des

¹¹⁹ Stollmann (1998), S.31.

¹²⁰ Kluge (1999), S131.

¹²¹ Ebd. S131-132.

¹²² Böhm Christl, S.314.

Schicksals; "Das Innere eines Menschen, der sich Mühe gibt, ist mit einem Labor, einer Werkstatt oder einer Hexenküche zu vergleichen."¹²³ Kluge selbst stellt Zusammenhänge her und sein Labor zur Herstellung dieser Verbindungen endet nicht an der Grenze eines Mediums.

I.3.1. Kluges Medienkonzept

Einen schlüssigen Medienbegriff Kluges zu formulieren, bedeutet eine Vielzahl heterogener Texte auf Überschneidungspunkte zu überprüfen, den unterschiedlichen "Selbstverständigungstexten eines Autorenfilmers"¹²⁴ nachzuspüren und daraufhin mit diesen Textbausteinen, Essays, Interviews, Notizen, Thesen und Theorietexten eine kritische Fährtenammlung auf ein Konzept zu verengen.

Die antipositivistischen "Suchbewegungen"¹²⁵ Kluges, die meist auch eine Überlappung von gesellschaftstheoretischem Unterbau und Medienbegriff beabsichtigen, bilden neben ihren, dem jeweiligen Text innewohnenden Ausführungen, einen "Gesamttext" aus, der sich als gedankliches "Substrat" von den Einzeltexten absetzt.¹²⁶ Eine poetische Filmtheorie, isoliert vom Erfahrungshorizont und Ausdrucksvermögen einer gesellschaftlich, historischen Komponente, beschreibt ein "sinnloses Unterfangen", das durch die fragmetarische Konstellation der einzelnen Textvarianten und ihrer Anknüpfungsbausteine erschwert wird. Beispielgebend dafür kann das Essay "Utopie Film" (1983) herangezogen werden, das von gesellschaftstheoretischen Texten (Benjamin) über Beobachtungen der technischen Entwicklung, bis hin zu psychologischen Einsichten alles in einen Text zu Film und neuen Medien subsumiert. Der Assoziationsreichtum des Textes kann allein aufgrund der anderen Texte "Utopie Film" (von 1964 und 1979) als nicht abgeschlossen angesehen werden.¹²⁷

Dieses Beispiel zeugt davon, welchen Schwierigkeiten eine Methodik gegenübersteht, die sich dem "Gesamttext" Kluges verschreibt und ihn in Bezug auf eine Teilkomponente, wie z.B. den Medienbegriff, aufarbeitet. Die in den Texten beinhaltete Suchbewegungen Kluges sowie der negative Raum, der dadurch immer wieder hinter den konkreten Formulierungen entsteht, erschweren bzw. verhindern eine simple

¹²³ Kluge (1979), S44-45.

¹²⁴ Kluge (1999), Schulte Vorwort. S.14

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Carp, Stefanie: Es ist nämlich ein Irrtum, daß die Toten irgendwie tot sind. Zu Alexander Kluges Film: Die Patriotin. In: Praxis Deutsch 57, 1983, S.79.

¹²⁷ vgl. Kluge (1999), S.73-112.

komparatorische Zusammenfassung; nichtsdestotrotz finden sich tragende Säulen, die eine hinreichende Einsicht ermöglichen.

Auch die theoretischen Hauptwerke "Öffentlichkeit und Erfahrung" (1972), "Geschichte und Eigensinn" (1981) und "Maßverhältnisse des Politischen" (1992), entziehen sich der Erwartungshaltung an einen stringenten theoretischen Text. Die herkömmlichen Maßgaben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Gegenstand erweisen sich als ungenügend und führen zur Irritation.

"Keine Angabe ist präzise. Die methodischen Prämissen werden nicht klargelegt. Die Begriffe metaphorisieren sich gegenseitig. Literarische Zitate werden als historische Quellen benutzt. [...]"¹²⁸ Die Begrifflichkeit ist keine eindeutige, die Kategorien diffundieren und im beabsichtigten Mangel wissenschaftlicher Präzision entfaltet sich ein Grundkonzept Kluges, das durchgängig, aber medial justiert, in allen anderen Wirkungsbereichen ebenso anzutreffen ist.¹²⁹ Dessen ungeachtet unterscheidet sich die theoretische Arbeit von der öffentlich-fiktiven in ihrer "Produktlosigkeit":

"Texte, Reden, Diskurse, Beziehungen seien "eigentlich eher Aufbewahrungsformen der lebendigen Arbeit, des Denkens und nicht Produkte. (...) Theoriebildung, verstanden als ein Probehandeln im Geiste", hat vor allem mit Zusammenhang und Verhältnissen zu tun."¹³⁰

Die Theorie Negt/Kluge verzichtet darauf, vorgefertigte Antworten im Mantel wissenschaftlicher Praktikabilität zur Verfügung zu stellen, sondern gibt die Fragen in Form der Montage vororganisierten Materials an den Leser weiter. Die zusammengetragenen "Nebenprodukte traditioneller Geschichtsschreibung" sind, so Negt/Kluge, dazu konzipiert, "als Werkzeug benutzt zu werden".¹³¹

"Vom Leser wird bei diesem Buch Eigeninteresse erwartet, indem er sich die Passagen und Kapitel heraussucht, die mit seinem Leben zu tun haben. Auf diese Weise gliedert sich das Buch rasch auf. [...] Mehr als die Chance, sich selbstständig zu verhalten, gibt kein Buch."¹³²

Im Nachwort schreiben Negt/Kluge folgendes:

"Alles wirklich Brauchbare besteht in Aushilfen."¹³³

¹²⁸ Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges. München: Fink, 1987. S 13. – Carp äußert sich in Bezug auf "Geschichte und Eigensinn".

¹²⁹ Sombroek (2005), S. 91.

¹³⁰ Ebd. S.88

¹³¹ Ebd. S.91.

¹³² Kluge. Negt. (1981), Vorwort.

¹³³ Hinzu fügen Negt/Kluge ein Gedicht von Brecht.

Die Theorie, darauf weist auch Sombroek hin, erhebt bei Negt/Kluge keinen Anspruch auf ein abgeschlossenes Ergebnis, sondern repräsentiert durch Neukonstruktion die verschiedenen Versatzstücke, bei denen es nicht notwendiger Weise auf "Richtigkeit" ankomme, sondern um das Verhältnis ihrer Funktion als Orientierungshilfe im Denkprozess zu den gegebenen gesellschaftlichen Umständen.¹³⁴

Die folgende Zusammenfassung orientiert sich hauptsächlich an Sombroeks Abhandlung zur "Intermedialität des Dazwischen" und bezieht bedarfsweise Erweiterungen mit ein.¹³⁵

Kluges Medientheorie fordert einer Spurensuche im Konvolut der Theorietexte, welche u.a. auch den Medienbegriff im gesamtheitlich gesellschaftlichen Kontext mitverhandeln. Die "Utopie Film"¹³⁶ und artverwandte Texte führen ihrem Topos entsprechend die Klinge näher am Gegenstand "Medien"; ausgegangen aber wird vom Theorieband "Öffentlichkeit und Erfahrung", der auch in seiner begrifflichen Breite am ehesten dem Medienbegriff als Definition eines technischen Verbreitungsmittels nachspürt. Für den auf einer Übertragungsmetapher basierenden Medienbegriff, und das scheint nahezu selbsterklärend, gilt vorwiegend, dass

"das Medium nicht nur im Zusammenhang mit anderen Medien und als Teil eines vernetzten Kommunikationskontextes zu begreifen ist, sondern dieser mediale Kommunikationsprozess, etwa Massenkommunikation, wird seinerseits in den übergreifenden Kontext von Kultur und Gesellschaft eingeordnet."¹³⁷

Um den Kernbegriff der Öffentlichkeit gruppieren sich die für dessen Entstehung wesentlichen Organe, wie institutionelle Medien, Sendeanstalten und Medienkonzerne, die zur Schaffung dieser Öffentlichkeit systeminhärent beitragen. Dieser Verbund wird von Negt/Kluge als "Bewusstseinsindustrie" bezeichnet und greift den Begriff der "Kulturindustrie" von Adorno/Horkheimer auf und adaptiert ihn.¹³⁸ In Erweiterung zum

"Ginge da ein Wind
Könnte ich ein Segel stellen.
Wäre da kein Segel
Machte ich eines aus Stecken und Plane"
(Bert Brecht, Bruckower Elegien, gesammelte Werke)

¹³⁴ Sombroek (2005), S.93

¹³⁵ Vgl. Sombroek. (2005), S.93-103.

¹³⁶ Ebd. S.84-85. Sombroek listet hier eine Reihe von Texten, die er für diesen Begriff für maßgeblich hält.

¹³⁷ Ebd.S.95. zitiert nach Faulstich (1991), S.16-17. Faulstich, Werner. Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.

¹³⁸ vgl. Adorno, Theodor W. Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M: Fischer, 1996. S.128-177.

Kulturindustriekapitel der "Dialektik der Aufklärung" sehen Negt/Kluge die Beziehung der industriellen Vorgänge der "Kulturerzeugung" im Verhältnis zum "Rohstoff Bewusstsein" als einflussreichstes Untersuchungsgebiet. Sombroek fasst, unter Berücksichtigung dieser Kernthese, wie folgt zusammen:

"Die Bewusstseins- und Programmindustrien verarbeiten den "Rohstoff Lebenszusammenhänge", d.h. sie verwerten menschliche Erfahrungen, die ohne diese Okkupation durch diese Massenmedien zur Ausbildung eines kritischen Bewusstseins eingesetzt werden könnten. [...] die vorgegebenen Erfahrungsmuster der Massenmedien lassen dem Zuseher/Zuhörer keinen Raum zur Selbstbestimmung und verhindern auf diese Weise, dass Menschen an "der Organisation ihrer eigenen gesellschaftlichen Erfahrung" arbeiten können." ¹³⁹

Kam bei Adorno/Horkheimer dem Rezipienten die reine Opferrolle zu, ziehen Negt/Kluge unter "kritischer Reflexion der Gesellschafts- und Produktionsbedingungen", die Eigentätigkeit des Rezipienten als emanzipierende Möglichkeit der Massenmedien in Evidenz. Das Ideal einer initiierten Gegenöffentlichkeit besteht in einer wirksamen Contraproduktion zur gängigen massenmedialen Praxis, die vor allem dann vermehrt produktiv, aber auch erschwert wird, wenn sie in Konkurrenz zu den damals von Kluge als Medienverbund bezeichneten Monopolkonzernen tritt.

Die gesellschaftspolitischen Dimension des Medienbegriffs allein, die ausschließliche Fokussierung auf sozial geprägte Topoi verkürzt diesen um seine ästhetischen und kommunikationstheoretischen Komponenten, lässt aber vor allem eine unerlässliche Erweiterung um die Phantasietätigkeit als perzipitorisches Potential unbeachtet. Dieser Ansatz findet sich am anschaulichsten in einem vielzitierten Abschnitt aus dem Filmbuch "Die Patriotin".

"Man spricht von Filmproduzent, Filmautor. Entsprechend hält sich das Fernsehen, halten sich die Video-Konzerne, das Radio oder das Kino für ein Medium. Tatsächlich sind sie Formen, Bedingungen, unter denen ein Medium entsteht. Das wirkliche Medium der Erfahrung, der Wünsche, der Phantasien, eigentlich auch: des Kunstverstands, sind die wirklichen Menschen, niemals die Spezialisten." ¹⁴⁰

Der Medienbegriff expandiert seinen Einflussbereich auf dem Emotionshaushalt der "wirklichen Menschen" sowie auf die damit verbundene Verhältnismäßigkeit "zwischen der Organisation des Materials und der Verarbeitungsfähigkeit der Köpfe". Dies löst das Einbahnstraßendenken vom medienmanipulierten Rezipienten zugunsten eines

¹³⁹ Sombroek (2005), S.97. zit. nach Kluge/Negt (1972).

¹⁴⁰ Kluge (1999), S.139.

Erfahrungsreservoirs der Masse, von dessen Substanz die gängigen Verbreitungsapparate zehren. Eine wirksame Gegenöffentlichkeit, darauf verweist auch Sombroek hin, reduziert sich somit nicht mehr auf von den Medien initiierte Verfahren, sondern wirkt ebenso durch eine Veränderung des Erfahrungsreichtums der Basis, die den "verwaltenden" Medienapparaten die Grundlage ihrer Produktionsbemühungen umorganisiert.¹⁴¹

I.3.2 Intermedialität

Sind es die Köpfe der Rezipienten und ihre, auf deren Erfahrungsreichtum basierende Phantasietätigkeit, welche die wahren Medien ausmachen, bereichert dies auch den Begriff der Intermedialität um eine intrasubjektive Ebene. Unbeachtet, in welcher Form intermediale Verschränkung stattfindet, das eigentliche Medium bleibt der Emotions- und Erfahrungshaushalt des Menschen. Besteht nun ein mögliches Ziel medialer Produktion im Versuch an den Erfahrungsreichtum des Rezipienten anzudocken, bringt dies konsequenterweise mit sich, die Anschlussmöglichkeiten auf multiplen Ebenen des perzeptiven Spektrums des Adressaten zu suchen. Intermedialität ist somit nicht auf ein rein ästhetisches Programm zurückzuführen, sondern kann auch als ein Experiment an der zu Eigenbewegung animierbaren Erfahrungsmasse der Empfänger betrachtet werden. Die Intermedialität wird zur Intramedialität im Subjekt.

"Da Kluge zufolge ohnehin alle äußeren Eindrücke – seien es Worte, Bilder oder Töne – in einen Strom innerer Bilder umgewandelt und im Kopf des Rezipienten neu zusammengesetzt werden, [...], ist nicht eigentlich die materielle Basis des jeweiligen Außenreizes – sein technisches Medium – von Bedeutung, sondern das Verhältnis zwischen der Organisation des Materials und der Verarbeitungsfähigkeit der Köpfe."¹⁴² Das auf verschiedenen medialen Ebenen beruhende Wahrnehmungsprodukt verlagert sich durch den Rezeptionsvorgang auf die differenten subjektiven Repräsentationsformen im Vorstellungshaushalt des Individuums. Vereinfachend ausgedrückt bedeutet dies, dass z.B.: ein ruhendes Bild in einem Text einen anderen "Ansprechpartner" im Gehirn als der Text selber hat.

"Der Mangel an Nähe ergreift auch das Bewusstsein. Ein Mensch kann vier, fünf unvereinbare Bewusstseinsstrukturen mit sich herumtragen, und es hängt von den

¹⁴¹ Sombroek (2005), S.101-102.

¹⁴² Uecker, Matthias. Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis. In: Schulte/Siebers (2002). S.84.

Herausforderungen des Umfelds ab, welche seiner verschiedenen Personen antwortet."¹⁴³

Die, dem Werk Kluges anhaftenden experimentellen Konzeptverschiebungen des ästhetischen Ausdrucks, so ließe sich vermuten, fahnden nach einer Kommunikation zwischen den separierten Schichten menschlichen Bewusstseins oder nach einer Kategorie des verlorenen Zusammenhangs, der nicht für sich selbst steht, sondern als Reibungsfläche denkbar ist, die verloren gegangenen Erfahrung zugänglich macht.

In Kluges Produktionspraxis zeigt sich dies durch die Durchlässigkeit der Medien. Selbst eine oberflächliche Betrachtung der unterschiedlichen Arbeitsbereiche Kluges macht es unumgänglich, den Aspekt der Intermedialität als zentral aufzufassen. Sowohl aus medienästhetischer (Bücher, Filme, Fernsehen), als auch aus medienpolitischer (Theoriebände) Perspektive verlieren sich die Grenzen zwischen den gängigen Medien. Als Agenten gegen die "Komplexitätsreduktion der Wahrnehmung" bewegen sich die einzelnen Werke als intertextuelle Referenzeinheit, als Grenzgänger zwischen den etablierten Medien.¹⁴⁴

Betrachtet man Kluges vielschichtiges, antagonistisches Realitätskonzept und richtet dabei den Blick auf die entscheidende Rolle sinnlicher Wahrnehmung zur Dekonstruktion des Abstraktionsgehalts von Realität, ist es kaum verwunderlich, dass Kluge einem einzelnen Medium und den ihm zugehörigen perzeptiven Spezifika abspricht, autonom den Komplexitätsgraden der Wirklichkeit gerecht zu werden.¹⁴⁵

Kluge greift eine Ansicht von Marx auf und ortet einen historischen Prozess der Simplifikation von Wahrnehmung. "Die Arbeit der fünf Sinne, das sinnliche Produkt der Weltgeschichte, ist durch den ganzen Überbau von Gehirn-Sinnlichkeit überlagert."¹⁴⁶ Diese Simplifizierungstendenzen der Wahrnehmung bilden ein gesellschaftliches Phänomen aus. "[...] alle Ausdrucksformen der bürgerlichen Öffentlichkeit [...] zerschneiden [...] die Komplexität der Wahrnehmung, die eigentlich die Grundform der Sinne ist."¹⁴⁷

Kluges transmediale Formen arbeiten dagegen an und dienen einerseits dafür, "die Leistungsfähigkeit aller Medien zu testen", andererseits Möglichkeiten und intermedialen Montagekonstellationen nachzuspüren, an denen sich durch Stärkung der Einzelmedien eine höhere Bindekraft an die Erfahrungsmasse der Rezipienten bilden

¹⁴³ Kluge (1999), S.217.

¹⁴⁴ Sombroek (2005), S.142.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel I.2.4

¹⁴⁶ Kluge (1999), S.149.

¹⁴⁷ Kluge (1975), S.222. vgl. Sombroek S.131.

kann.¹⁴⁸ Dies schließt nicht aus, dass monomediale Ausdrucksformen wirkfähig sein können, eine manifeste Fixierung darauf weicht jedoch einer osmotischen Flexibilität, die, unter variablen Bedingungen, gegenüber dem Eindringen anderer Medien offen bleibt. An den Membranen, den Bindeflächen, oder wie Kluge es ausdrückt, den "Nahtstellen", "entsteht regelmäßig ein intelligenter Funke."¹⁴⁹ Ein Wirkanspruch, der im Idealfall nicht auf das Subjekt beschränkt bleibt, sondern in einem breiteren Kontext besteht. "Das Erscheinen multimedialer Texte kann somit zur Diagnose gesellschaftlicher Lagen fruchtbar gemacht werden."¹⁵⁰

I.3.3. Wechselspiel zwischen Film und Literatur

"Ich bin Autor. [...] Egal was ich mache, ob ich mich nun poetisch, begrifflich, oder in Film und Fernsehbilder ausdrücke."¹⁵¹

Diese fachübergreifende Autorenschaft in Personalunion legt eine Stimmigkeit der Produktionsweisen nahe, die über die Schranken der einzelnen Medien hinweg besteht. Herangehensweisen und Methoden, welche die Arbeitsweise in einem Feld prägen, können in entsprechend modifizierter Weise auch in anderen Bereichen nachgewiesen werden. Produktionsarten sowie angestrebte Rezeptionsmuster in Film, Literatur oder Fernsehen beziehen eine elementare Verknüpfung aus einem konsistenten theoretischen Unterbau; (dass auch die Theorie selbst eben unter diesen Aspekten zu verstehen ist, wurde bereits oben näher erläutert.) Prosa und Film variieren den Eigensinn des Autors; dabei stechen Berührungspunkte ins Auge.

Vorerst ließe sich verknappend von einer Literarisierung des Films und einer Filmisierung der Literatur sprechen.¹⁵² (Die Verwandtschaft des „Fernsehens der Autoren“ fällt nicht in den Bereich dieser Zusammenschau). Die strukturelle Verbundenheit der beiden Medien, auch im Gesamtkontext des Werkes Kluges, als gegenseitig ergänzend zu betrachten, erhält Substanz aus der Analyse des jeweils einzelnen. Die Prosa besticht durch einen Gestus zur Lücke - Und die filmische Diskontinuität geht wesentlich aus der Lücke durch Schnitt hervor. Film und Literatur sind bei Kluge keine Gegensätze, sie entfalten sich erst durch das jeweils andere

¹⁴⁸ Sombroek S.131. zitiert nach Uecker (2002), S.87.

¹⁴⁹ Kluge (1999), S.218.

¹⁵⁰ Bechthold, Gerhard. Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten, In: Böhm Christl (1986). S.216.

¹⁵¹ zit. nach Stollmann (1998), S.25.

¹⁵² Lewandowski. (1983), S.233.

Medium und beruhen auf einem ähnlichen ästhetischen Ansatz. Die filmischen oder literarischen Textgebilde bedingen notwendigerweise den "Status der Unabgeschlossenheit" und des "Unvollständigen", deren offene Struktur ein komplexes Bedeutungsgeflecht aus heterogenen Materialien erstellt, das die aktive Aufmerksamkeit des Rezipienten bindet.¹⁵³

Die viel gebrauchte Formel des Bruchs von Erzählkontinuität greift wohl kaum sonst so vehement wie bei Kluge. Zeitsprünge, formelle Ellipsen, Auslassungen und Ergänzungen, permanente und/oder abrupte Perspektivwechsel prägen die Produkte beider Medienkategorien. So offensichtlich sich prosaische Erzählformen allgemein an Methoden bedienen, die die Handlungen in Zeit und Ort verschieben, so augenscheinlich ist dies auch bei beinahe jedem filmischen Erzählwerk. Montage von Raum und Zeit ist in beiden Ausdrucksformen ein Allgemeinplatz und führt nur über detaillierte Betrachtung und Analyse ausdifferenzierter Unterkategorien zu brauchbaren Ergebnissen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass diese Trivialität auch bei Kluge greift. Dass Lewandowski sie anhand genauer Untersuchung des Gesamtwerks als zentral herausstellt, beruht jedoch auf einer, über das Maß normierter Verwendungszwecke hinaus gehenden Anwendung von Montagekriterien in Schrift und Bild, die eine enge Verbundenheit mit dem jeweils anderen Medium aufweisen.¹⁵⁴ Allein die verwandtschaftliche Beschaffenheit des zur Montage verwendeten Materials in Film und Prosa fällt auf. Stills, isolierte Dialoge, Zitate usw. prägen den Gestus der jeweiligen Stilkonzepte.

Inwieweit aber wird der Differenz der beiden Medien ausreichende Rechnung getragen? Die Anwendung des Montagebegriffs der filmischen Praxis direkt, ohne die medialen Unterschiede mit einzubeziehen, auf die Literatur Kluges umzulegen, gibt zwar einen wichtigen Hinweis auf transmediale Vorgänge, erfüllt die Komplexität des Vorgangs aber nur unzureichend. Zweifelsohne finden sich implizite Anhaltspunkte, die das Prinzip der filmischen Montage in der Literatur festmachen. "Film und Literatur lösen sich so nicht ab, sondern vervollständigen sich und dienen einander."¹⁵⁵ Die Organisationsstrukturen von Film und Literatur beruhen in ihrem beabsichtigten

¹⁵³ vgl. Bechtold (1983), S.219.

¹⁵⁴ Lewandowski (1983), S.243. "Das wesentliche Moment ist die Montage durch den Schnitt, der Bruch im Ablauf des Geschehen, der Sprung in Zeit, Raum, Perspektive und Handlung. Der Film läuft dadurch über Stationen, komprimiert dabei die Zeit, obwohl er in Dialogsituationen auch Phasen authentischer Zeitstruktur besitzt. Gleiches gilt auch von Kluges Literatur. [...]"

¹⁵⁵ Just, Gottfried: Von der Literatur zum Film. Alexander Kluge. In: Reflexionen. Zur deutschen Literatur der sechziger Jahre. Pfullingen: Neske, 1972. S.56-60

Naheverhältnis auf ähnlichen Formen, die offensichtliche Überschneidungspunkte aufweisen. Dennoch beruhen die einzelnen Medien selbst auf grundverschiedenen Ausdrucksmitteln, die eher eine Divergenz der Darstellungskonventionen, denn eine verwandtschaftliche Konvergenz vermitteln. Nichtsdestotrotz sieht Kluge aufgrund der gemeinsamen erzählerischen Wurzel die "Heimat des Films" eher in der Literatur, als in der Photographie,¹⁵⁶ verweist aber an mehreren Stellen auf die hervortretenden Kontraste im Wechselverhältnis zwischen Film und Literatur. Die veränderliche Präferenz Kluges gegenüber einem der beiden Medien, oder die autorenpolitisch motivierte Indifferenz gegenüber dem Mittel zur "Herstellung von Öffentlichkeit", entledigt den spezifischen Erzählansatz Kluges nicht einer ästhetischen Differenzanalyse, die die medieninhärenten Ausdrucksmerkmale der beiden Erzählmittel im Einzelfall abwägt. Kluges Theorietexte geben an diversen Stellen darüber Aufschluss, dass es auch für ihn von weitreichender Bedeutung ist, ob nun ein Thema mit literarischen oder filmischen Mitteln bearbeitet wird. Beispielsweise die "absolute Differenz zwischen verbaler Sprache und filmischer Bewegung" oder die Differenz zwischen unterschiedlichen Rezeptionsweisen sind Thesen, die Kluges Werk begleiten.¹⁵⁷

Die reziproke Beziehung der Ausdrucksmittel, sowie die Gewichtung der tatsächlichen künstlerischen Produktion sind über die Jahre seiner Laufbahn deutlichen Schwankungen unterworfen, deren Ursprung Uecker nicht als "unsichere Identität eines Autors" festmacht, sondern als "eine Strategie" bezeichnet, "die sich ganz bewusst zwischen den technischen Medien und im ständigen Transfer von einem zum anderen ansiedelt."¹⁵⁸ Die Suche nach dem passenden Ausdrucksmittel für eine bestimmte Intention verschreibt sich vorab der Abwägung theoretischer Ansichten zu den einzelnen Vor- und Nachteilen von Film und Literatur, betreibt aber gleichermaßen eine experimentelle Praxis in der Produktion selbst. Um den medialen Unterschieden bei Kluge zu genügen, greift Sombroek in seiner Untersuchung auf das Transkriptivitätskonzept als theoretischen Rahmen zurück. Transkriptionsverfahren weisen sich dadurch aus, dass sie "Differenzen sowohl überbrücken, indem sie Lesbarkeit ermöglichen, als auch neue Differenzen erzeugen, insofern sie ihre eigene [...] Medialität zu erkennen geben."¹⁵⁹

¹⁵⁶ Sombroek S.129

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Uecker, (2002), in: Schulte/Siebers (2002), S.86-87.

¹⁵⁹ Sombroek (2005), S.128. zitiert nach: Balke, Friedrich: Medien und kulturelle Kommunikation. Positionen eines Forschungsprojekts. In: Transkriptionen. 2003. Nr.1, S.30-32.

Grundlegende Unterschiede zwischen Film und Literatur bestehen z.B. durch einen von Kluge vielfach zum Ausdruck gebrachten Gedanken, dass ein ungeheurer Vorsprung der literarischen Tradition an Ausdrucksformen gegenüber den Massenmedien besteht. Eine Begebenheit, die sich in einem enormen Reservoir an Metaphern und einem verwertbaren Abstraktionspotential von Sprache niederschlägt und damit Verallgemeinerungen und Differenzierungen zulässt, die dem Film als "Findelkind" ohne abstrakte Universalsprache nicht zugänglich sind. Es führt aber auch dazu, dass Literatur als "monomediales Ausdrucksmittel breite Teile der Wirklichkeit abprallen lässt, weil sie die Dinge zwar einspinnen, aber nicht fassen könne."¹⁶⁰ Eine Beobachtung, die sich auch in der Arbeitsweise Kluges niederschlägt.

"In der Literatur bin ich angewiesen auf die Bedeutungen, die den Worten beigelegt werden, das ist doch stark traditionell bedingt, während ich bei den Bildern eigentlich lediglich eingeengt bin durch das, was sich die Zuschauer vorstellen können."¹⁶¹

Im Gegensatz zur Literatur erschweren die Rezeptionsbedingungen des Films die Anwendung des Montageprinzips, das viele Einzelaspekte montiert und dabei die Eigentätigkeit des Lesers/Zusehers ansteuert. Die Tendenz der literarischen Sprache zur Abstraktion ermöglicht dem Leser seine eigene Erfahrung an die Sprachkonstruktionen anzulagern. Er behält darüber hinaus die Gewalt über den Zeitrhythmus seiner eigenen Leseerfahrung. Eine Voraussetzung die die Vorführbedingungen des Kinos nicht bieten. Auch die Offenheit der Begriffe, an der die Erfahrung des Rezipienten ankristallisieren kann, verliert durch die bildliche Repräsentation an Substanz. So muss der Film versuchen, "durch Eingriffe in die Wirklichkeit, Brechung der an sich konkreten Information" zu erreichen.¹⁶²

In der Pluralität des Films, also "der Aufeinanderschichtung von Ausdrucksformen" besteht die Möglichkeit, "dass der Stoff sich in den Bereichen zwischen den Ausdrucksformen ansiedelt" und dadurch, so die Einschätzung Kluges, eine radikale Erweiterung literarischer Mittel zulässt. Das dialektische Verhältnis zwischen Anschauung und Begriff ist ein im Gegensatz zur Sprache weitreichend weniger stabiles, das sich auch an den Konkretisierungen filmischer Parameter auflöst.¹⁶³

"Stärker noch als Buchtexte oder Fotos arbeitet die Ausdrucksweise des Films mit sogenannten Nebenvalezen, dem zum Teil winzigen Informationsüberschuss von

¹⁶⁰ Ebd. S.130.

¹⁶¹ zit. nach. Lewandowski (1980), S.50-51.

¹⁶² zit nach. Lewandowski (1980), S.53.

¹⁶³ Sombroek. S.130. .

Bildern und Bewegungen, den Zwischenwerten zwischen Bildern, Tönen, Inhalten und Bewegungen."¹⁶⁴

Neben den offensichtlichen Parallelen der filmischen und poetischen Textproduktionen und der eigentlichen Verschmelzung der Impulse als Eigenbilder im ursprünglichem Medium der Vorstellungskraft des Rezipienten, bezieht Kluge mediale Differenzen durchaus in seine Überlegungen mit ein und errichtet darauf divergente Herangehensweisen, die einerseits Ähnlichkeiten aufweisen, andererseits aber auch durch ihre Unterschiedlichkeit gekennzeichnet sind.

Kluges "Geschichten vom Kino", die bereits im Titel das Zusammentreffen der beiden Medien ankündigen, bieten ein breites Feld an Erzählungen, das indirekt, durch die literarische Beschäftigung mit Kino, Rückschlüsse auf das Spannungsfeld zwischen literarischer und filmischer Produktion zulässt, überwiegend aber einen lohnenden Einblick in die filmtheoretischen und filmhistorischen Ansichten Kluges offeriert.

¹⁶⁴ Kluge, Alexander: Bestandsaufnahmen: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1983, S43.

II. Analyse: Filmtheoretische Anschlüsse an die "Geschichten vom Kino".

II.1 Kluge und Benjamin. "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem."

Um eine ungefähre Annäherung an die Verschränkung zwischen Theorie und literarischer Praxis zu gewährleisten, steht der Analyse der "Geschichten vom Kino", eine eingehende Untersuchung, eines im Filmbuch "Die Macht der Gefühle" erschienen Textes voran.¹⁶⁵ "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem" ist einerseits beispielgebend für die intermediale Arbeitsweise Kluges, da das Filmbuch, welchem der Text entstammt, in beabsichtigter Korrespondenz mit dem gleichnamigen Film "Die Macht der Gefühle" von 1984 steht. Weiters bietet er sich als Anschauungsmaterial für die Symbiose von Theorie und Praxis eines Autors an, dessen intellektueller Werdegang eng mit kritischer Theorie verwoben ist und diese in Form literarischer Mittel fortschreibt. Diese Verschränkung etabliert sich in einem reziproken Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, das sich über Jahrzehnte der intermedialen Textproduktion einen an Kant angelehnten Leitgedanken zur Maxime gemacht hat: „Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind.“¹⁶⁶

Auch der Text "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem" bedient sich eines, bei Kluge häufig anzutreffenden Stilmittels, das die Kernthesen der Ausführungen hinter einem überschaubaren narrativen Plot mitverhandelt und dabei mitunter den Eindruck einer schlichten Schilderung von Vorgängen erweckt. Diese unbedarfte Rezeptionshaltung bricht spätestens der Satz: "Ein solches Zwischenstadium zwischen Klärung und Nicht-Klärung ist ein Gefühl, das eine Balance hält."¹⁶⁷

Um was für ein Gefühl handelt es sich hier und wie kann es in einen theoretisch kontextuellen Zusammenhang gebracht werden? Einen plausiblen Ansatz bietet Walter Benjamins Erinnerungs- bzw. Gedächtnistheorie. Im weiten Sinne versteht Benjamin

¹⁶⁵ Kluge (1999). S.136. bzw. Kluge, Alexander.: Die Macht der Gefühle. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1984.

¹⁶⁶ Kluge, (1999), S.29. Vgl.: Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (KrV B75, A51): "Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind."

¹⁶⁷ Kluge (1999), S.136.

Erinnerung, unter Voraussetzung von Prousts *mémoire involontaire*, als "unwillkürliches Zusammentreffen von einer vergangenen und einer gegenwärtigen Erfahrungseinheit".¹⁶⁸ Durch diese Kollision entstehen Bilder, die aus einer bis dahin unverfügbaren reaktiven Erfahrung stammen. Es werden also autonome Erinnerungsspuren erzeugt, die mit dem Bewusstsein nicht vereinbar sind und auf einen Begriff von Vergangenheit hinweisen, der sich im Verhältnis zur Gegenwart stets mit verändert; d.h.: Vergangenheit verändert sich mit jeder neuen Gegenwart und bleibt damit unbestimmt und vage.¹⁶⁹

"Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten"¹⁷⁰

In Kluges Text steht nicht das Erinnern oder die Erzählung darüber im Vordergrund, sondern die Aggregatzustände der Gefühle repräsentieren selbst vernachlässigte Erinnerungsspuren in der Erfahrungsmasse der Protagonisten. Eine spezifische, augenblickliche Situation, das Missverständnis der Freundinnen um einen Hummerschwanz, bewirkt eine Gefühlkonstellation, die etwas "Interessantes oder Studierenswertes" mit sich führt. "Den ganzen Happen an sich ziehen", verbunden mit einer vergangenen Erfahrungswucht "war ein ganz ähnlicher Schwebezustand, in den blitzartig ganze Jahrzehnte des Sparens hineinschießen."¹⁷¹ Ähnlich dem "Bild der Vergangenheit", das bei Benjamin "vorbeihuscht", "schießt" hier eine Masse an unkonkreter Erfahrung der Vergangenheit "blitzartig", mit enormer, das eigentliche Objekt der Begierde, den Hummerschwanz weit übersteigender Bedeutungskraft in einen gegenwärtigen Moment. Vergleichbar mit Benjamins These vom Aufeinandertreffen zweier zeitverschobener Erfahrungseinheiten, die voraussetzen, dass eine verlorene Erfahrungspräsenz nur nachträglich bewusst werden kann, referiert auch jenes "Gefühl aus Unverbrauchtem" auf eine erhebliche, über Jahrzehnte angehäuften Präsenz eines subdominant zusammengetragenen Gefühlshaushalts des Sparens. Dieses allgemeine, alltägliche Reservoir an Erfahrung benötigt einen besonderen, durch den Hummerschwanz repräsentierten, gegenwärtigen Impuls, der eine vage gefühlsmäßige Wiedererkennung der langfristigen Verhaltens- und

¹⁶⁸ Öhlschläger, Claudia: Gender/Körper. Gedächtnis und Literatur. In: HG. Erll, Astrid. u. Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.. Berlin: De Gruyter, 2005. S.227-249. S.233.

¹⁶⁹ Vgl. Taubes, Jakob: Der Preis des Messianismus: Briefe von Jacob Taubes an Gershom Scholem und andere Materialien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S.81.

¹⁷⁰ zit. nach: Taubes (2006), S.81.

¹⁷¹ Kluge (1999), S.136.

Internalisierungsweise hervorruft und es damit in einem unabhängigen Moment neu entstehen lässt. "So etwas gibt es nur unter der Bedingung, dass ihr noch nie jemand ein solches fischiges Fleischstück angeboten hatte." Dieses Gefühl, das sich plötzlich durch den Impuls einer unbeabsichtigten Situation aus der persönlichen Erfahrungsmasse herauslöst, bedarf keiner aktiven Erinnerungsarbeit und behält die ihm eigene, plasmaartige Konsistenz "zwischen Klärung und Nichtklärung"¹⁷² in einer Art Schwebezustand bei und steht damit in einer scheinbaren Abgrenzung zum aktiven Prozess der Erinnerungsarchäologie bei Benjamin.

"Wer sich der eigenen Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie jemand, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen."¹⁷³

Eine Lektüre die den Schreibprozess selbst mit einschließt, eröffnet eine grundsätzliche Trennung, indem Kluge hier selbst eine für seine Gefühlserinnerungsthese modifizierte Archäologie betreibt und damit eine Unterscheidung des Beschriebenen zum Prozess des Beschreibens getroffen werden muss. Die Protagonisten bleiben von der Grabung nach ihren Erinnerungsspuren verschont, verschonen diese auch selbst, um sie nicht zu beschädigen, der Autor Kluge hingegen entwirft eine ungefähre Kartographie des beschriebenen Impulses und kommt damit den Anweisungen Benjamins zur Verfahrensweise der Suche nach Erinnerung nahe.

"So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde.[...], wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene anderen vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren."¹⁷⁴

Im Fall des epischen Berichts "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem" entwirft Kluge eine solchen Darstellung nicht explizit für das geschilderte Gefühl, sondern erstellt einen Entwurf, um jenen "Ort" oder seine kennzeichnenden Umstände zu lokalisieren, wo vernachlässigte Erfahrungsmasse an die Oberfläche einer bewussten Wahrnehmung durchdringt. Eine Frage also danach, wie Gefühle überhaupt in Erscheinung treten und damit auch nach den Orten und Begebenheiten, die Erfahrungsmassen zum Unikum eines gegenwärtig empfundenen Gefühls werden lassen. Kluges Interesse an den Gefühlen, "die man nicht sofort als solche erkennt, die also eingebaut sind in den

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Walter, Benjamin.: Denkbilder. Frankfurt / M: Suhrkamp, 1994. S.100-101.

¹⁷⁴ Ebd.

Institutionen"¹⁷⁵ und erst durch "Selbstvergessenheit" also im "Ernstfall" tatsächlich eintreten, erfährt durch die mit dem Hummerschwanz herbeigeführte Konstellation, so ließe sich verkürzt behaupten, eine Art Probehandlung. Als Beispiel für einen solchen Ernstfall berichtet Kluge in einem Interview von der Eventualität, dass eine Mutter ihr Kind vor einem herannahenden Traktor mit dem Einsatz ihres eigenen Lebens bewahrt. "Das ist eine kurze Impulshandlung, wie man sie berechnend gar nicht zustande bekommt. Das ist Gefühl."¹⁷⁶ Abgesehen davon, dass auch im Hummerschwanztext die Mutter den überraschenden Impuls der Delikatesse für ihren "Sohn verlängern" wollte, handelt es sich, neben den unterschiedlichen Beweggründungen und Reaktionen der Mütter, auch in dieser Geschichte um eine plötzliche Rekrutierung langfristiger mütterlicher Gefühlserfahrungen in einer außergewöhnlichen, wenn auch abgeschwächten Situation, der Kluge in jener Szene Interessegehalt zugesteht. An Freud angelehnt folgert Benjamin in seinen Überlegungen zu Gedächtnis und Geschichte, "dass zu einer unwillkürlichen Erinnerung nur das werden kann, was sich dem Subjekt als Erlebnis entzieht." Dem Bewusstsein wird die Funktion als Träger von Gedächtnisspuren abgesprochen, es übernimmt vielmehr den Schutz vor den Reizen der "übergroßen, draußen arbeitenden Energien." Kommt es dazu, dass ein solcher Reizschutz durchbrochen wird, spricht die Psychoanalyse von einem "Chock". Für Benjamin wird dieser Chock verhältnismäßig dann zu einem Erlebnis, "je unablässiger das Bewusstsein im Interesse des Reizschutzes" arbeitet.¹⁷⁷

Die auslösende Situation, welche das Studierendenswerte am Hummerschwanz heraufbeschwört, besteht aus einem Missverständnis, das die Protagonistin gieriger erscheinen lässt, als sie von sich selbst vermutet. Der Hummerschwanz fällt ihr versehentlich in den Sand. Die unerwartete Konstellation, so ließe sich argumentieren, durchbricht kurzfristig den Schutz des Bewusstseins vor der tatsächlichen Befindlichkeit und des unbewussten Gefühlshaushaltes und legt in der Art des bezeichneten Schockcharakters des Erlebnisses einen Sichttunnel auf die missverständlichen Vorgänge und das Gefühlsreservoir im Hintergrund der Vorgänge. Ist der Schock hier ein eher subtil, die Erwartungshaltung der Figur durchbrechender Reiz, macht das Beispiel der Mutter, welche unter Einsatz ihres Lebens das Kind vor dem Tod bewahrt, noch klarer, inwiefern ein Ereignis den Reizschutz des Bewusstseins lahmlegen kann, um daraufhin ein Gefühl zu erzeugen, das "nichts mit dem Gefühl, das

¹⁷⁵ Kluge (2001), S.43

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Öhlschläger. (2005), S.234.

wir aus dem Theater kennen" zu tun hat, sondern, so Kluge, eigentlich eine Näheverhältnis zu einer intuitiv zweckmäßigen, körperlichen Arbeit hat.¹⁷⁸

Ein entscheidender Unterschied zwischen dem Gedächtniskonzept Benjamins und dem von Kluge geschilderten Gefühlsgedächtnis besteht, wie bereits oben angedeutet, darin, dass bei Benjamins aktive Aneignung von Vergangenheit an die Figur der Wiederholung gekoppelt ist, während Kluge den aus der Vergangenheit emittierten Gefühlsimpuls an eine einmalige Erlebbarkeit bindet. ("So etwas gibt es aber nur unter der Bedingung, dass ihr noch nie einer ein solch fischiges Fleischstück angeboten hatte.") Fraglos, so zeigt auch dieser Hinweis, handelt es sich bei Benjamins und Kluges Ansätze um unterschiedliche, jedoch nicht inkommensurable Prozesse; dennoch ist eben jener Hinweis auf die fragile Entstehung einer Gefühlserinnerung und ihrer nicht reproduzierbaren Natur ein Fingerzeig auf die mediale Funktionsweise des Erinnerungsapparats, dessen Erinnerungspartikel vom einfachen Wiederaufrufen einer vergangenen Erfahrung entbunden werden. Eine vollständige Rekonstruktion von Erinnerung bleibt aber auch bei Benjamin ausgeschlossen:

"Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend, dass wir im Augenblick aufhören müssten, unsere Sehnsucht zu verstehen."¹⁷⁹

Auch diese Zeile deutet auf eine Kraft in der Wiederkunft des Erinnerns hin, die dem Durchbrechen des Reizschutzes bei Kluge, z.B.: im geschilderten Fall der geretteten Tochter, ähnlich ist. Geht es Benjamin mehr um bestimmbare Geschehnisse, die sich im Erinnern selbst wieder finden und Kluge um den offenen Raum einer aus einem Erfahrungskontinuum kommenden Gefühlserinnerung, so enthüllt dieses Zitat aber auch, wieweit schon Benjamin den diversen Vorgängen einen Freiraum zugesteht, der über das konkretisierende Begreifen hinaus geht.

In dieser Tradition des Denkens steht auch Kluge. Denn, wie bedeutungsvoll und schlagkräftig diese Art von "Blitzen" durch Kluge auch geschildert werden, im gleichen Maße ungreifbar und lose umrissen ist jenes "Studierenswerte" der akuten Empfindung, das sich nur dadurch erhält, weil "es nicht weiter besprochen wird." Die hier ersichtliche fehlende Konkretisierung, oder vielmehr sogar die davor ausgesprochene Warnung, ((...) "genauso wie die gedankliche Klärung den glücklichen Moment beenden würde" (...)), schickt eine negativ dialektische Methode voraus, an der die Fortführung der

¹⁷⁸ Kluge (2001), S.43.

¹⁷⁹ Benjamin Walter. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Gießner Fassung. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M, Suhrkamp, 2000. S.70.

Denkinhalte der Frankfurter Schule durch literarische Mittel im grundsätzlichen Analyseverständnis des Autors zur verhandelten Sache augenscheinlich wird. Wie eine solche Auseinandersetzung des Autors in den "Geschichten vom Kino", in Bezug auf Film aussieht und wie er dabei die Traditionslinie seiner eigenen Theorieprägung dialektisch literarisch erzählend aufarbeitet, zeigt die Analyse der Geschichte "Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit", die auch in der Werksammlung "Chronik der Gefühle" von Kluge direkt vor den Text "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem" montiert wird.

II.1.2 "Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit." Kritik an Walter Benjamins Begriff der Aura.

Zunächst gilt es, die Aufmerksamkeit auf eine der Detailveränderungen zwischen der Erstveröffentlichung des Textes und der Version im Band "Geschichten vom Kino" zu richten.¹⁸⁰ Neben einigen grammatikalischen und den Satzbau betreffenden Korrekturen, sowie den zwei zusätzlichen erklärenden Fußnoten, erhält der Protagonist einen ergänzenden Buchstaben an das Ende seines Namens; aus der 1999er Urform Sigris wurde Sigrist. (Die erwähnten Stellen erfuhren bereits in der 2001 erschienenen Chronik der Gefühle- Basisgeschichten eine Abänderung) Eine Anpassung, die durchaus darauf hindeutet, dass dem Namen eine Bedeutung anhaftet, die für das Verständnis der Geschichte entscheidend ist. Sigrist oder Siegrist ist eine Bezeichnung für einen, in der Schweiz und Süddeutschland vorkommenden Familiennamen, der im Wortursprung die Bedeutung des Messners oder Küsters in sich trägt. Ein religiöses Amt also, das vereinfacht gesagt zur Vorbereitung der Messe und anderer klerikal, administrativer Angelegenheiten bestimmt ist.

In der Geschichte "Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit" fungiert Sigrist als Filmvorführer. Im Vorwort zu den "Geschichten vom Kino" findet eben jener Sigrist, in Verbindung mit der Widmung des Buches an die primitive Diversity des Kinos, seine exklusive Erwähnung:

¹⁸⁰ Vgl. Die Versionen aus Kluge (1999), S.301-305. (Erstveröffentlichung) und. Kluge (2007), S.305-307.

"Meine Geschichten widme ich diesem geliebten Zwitter, bestehend aus Zufall, ernstem Charakter (siehe die Sorgfalt des Vorführers Sigrist), Genie, Inkompetenz und Glück."¹⁸¹

Das im Text beschriebene Verhalten des Vorführers Sigrist verleitet zu einer solchen Attribuierung, die von ernst oder sorgfältig über radikal bis hin zu dogmatisch reicht und damit den religiösen Anklang des Namens auch in der Haltung des Protagonisten gegenüber dem "Gegenstand" Kino zum Ausdruck bringt. Seine Einstellungen oder Glaubensgrundsätze gegenüber der Authentizität und dem Material Film besitzen eine, dem Dogma zumindest teilanaloge Art der absoluten Unumstößlichkeit. "Er war weder bereit, in dieser radikalen Frage nachzugeben, noch war er bereit, sich die Nächte für etwas Relatives (=Halbgutes) um die Ohren zu schlagen."¹⁸²

Dieses "Halbgute" entstünde dann, wenn der Filmvorführer durch das Schneiden des Films und der Aussparung der für ihn überflüssigen Szenen den Film (inhaltlich) verbessern würde, dafür aber die unzumutbare Qualitätsreduktion des Filmmaterials in Form von "Klebestellen und hässlichen Bumsern" in Kauf nehmen müsste.

Der Materialaspekt sticht damit frappant ins Auge. Alle Parameter, die außerhalb der Beschaffenheit des Filmstreifens eine Rolle spielen, so der Eindruck, den Sigrist erweckt, spielen eine untergeordnete Rolle, sind von sekundärer Tragweite, wenn es zur vergleichenden Konfrontation der jeweiligen ideellen Gewichtungen kommt. "[...] die Qualität der Kopie aber ist die Straße, auf der sich sämtliche Inhalte, auswechselbar oder nicht, bewegen."¹⁸³ Auch die Herstellung eines "schrammenfreien" Films durch Filmrestaurierung wäre nur dann zumutbar, wenn Sigrist selbst das Vorrecht erworben hätte, das makellose Produkt privilegiert vorab betrachten zu können, ohne dass ein anderer "unbegabter Vorführer" das Material durch Kratzer wieder beschädigen könne. Eine idente, auswechselbare eins zu eins Kopie scheint es für den sorgsamsten Filmvorführer Sigrist als solche nicht zu geben. Das Material, seine Qualität und die Art es zu behandeln machen einen Unterschied, selbst oder gerade dann, wenn es sich um ein- und denselben Film handelt.

Die bereits im Kontext der Geschichte "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem" angedeutete Verbindung Kluges zum Werk Walter Benjamins ist eine, die für den Autor

¹⁸¹ Kluge (2007), S.7. (Vorwort)

¹⁸² Ebd. S.307.

¹⁸³ Ebd.

einen hohen Stellenwert einnimmt und von Christian Schulte im Essay "Kairos und Aura"¹⁸⁴ näher aufgearbeitet wird. In einem Interview bestätigt Kluge diese Beziehung:

„Auf die Frage nach der Beeinflussung durch die Theorie Benjamins kann ich nur mit einem klaren Ja antworten, selbstverständlich! Allerdings hängt diese Nähe zusammen mit meiner Herkunft aus der ‚Kritischen Theorie‘. Durch diese Vermittlung und natürlich auch durch die ‚Jüdische Theologie‘ ergibt sich mein enges Verhältnis zu Benjamin.“¹⁸⁵

"Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. [...] Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises."¹⁸⁶

Wenn Benjamin daraufhin formuliert, dass die katharsische, destruktive Seite u.a. des Films, des "mächtigsten Agenten" der Massenbewegungen der damaligen Tage zur "Liquidation des Traditionswertes am Kulturerbe" führt, da es gleichzeitigen die Auflösung der Aura des Kunstwerks mit sich trägt, vertritt die Figur des Filmvorführers Sigrist beinahe widerständisch eine damit unvereinbare Position. Über die Definition der Aura, welche für Benjamin die Erscheinung einer Ferne ist, so nah das sein mag, was sie hervorruft,¹⁸⁷ ergibt sich eine filmische Entsprechung, die für Sigrist z.B. dann zutrifft, wenn er sich über die Einmaligkeit der Sichtung einer "schrammenfreien" Kopie eines Films äußert, deren Besonderheit in der Perfektion der Restaurierung liegt. Dadurch wird dem Medium Film und den einzelnen technischen Reproduktionen etwas von der Aura eingeräumt, die ihnen Benjamin in seinem Kunstverkaufsatz *genommen* bzw. in seiner gesellschaftskritischen Analyse nicht zugestanden hat. Der "Messner" Sigrist, seine radikale, ansatzweise dogmatische Handhabung des Filmmaterials eröffnet eine religiös anmutende, auf den rituellen Ursprung von Kunst rückreferierende Ebene des Films, dem nicht allein aufgrund seiner reproduzierten Herkunftsbürde seine "Aura" abgesprochen werden kann. In Sigrists Vorstellung vom Kino verfügt auch der Film

¹⁸⁴ Schulte, Christian: Kairos und Aura. Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges. 2004.
www.alexander.kluge.de
Zugriff: 15.05.2010

¹⁸⁵ Gerhard Gräber: Was hat die Geschichtslehrerin Gabi Teichert mit Walter Benjamin am Hut? Ein Gespräch mit Alexander Kluge. In: Anachronistische Hefte 1 (1980), S. 60-66; S-61.

¹⁸⁶ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 26 Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2001. S.13-14.

¹⁸⁷ Ebd.

noch über eine spezifische Bindekraft zur ursprünglichen Ritualfunktion, die auch für Benjamin maßgeblich für die auratische Daseinsweise des Kunstwerks ist.¹⁸⁸

Diese Schlussfolgerung bestärkt eine Aussage Kluges, die er zur Thematik der Abgrenzung zwischen neuen und alten Medien getroffen hat und die dabei auf Konfrontationskurs mit dem zentralen Aspekt in Benjamins Kunstwerkaufsatz geht.

"Walter Benjamin setzt eine Grenze zwischen den klassischen Künsten, z.B. dem Theater und den Filmen. Das Theater, behauptet er, sei noch auf Seite der klassischen Künste, der Film dagegen überschreite diesen klassischen Rahmen. Er habe keine Aura. Diese Feststellung Benjamins ist eine Übertreibung. Teile der klassischen Aura entschwinden bei den Filmen, dafür werden durch den Zuschauer neuartige Formen der Aura in den Kinosaal hineingetragen."¹⁸⁹

Sigrist als einen solchen Zuschauer zu begreifen liegt nahe. Er spiegelt ein Extrembeispiel für eine innovative Eigenbelebung einer Aura, die sich aus den aparten Gesetzen des Kinos autark zu entwickeln weiß. Der Ritus findet anschließend an seine genuine archaische Historie und sofern gewisse Kriterien in den variierenden Begebenheiten erhalten bleiben stets zeitgemäße Anfänge, die auch das konservative Fundament des Ritus in sich tragen. Kluge folgert weiter:

[...]Der Kernpunkt tritt vielmehr hervor, wenn wir die Situation im Kino, den Umgang des Zuschauers mit bewegten Bildern auf der Leinwand und in seinem Kopf, mit dem Original vergleichen. [...] Der Reichtum der Erfahrung und das Geschichtenerzählen sind die Grundalge der klassischen Öffentlichkeit. Für diesen Verkehr gelten die Kriterien: Einmaligkeit und Dauer."¹⁹⁰

Geht es Kluge in diesen Ausführungen hauptsächlich um die Abgrenzung bzw. den Übergang von klassischer Öffentlichkeit zu den neuen Medien,¹⁹¹ sind es aber genau jene von Benjamin im Kunstwerkaufsatz geprägten Begriffe der "Einmaligkeit und Dauer", die vorwiegend das Verhältnis Sigrist zum vorgeführten Kunstwerk ausmachen. Die Einmaligkeit in Form der Perfektion des gescreenten Materials, die

¹⁸⁸ ebd.: „Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. Diese mag so vermittelt sein wie sie will“.

¹⁸⁹ Kluge (1999), S.184.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd. Kluge präzisiert seine Überlegungen: "Die Grenzen zwischen neuen Medien und klassischer Öffentlichkeit liegt also eher zwischen Kino und Fernsehen, vermutlich aber noch jenseits des Fernsehens an der Schwelle zur Digitalisierung und bei der Kombination von neuartigen Medien Techniken und sich darauf gründenden Privatunternehmen."

vgl. dazu Kluge (2007), S.248. Der Wechsel von Film zu digitalen Medien findet durch die Geschichte "Intoleranz zwischen Chemie und Elektronik" eine Entsprechung, die die Unvereinbarkeit der beiden technischen Entwicklungsschritte symbolisch wiedergibt.

Dauer als kritische und angespannte Beziehung zur Diskussionsrunde im Vorfeld der Projektion sowie der radikalen Verkürzung des Films zur Rückgewinnung der durch das Expertengespräch verlorengegangenen Zeit.

In diesem viablen Kontinuum von Einmaligkeit und Dauer, in dem sich neue Formen der Aura entwickeln können, entsteht durch vitale Beschäftigung, also in einem lebendigen Verhältnis zur Arbeit, ein eigenständiger Zugang zum Gegenstand, der sogar zur Verwunderung darüber führt, dass man Kopien nicht füttert. (So der Schlusssatz der Geschichte).¹⁹²

Dass dabei aber nicht nur der Ansatz des Rezipienten, sondern ebenso die Filmkopie als zu bergender Schatz selbst eine Aura beleben kann, beschreibt der Text Die Götterdämmerung in Wien, welcher den Widerspruch Kluges zu Benjamin mittels der originären Kopie eines darin geschilderten Filmfundes konkretisiert.

"Teile des Materials sind verschrammt und erhalten durch die Beschädigung einen den Thesen Walter Benjamins entgegengesetzten Charakter."¹⁹³

Das Gegenteil zur perfekten, durch von Sigrist angestrebten Kopie, eine über die Jahre schwer beschädigte Filmrolle, enthüllt eine potentielle Besonderheit von Filmmaterial, die der Nivellierungsthese Benjamins von der Verlustigkeit der Aura durch einen Sonderfall widerspricht.

Die Geschichte "Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit" kann auch als Allegorie zu Kluges Arbeitsweise interpretiert werden.

"[...] indem er in der Spätvorstellung die Akte 4 und 5 des Kriminalfilms ausließ. Tatsächlich machte die Handlung einen Sprung, der den Film für Sigrists Gefühl deutlich verbesserte."¹⁹⁴

Die Art und Weise, wie Kluge Filme macht, wurde in dieser Arbeit sowie in anderen sekundärliterarischen Werken zur Genüge ausgeführt. Die Feststellung, es entstünde bei ihrer Betrachtung der Eindruck, als fehlten ganze Akte oder Szenen oder gänzlich verschiedene Filme würden in brüchiger Form aneinandergeschnitten, erscheint anhand einer eingängigen Rezeption als durchaus gültiges Interpretationsmuster. Indem Kluge sich auf eine Art "Nummernprogramm"¹⁹⁵ des frühen Kinos, als eine Idealform der Präsentation beruft, führt er hier durch den Protagonisten Sigrist einen fiktiven Vertreter

¹⁹² Kluge (2007), S.307.

¹⁹³ Kluge (2007), S.158.

¹⁹⁴ Ebd. S.307.

¹⁹⁵ zit. nach Stollmann (1998), S.73.

ein, der auf ungewöhnliche Weise dieser Projektionsform Vorschub leistet und auf eine eigenständige Art variiert.

"Was der Filmvorführer im Nachhinein dem fertigen Film durch Weglassung >hinzufügen< muss, bildet für Kluge von vornherein die Ausgangsbasis der Filmherstellung. Dieses >weniger ist mehr<, das Weglassen, das Nicht-Sichtbare, die Lücken und Brüche, die Differenzen zwischen Bildern, zwischen Bildern und Texten, Tönen, Musik macht für Kluge den eigentlichen Motor jeder filmischen Bewegung aus."¹⁹⁶

II.2 Die Utopie Film

In einem ausgedehnten Segment des Nummernprogrammartig aufgebauten Films "Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit" bemüht sich ein blinder Regisseur um die Fertigstellung eines Films mit historisch-ubiquitärem Anspruch. Das Ende des Films selbst liest sich als teilprogrammatische Allegorie auf Kluges Utopie Film. Armin Müller Stahl als blinder Regisseur ist "innerlich voller Bilder".

Der kurze Kommentar Kluges aus dem Off:

"Es sind dreiundzwanzig Meter von der Vorführkabine bis zum Atelier.

Er wartete zwei Stunden bis einer seiner Assistenten vorbeikäme.

Er war innerlich voller Bilder." (TC: 01:43:20 – 01:44:05)¹⁹⁷

Danach folgt eine Bildmontage aus einem Frauenkopf und einem Ausschnitt aus Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat).

Daraufhin wiederholen sich die Lumiere Bilder rückwärts abgespielt; daneben ein Bild eines küssenden Paares. Das Paar verbleibt einige Kader, als der Film verschwindet.

Der anschließende Abspann greift einen historischen Lehrfilm zu den Gebrüdern Lumiere und deren Erfindung des Kinetographen auf, welcher bereits bei TC: 1:19:40 zum Einsatz kam. Nun ist lediglich die Tonspur zu hören, die die Credits überlagert. Der Anfangssatz dieses Lehrfilms lautet: "Der Text des Patentbeschlusses und die beiden Zeichnungen beweisen, dass die Brüder Lumiere dieses Problem endgültig gelöst haben.[...]"

¹⁹⁶ Sombroek (2005), S.103.

¹⁹⁷ Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit: Regie: Kluge, Alexander. BRD: Kairos Film, 1985. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 106'.

Die innerlichen Bilder, die der blinde Regisseur in jenen zwei Stunden Wartezeit und dreiundzwanzig Metern imaginiert, berufen sich auf eine elementare menschliche Fähigkeit, die für Kluge zumindest in gleichem Maße für das Kino steht, wie es Technik, Filmstreifen und Rezeption seit Erfindung der geeigneten Gerätschaften getan haben. Die durch die Innovation der Gebrüder Lumiere angesprochene "Lösung" nimmt sich der Fülle innerlicher Bilder an und überwindet eine Grenze zwischen interner Vorstellungskraft von bewegten Bildern und deren transkribierter Abbildung außerhalb der menschlichen Imaginationsfähigkeit. Zweiundzwanzig Jahre nach den "inneren Bildern" des blinden Regisseurs im Film "Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit" spiegelt sich diese Ansicht im Text "Sonne über den Wasserstraßen des Lido" in den "Geschichten vom Kino" neu.

"Erst der menschliche Kopf sei (und zwar seit der Steinzeit) als Kino eingerichtet. Die Erfindung der Lichtspielhäuser habe insofern zu einer >>Widererkennung<< geführt. Etwas, was die Hirnzellengruppen immer schon probiert hätten, habe sich plötzlich als Erlebnis angeboten. Darin bestehe das Kinowunder."¹⁹⁸

Im Kurzessay "Utopie Film" aus dem Jahr 1979 drückt Kluge dies folgendermaßen aus.

"Er /(der Film) greift [...], auf eine Eigentätigkeit der menschlichen Vorstellungskraft zurück, die es seit Zehntausenden von Jahren gibt. Etwa seit der Eiszeit (oder früher) bewegen sich im menschlichen Kopf – zum Teil aus antirealistischen, nämlich aus Protest gegen unerträgliche Wirklichkeit – Bildströme, sogenannte Assoziationen. [...] Dies ist das über zehntausendjährige Kino, auf das die technische Erfindung von Filmnegativ, Projektor und Leinwand nur geantwortet hat. Dies ist zugleich die besondere Nähe zum Zuschauer und zur Erfahrung."¹⁹⁹ Dieses, auf die ursprüngliche Intention der visuellen Darstellbarkeit reflektierende Theorieebene legt, so zeigen die Zitate aus diversen Schaffensperioden Kluges, eine konstante Basis, um über Film nachzudenken und ihn praktisch umzusetzen, die sich auf konsistente Weise von zeitgenössischen Moden abgrenzt. Die Kategorien Evolution und Neurophysiologie als Ursprung des "Prinzips Kino" zu begreifen, bestätigt ein grundsatztheoretisches Interesse am Gegenstand, das über ästhetische und inhaltliche Fragestellungen hinausgeht und sich dabei an Grenzen tastet, die das Filmische in direkter Einflussnahme auf die physisch-sinnliche Verarbeitung des Menschen bezieht. Ungeachtet aller in der Filmhistorie faktisch vollzogenen Versuche Filme zu realisieren, besteht eine grundsätzliche Verbundenheit zwischen dem neuronal ausdifferenzierten

¹⁹⁸ Kluge (2007), S.43-44.

¹⁹⁹ Kluge (1999), S.140.

Vorstellungsapparat des Menschen und der technischen Möglichkeit zur Projektion bzw. der Rezeption von Bildern. Eine optisch-auditive Querverbindung des Kinos zu den Denk- und Vorstellungsprozessen des Gehirns, die genauso unverkennbar wie vielfältig erscheint und auch bereits vor Kluge in unterschiedlicher Weise in der Filmhistorie in diverse Überlegungen mit einfluss.

"Motion pictures are our thoughts made visible and audible. They flow in a swift succession of images, precisely as our thought do, and their speed, with their flashbacks – like sudden uprushes of memory – and their abrupt transition from one subject to another, approximates very close the speed of our thinking. They have the rhythm of the thought-stream and the same uncanny ability to move forward or backward in space or time [...] They project pure thought, pure dream, pure inner life" ²⁰⁰

Lässt sich über die positive Bestimmung der Äußerungen von Jones durchaus diskutieren, die Deckungsgleichheit der geschilderten Vorgänge sogar stark in Zweifel ziehen, geben sie dennoch eine Ansicht des Naheverhältnisses zwischen den auf Nerventätigkeit beruhenden Gehirnvorgängen und jenen auf der Leinwand wieder, die in der Filmgeschichte öfters und nicht grundlos anzutreffen ist. Auch Kluge verdeutlicht dies, in Bezug auf die von Benjamin aufgestellte These der veränderten

Apperzeptionsfähigkeit des modernen Menschen. "Die filmische Bewegung hat große Ähnlichkeit mit dem Gedanken- und Bildstrom der Hirntätigkeit." ²⁰¹

Eine Differenzierung dieser Hypothese ermöglicht der Dialog der Geschichte "Sonne über den Wasserstraßen vom Lido" mit dem Nobelpreisträger für Medizin, Eric Kandel. Er beschreibt die neuronale Übertragungen des Cortex, die "Sprache der Hirnzellen" als "Äußerungen", die man sich wie eine Silbe oder kurze Laute von Vogelstimmen vorstellen kann; in jedem Fall aber ein "unsinniger Text". (Eine nie abgeschlossene, für sich allein lesbare "Operngeschichte als Partitur"). Die daraufhin gestellte Frage des Interviewers (also Kluge): "[...] und zwischen dieser autonomen Hirntätigkeit, offenbar sehr raschen Vorgängen, und der Umwelt nichts als Missverständnisse?" ²⁰²

Geht man nun von einer Verbundenheit zwischen visueller Darstellung, filmischer Darstellung und neurophysiologischen Vorgängen aus, besteht also eine, wie bereits oben geschilderte, elementare Grundverschränkung in der Genese des Films und der cortikalen Entwicklung des Menschen, wäre es aus der Perspektive, der durch Kandel

²⁰⁰ R.E. Jones. The dramatic imagination: Reflection and Speculation on the Art of Theatre; NY, Duell, Sloan and Pearce S.17-18. In: Langer, Susanne. Feeling and Form. a theory of art developed from Philosophy in a new key: London. Routledge & Keegan, 1953. S.415.

²⁰¹ Kluge (1999), S.44.

²⁰² Kluge (2007), S.42.

vertretenden Unkenntnis der tatsächlichen Vorgänge in der "Sprache des Gehirns" mehr als nur vermessen, die "richtige" Form des filmischen Wirkungsanspruches zu zementieren. Der selbstverständlichen Kommunikation zwischen "autonomer" neuronaler Tätigkeit und visuellen Eindrücken in Form des technischen Bewegungsbildes, deren genaues Verhalten gegenüber dem jeweils anderen unergründlich scheint und auch durch führende Wissenschaftler des Fachgebiets nicht konkretisiert werden kann, sollte, so ein denkbarer Ansatz, in einer offen Form der Darstellung Rechnung getragen werden; ein offener Raum also für die Kommunikation des Kinos mit der Autonomie der internen Vorgänge.

"Kluges Montagepraxis steht im Dienst von Diskontinuität und Unabgeschlossenheit, sie verfolgt das Ideal des sichtbaren Schnitts, des cinema impure und schafft so weite Räume, Erfahrungshorizonte, in denen sich das Vorstellungsvermögen neu organisieren kann."²⁰³

Kluges Utopie Film vorausgesetzt und damit angenommen, dass dieses "Vorstellungsvermögen" einen Weg von mehreren tausend Jahren hinter sich hat, sich evolutionsgeschichtlich über zig Generationen hinweg zu dem entwickelt hat, was dem einzelne Individuum zur Verfügung steht und von ihm eigenständig variiert wird, so ist Kino notwendig eine Art "Baustelle" sowie ein uneingelöstes, imperfektes Programm,²⁰⁴ welches den Versuch unternimmt, die gegensätzlichen Texte (Kandel-Dialog) der Innen- und Außenwelt nicht mutmaßlich als Missverständnis einzubetonieren, sondern sich darum bemüht, eine zurückhaltende Mittlerfunktion im Bewusstsein der Tatsache einzunehmen, dass keine Alternative der deckungsgleichen Entsprechung existiert. Gegensätzlich dem Selbstverständnis der Bewusstseinsindustrie, welche punktuell durchaus damit argumentiert, seine massentaugliche Erfolgsgeschichte wäre ausschließlich eine Antwort auf die grundlegenden Bedürfnisse des Rezipienten.²⁰⁵

"Tatsächlich sendet der Apparat jede Sekunde 24 Bilder.

Er sendet aber auch in der selben Zeit auch 24 Mal Dunkelheit.

Das ist das Geheimnis des Kinos. [...] Er ist jetzt 38 Jahre Regisseur. Man könnte sagen, er frisst täglich kleine Stücke Dunkelheit."²⁰⁶

²⁰³ Kluge (1999), Vorwort S.13

²⁰⁴ Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. a.a.O. S.220. zit. nach Kluge (1999), S.14.

²⁰⁵ vgl.: Adorno/Horkheimer (2006), S.129.

"Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen des Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert."

²⁰⁶ Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. TC: 1:24:40-1:25:15.

Dieses eigentliche "Geheimnis" des Kinos, das im Film unpräzise und verworren zwischen den anderen Inhalten und Bildern steht, wird nicht genauer ausgeführt und bleibt auch bei der in den "Geschichten vom Kino" stattfindenden näheren Betrachtungsweise unklar; dort jedoch findet eine Annäherung statt, die eine vage Einschätzung dieser Besonderheit der Kommunikation des Kinos mit dem Rezipienten erlaubt.

Die filmtechnische Projektionsweise klassischer Filmvorführgeräte schlägt im Erzähldialog der Geschichte zwischen Kluge und Kandel die Brücke zum Kino. "Eine achtundvierzigstel Sekunde lang ist es dunkel, eine achtundvierzigstel Sekunde lang ist das Bild belichtet. Das ist für das Hirn eine interessante Bewegungsart". Ein bemerkenswertes Phänomen, das Kandel als einen "polyphonen Eindruck" beschreibt, der dem Traum ähnlich ist oder besser mit einem Drogenrausch verglichen werden könne. "Zwei Filme" die sich vor dem Auge des Rezipienten ausbreiten; "(...) einen vom Hirn selbst gemachten aus Dunkelheit und einen in Licht und Farbe, so wie es die Augen referieren [...]." Jener traumähnliche Zustand, der "besser als Wirklichkeit" sei, erzeugt sich aus dem raschen Wechsel zwischen den beiden Filmen, bei dem der "nicht-bewußte Film" aus Dunkelheit, so wird noch einmal verdeutlicht, die Hälfte der projizierten Zeit einnimmt.²⁰⁷

Kluges Kurzesay "Unsichtbare Bilder und Glaube" von 1984 nähert sich einer ähnlichen Thematik von einer völlig anderen Perspektive:

"In der Präzision, die in dem kinematographischen Bildermachen besteht, geht eine Reihe von Überlebensformen der menschlichen Wünsche nicht auf. Es geht auch das nicht auf, was ich weder durch Verstandsarbeit, noch durch Gefühl, noch mit Lust, noch durch Glück erfahre; ich spreche von denjenigen unsichtbaren Bildern, auf die weder die Kategorie der Konkretion noch die der Abstraktion zutrifft und die ich nur nach Glauben oder Unglauben entscheiden kann. Von dem, was uns in der Verwirrung rettet, findet sich hier das meiste, und ich rede nicht einmal von Religion."²⁰⁸

Der blinde Regisseur im Film "Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit" identifiziert sich einige Minuten nach Kluges Ausführungen zum "Geheimnis" der Dunkelphasen des Kinos mit der Bezeichnung "Bildzertrümmerer" und charakterisiert sich selbst als jemanden, der "Bilder" und "das Sehen" hasst.²⁰⁹ In dieser Interviewszene des Films steht genau jene, vom Fragensteller repräsentierte Präzision und Lesbarkeit

²⁰⁷ Kluge (1999), S.42-43.

²⁰⁸ Ebd. S.154

²⁰⁹ Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. TC: 1:30:10-1:31:20

von Bildzusammenhängen im Vordergrund, die auch im oben zitierten Essay als unzureichender Ausgangspunkt dient, die den Regisseur jedoch gleichwohl unbeeindruckt lässt. Nur die Bezeichnung als "Bildzertrümmerer" versetzt ihn in Aufregung. Erst nach diesem Interview legt auch der Handlungsstrang des Films offen, dass es sich um einen erblindenden bzw. blinden Regisseur handelt. Die Abkehr von der "Präzision kinematographischer Bildermacher", so legen diese Zusammenhänge nahe, besteht u.a. in der Wahrnehmung der Dunkelheit und in einer Art des Filmemachen, die sich auf die tieferen Verbindungen zwischen Bild und menschlichen Bedürfnis beruft und durch den blinden Regisseur verkörpert wird, der auch als jemand begriffen werden kann, der nur noch die Dunkelphasen des Filmstreifentransportes wahrnimmt. Tatsächlich aber entzieht sich das, wovon sowohl im Essay "Unsichtbare Bilder und Glaube" wie auch im Film die Rede ist der beschreibbaren Praxis. Man begegnet hier sicher dem Ungenügen des Denkens, das sich notwendig auf die Identität des Begriffs stützt. Dennoch scheint es, wenn man es von einer andern Seite betrachtet und einen von Kluge abweichenden Zugang wählt, etwas von Lyotards Anti-Kino Ansatz in sich zu tragen. Lyotard gibt zwei Antipoden der optischen Darstellung zu bedenken. Jene der Immobilisierung und den des Bewegungsexzesses. Kommt das Kino in den Einflussbereich der beiden Pole, hört es auf Ordnungskraft zu sein und "erzeugt nutzlose Simulakren und Intensitäten der Lust anstelle von konsumierbaren und produktiven Objekten."²¹⁰ Auch wenn die unsichtbaren, durch Kluge beschriebenen Bilder auch durch Lust nicht erfahrbar sind, das Verschwinden des nützlichen Bildes an den Polen legt jedoch einen Bedeutungsraum nahe, an dem vom Wertgesetz ausgeschlossene Bild-Zusammenhänge wirken können.²¹¹ Auf einen solchen Berührungspunkt deutet auch das Unverständnis des Journalisten im Film hin, dessen Analyseverständnis mit den beim Dreh beobachteten Bildern wenig anzufangen weiß. Die als "nutzlos" und zweckfrei interpretierbaren, simulakrenhaften Bildern des blinden Regisseurs, entziehen sich der simplifizierten aber auch intellektualisierten Wertigkeit einer verstandsgesteuerten Herangehensweise.

Die in Kluges Essay angeführten "unsichtbaren Bilder" mit den Schwarzphasen des Filmstreifentransport zwischen den belichteten Kadern gleichzusetzen, würde der Sache kaum gerecht, dennoch besteht ein nicht vernachlässigbares Naheverhältnis, in den für sich genommen sehr unterschiedlichen Ausführungen. Zusammenfassend formuliert, erscheinen in diesen Ansichten verwandte, fein ausdifferenzierte Suchrotationen nach

²¹⁰ Lyotard, Francois: Das Anti-Kino. In: Liebsch, Dimitri (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis, 2005. S.85-99.

²¹¹ Ebd.

einer unpräzisen Nische, in der sich eine Utopie eines zeitlosen Kinos, im Sinne der Maxime "Die Utopie wird immer besser während wir auf sie warten", verborgen hält.

²¹² Nicht nur das Unverfilmte oder der ambitionierte frühe Film bieten ein uneingelöstes Versprechen, sondern dieses Versprechen ist stets im Medium selbst vorhanden.

"Seit etwa 120 Jahren rattern unaufhaltsam die Kino-Projektoren. Das Prinzip Kino selbst ist älter als Lichtspielhäuser. Es ist so alt wie das Licht der Sonne und die Abbilder von hell und dunkel in unseren Köpfen. Deshalb ist Kino auch nicht beendet, wenn die lautlosen Beamer kommen."²¹³

Die technische Voraussetzung des Kinos spielt bei Kluge auch bei der Unterscheidung der Rezeptionsbedingungen von Fernsehen und Kino eine bemerkenswerte Rolle, die Kluge u.a. 1985 auf ähnliche Parameter zurückführt, wie in der gegebenen Geschichte vom Kino.

"Ein markanter Unterschied zwischen Kinoprojektion und Fernsehbild: Die verschiedene Rhythmisierung der Zeit. Das Fernsehbild besteht aus Zeilen. [...]

Demgegenüber beruht die Kinoprojektion auf der Belichtung von 1/48 Sekunde, der eine Dunkelphase von 1/48 Sekunde folgt, die sogenannte Transportphase. [...]" ²¹⁴

Auch wenn im Vorwort zum erste Kapitel der "Geschichten vom Kino" bereits das Wechselspiel von Hell und Dunkel hervorgehoben wird, bezeichnen die Dunkelphasen, der zweite Film aus Dunkelheit, für das "Prinzip Kino" nicht das einzige entscheidende Merkmal. Der "lautlose Beamer" oder andere audiovisuelle Medien funktionieren technisch nach einer anderen Methode. Für die "Utopie Film" aber, die eben seit seiner Erfindung dieser technischen Besonderheit unterliegt, zeigt es eine bestimmende Komponente der Rezeption auf, die zu den "unsichtbaren Bildern" und dem Essay "Unsichtbare Bilder und Glaube" eine Verbindung herzustellen vermag.

In den "Geschichten vom Kino" präzisiert Kluge die angesprochene Thematik: Der "zweite Film aus Dunkelheit", der im Nicht-Bewussten Eingang findet, erzeugt im Hirn eine Antwort durch jene "Zeichen, die es nur selbst erzeugt und selbst versteht," also durch in der Außenwelt nicht repräsentierbare Vorgänge aus autarken Signifikanten. ²¹⁵

Da im Gehirn beide Filme gleichzeitig ablaufen, besteht eine nicht näher definierbare Beeinflussung, die als Vermittler des belichteten Laufbildes zu den autonomen, neuronalen Tätigkeiten oder "Äußerungen" des Cortex verstanden werden kann; die durch den "Film aus Dunkelheit" initiierten unabhängigen Tätigkeiten, die eventuell weder durch Verstandesarbeit, Gefühl, Lust oder Glück erfahrbar werden, sondern die

²¹² Kluge (1999), S.73.

²¹³ Kluge (2007), S.9. Vorwort zum Kapitel: "Ein Licht, das laut rattert."

²¹⁴ Kluge (1999), S.204.

²¹⁵ Vgl. Kluge (2007), S. 42-43. "Sonne über den Wasserstraßen des Lido."

neurologische Basis der medialen Verarbeitung verbleibender "Überlebensformen der menschlichen Wünsche" bilden. Film bietet damit also eine auf elementare Gegebenheiten beruhende Chance, die sichtbaren Bilder, den eigentlichen Film, in Kommunikation mit den verborgenen Sprachen des Traumes oder des Unbewussten treten zu lassen.

Versteht man Film in Tradition politischer Autoren als Mittel zur Beeinflussung gesellschaftlicher Verhältnisse und ihrer Voraussetzungen, erhält Film, unter der spekulativen Bedingung einer solchen Beeinflussung zwischen Film und Hirntätigkeit, einen aktivierenden²¹⁶ Stellenwert. Denn, so stellte schon Friedrich Engels fest, "Alles was die Menschen in Bewegung setzt, muss durch ihren Kopf hindurch."²¹⁷ Steht dies, so wie beim Film, bei dieser Bewegung in Kooperation mit den mächtigen Agenden der autonomen Hirntätigkeit des Traumes oder Unbewussten, besteht dabei ein Potential der Einflussnahme auf den Rezipienten, das auf elementarer Ebene ansetzt. Engels spitzt seine zum Kurzaufschluss verkürzte Schlussfolgerung wie folgt zu: "Aber welche Gestalt es in diesem Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab." Vielleicht jedoch, hängt die Gestalt und die Art der initiierten Bewegung nicht nur von den gesellschaftlichen Umständen ab, sondern ebenso von der Form, in der die Inhalte zugeführt und verarbeitet werden. Ein spezifisches Beziehungsverhältnis von handelnden Personen zu einer bestimmten Sache mag im Wesentlichen stagnieren, die Art und Weise damit faktisch umzugehen jedoch verändert sich radikal.²¹⁸ Die Frage nach dem Warum und der damit verbunden Entschlüsselung der oft unbewussten Mächte und Beweggründe, die auf das Handeln Einfluss nehmen, sieht schon Engels als essentiell an, denn sie machen die "eigentlich letzten Triebkräfte der Geschichte" aus."²¹⁹

Könnte man beim klassischen Erzählkino überwiegend den Eindruck gewinnen, dass die vermittelten Inhalte, die mit diesen Filmen durch den Kopf der Massen transportiert werden, die Leute weniger in Bewegung setzen, als das sie sie anästhesieren, ließe sich die Fragestellung von Engels auf das Kino verengen und in Hinsicht auf die wie auch

²¹⁶ vgl. zur politischen Funktionsweise der Kunst, die Abänderung eines Benjamin Zitats in den GvK. "Nicht die Politisierung der Kunst" sondern "Die Politisierung des Alltags."

"Eine Beobachtung von Walter Benjamin" Kluge (2007), S 143-145.

²¹⁷ Friedrich Engels.: Zit. nach Kluge (1999), S.155.

²¹⁸ Engels, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. in: Karl Marx/Friedrich Engels - Werke. Band 21, 5. Auflage 1975, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1962. Berlin/DDR: (Karl) Dietz Verlag,, S. 291/307.

Engels führt dies am Beispiel der deutschen Märzrevolution von 1948 aus: "Die Arbeiter haben sich keineswegs mit dem kapitalistischen Maschinenbetrieb versöhnt, seitdem sie die Maschinen nicht mehr, wie noch 1848 am Rhein, einfach in Stücke schlagen."

²¹⁹ ebd.

immer geartete Verbindung zum Traumhaften des Menschen daraufhin ausleuchten, wie das Medium, samt seiner Botschafterfunktion zum Unbewussten, entsprechend einer Mobilisierung des Intellekts und der damit verbundenen Politisierung des Alltags, genutzt werden kann. Dazu benötigt es jedoch neue Erzählweisen, denn, so erwähnt Kluge beiläufig in einer seiner Thesen, "Träume erzählen anders. Sie haben ihre eigene Sprache. Das Unbewusste spricht wieder anders."²²⁰ Und damit schließt sich der Kreis zu den Suchbewegungen einer Utopie Film in Baustellenform, die das filmische (und gesamt künstlerische) Schaffen Kluges allgemein ausmachen.

II.2.2 Förderungsstrukturen

Eine weitere "Utopie Film", "die besser wird, während wir auf sie warten", wird negativ, als uneingelöstes Versprechen der Filmgeschichte denkbar.

Einen Eindruck, wie historische Vorgänge in dieser Hinsicht schlagend werden können, bietet die Geschichte, "Ein Vaterland außerhalb des Realen", die sich einem der gewagtesten Projekte der frühen Filmgeschichte widmet; "Intolerance" von David W. Griffith. Ohne die in der Geschichte herausgestellten dramaturgischen Fehleinschätzungen in diesem Kontext näher zu beleuchten, verkam diese, mit enormen Geldmitteln ausgestattete Produktion, an den Kinokassen zu einem finanziellen Desaster.

"[...] Die Produktionsgesellschaft erklärte ihren Bankrott. So versperrte dieser große Film den Weg für alle folgenden. Nie mehr wurde einem einzelnen Regisseur für eine nicht-triviale Geschichte, "den Kampf der Liebe durch die Jahrtausende", eine solche Summe an Produktionsmitteln anvertraut."²²¹

In der ausgeprägten Filmgeschichte aber, also der des Verfilmten, im Verhältnis zum Nichtverfilmten, ist, neben durchaus Produktivitätssteigenden Einflüssen (siehe Fußnote), die durch Kluge beschriebene hemmende Wirkung, unter Anbetracht der Umwälzungserscheinungen der populären Finanzierungsstruktur, für anschließende autonome Produktionen, durchwegs nachvollziehbar.²²² Ein Einzelereignis erhält eine

²²⁰ Kluge (1999), S.155.

²²¹ Kluge (2007), S.57.

²²² Wider einer eiseitigen Betrachtung, sind die Auswirkungen des Films, u.a. auch auf das sowjetische Kino vielfach nachzuweisen: siehe Beispielsweise. Gottfried Schlemmer: Das frühe Filmepos: INTOLERANZ (INTORLANCE, 1916), in: Fischer Filmgeschichte I: 1895-1924; Frankfurt/M. 1994 "Gerade Griffith' Methode der Montage machte sein Werk, und nicht zuletzt seinen Film INTOLERANCE, für den auf Wirkung bedachten jungen sowjetischen Film interessant.[...]. Wsewolod Pudowkin nannte

verschleierte Omnipräsenz durch die Reduktion der Verteilungsvielfalt finanzieller Mittel, nimmt also Einfluss auf die gesamte Filmproduktion der damaligen Zeit und damit auch auf die folgenden Epochen.

Für Kluge repräsentieren die Versuche der "primitive Diversity" in der Frühzeit des Kinos eine von ihm hoch bewertete "innige Verbindung zwischen dem Zuschauer, der naiv ist und einem naiven, neu erfundenen Medium." Kluges Ansicht nach zerbricht diese fruchtbare Einflussnahme mit dem anwachsenden Einfluss eines zunehmend ökonomistischen Produzententums, das Kluge ungefähr auf die Jahreszahl 1916 datiert. Auf die Frage, bis wann es Primitive Diversity gab, antwortet Kluge: "Etwa 1916. Der hinreißende Film von David Wark Griffith über Intolerance, das ist primitive Diversity."

223

Zahlreiche theoretische Texte Kluges setzen sich mit dem weitreichenden Wechselverhältnis von finanzieller Unterstützungs- und Förderungskultur und der damit einhergehenden potentiellen filmischen Diversität auseinander.

Ein anschauliches Beispiel dafür bietet die Geschichte vom Kino, "Im Irrgarten der Förderung". Entgegen den kapitalistischen Wirkungsmechanismen bei Griffith greift hier staatliche Subventionspolitik hemmend in die Entwicklungsfreiheit des Films ein. Ein Förderungssystem zieht dort Schranken ein, wo Eigenständigkeit und Wagnis sich an ökonomischer Arbeitsweise zu messen haben. Das betreffende Drehbuch, das die erste Projektförderung der Filmförderungsanstalt erhielt, gelangte in organisatorische Schwierigkeiten, die letztlich dazu führten, dass das Projekt eingestellt werden musste. Der abschließende Dialog, der den unverfilmten Film als möglichen Durchbruch bezeichnet, führt etwaige Gründe für das Scheitern an:

"-Was hat gefehlt, wenn doch die Begabung des Regisseurs, der zugleich Produzent war, völlig ausreichte.

-Er besaß nicht die Selbstüberschätzung, die dazu gehört hätte, das Projekt durchzureißen.

- Mangel an Selbstüberschätzung, also Realismus, ist aber doch etwas Gutes.

- Alle guten Eigenschaften waren vorhanden.

- Für die Realisierung des Projekts hat es nicht ausgereicht?

ihn den "bedeutendsten Regisseur der Gegenwart" und erläuterte in seinen filmtheoretischen Texten wiederholt filmtechnische Probleme an Hand von Griffith's Filmen. Sergej M. Eisenstein blieb es jedoch vorbehalten, in einer seiner wichtigsten filmtheoretischen Arbeiten auf die große Bedeutung Griffith's für die sowjetische Kinematographie hinzuweisen."

²²³ vgl.: Kluge, Alexander.: Facts & Fakes. Der Eifelturm, King Kong und die weiße Frau. Berlin: Vorwerk 8, 2002. S.26-27.

- Nicht unter den Bedingungen einer öffentlichen Förderung. "²²⁴

Ein beträchtlicher Anteil der Filmgeschichte, also jene Bildern die tatsächlich den Weg auf die Leinwand gefunden haben, hatte zuvor einen Spießrutenlauf durch die ökonomische Maßverhältnisse unternommen, sich also den jeweiligen finanziellen Verhältnissen anzupassen, sei es durch Kompromisse des Künstlerischen mit dem Ökonomischen, oder durch ein diffuses Feld ideeller Inhibition, das von vornherein auf die Ideenfindung einwirkt. Phantasie und kritisches Bewusstsein, als Voraussetzung aktiver Gestaltung, bilden sich unabdingbar innerhalb ökonomischen Rahmenbedingungen heraus und stehen stets in veränderlicher Abhängigkeit dazu. Im Kurzessay "Im Sternbild des Zwitters"²²⁵ macht Kluge darauf aufmerksam, dass eine "Archäologie des Filmes" retrospektiv die Ausgrabung jeder Facette des Filmschaffens als analog bedeutsame Aufgabe ansehen würde, auch jene der "sogenannten Nicht-Qualität". Die (deutsche) Förderungspolitik, in ihrer Privilegierung von "Spitzenqualitäten", stellt, auch wenn der erste Anschein ein harmloserer sein mag, ein Zensurinstrument "schärfster" Kategorie da. Diese Ansicht bezieht sich auf das Jahr 1979. (Kluge schied selbst 1977 aus Protest gegen die Vergabep Praxis aus dem Präsidium und zwei weiteren Kommissionen der deutschen Filmförderung aus.²²⁶) Obwohl eine staatliche Unterstützung in Form eines Filmförderungsgesetzes eigentlich die Praxis kulturindustrieller Vorauswahl hätte abschwächen sollen, entstehen neue hemmende Gesetzgebungen, denen sich Kluge u.a. mit dem 1964 erschienen Essay "Die Utopie Film" widmet.

Das Förderungsgesetz in den diversen Ländern variiert in der Zeit und ist zweifelsohne einem ständigen Wandeln in seinen Detailausprägungen unterworfen, der Grundgedanke aber, dass die Vielfalt der Filmlandschaft durch ein enges Verständnis von Qualität Einschränkungen erfährt, dass filmische Entsprechungen hervorstechender Kunstderivate von angesehenem Rang, wie etwa Schönberg in der Musik, oder Joyce in der Literatur nur erschwert realisierbar sind, steht heute wie damals auf der Tagesordnung kunstpolitischer Diskurse. Die Finanzierungsstruktur ist für eine logistisch herausfordernde (Kunst)sparte von maßgeblichem Belang. Darum ortet Kluge eben auch in diesem Bereich ein nicht ausgeschöpftes, potentiell Reservoir an verschiedengestaltiger Fülle – eines, das aber nicht auf die Ökonomie allein zurückzuführen ist, sondern substantiell Kino als uneingelöstes Versprechen ausmacht.

²²⁴ Kluge (2007), S. 264.

²²⁵ Kluge (1999), S.141.

²²⁶ Biographie – Alexander Kluge.

www.kluge-alexander.de . Zugriff: 15.05.2010.

Der Förderfokus auf das "legitime Verlangen" der Rezipienten nach "Lust" und "nicht-klassischen Ausdrucksbedürfnissen" dünnt eine Vielfalt abseits des Mainstreams nachhaltig aus.

"[...] Dies ist der eigentliche Sinn der Vielfalt. Sie ist kein abstraktes Ideal. Insofern enthält die Filmgeschichte eine Utopie – sie macht die Attraktion des Kinos aus -, aber eine Utopie, die entgegen dem griechischen Wortsinn ou-topos=an keinem Ort vorhanden, überall und vor allem in der unverbildeten Phantasie vorhanden ist."²²⁷ Dieser überall und vor allem in der unverbildeten Phantasie vorhandene "(Nicht-)Ort", an dem diese Potential lagert, kann, auch in Hinblick auf die marxistische Substanz Klugescher Theorietexte, über den Begriff der "Charaktermaske" bzw. seinem weitreichenden Bedeutungskontext, im Subjekt näher konkretisiert werden.²²⁸ Geht man davon aus, dass im Kapitalismus die Menschen, weil sie über Warentausch miteinander in Beziehung treten, nicht einfach ausgehend von ihren individuellen, unmittelbaren und spontanen Bedürfnissen und Interessen handeln, sondern sich immer schon in vorgegebenen Rollen befinden, die ein bestimmtes Handeln als besonders rational belohnen, dann passt dieses Schema auch im engeren Sinn einer direkten "Belohnung" in Form filmischer Förderungspolitik. Die filmpolitische Adaption einer solchen Maske wirkt sich somit notgedrungen auf den Phantasiehaushalt des potentiell Kunstschaffenden und der damit naturgemäß verkoppelten Diversität und Vielgestaltigkeit des Films aus; durch Filmförderung wird die Verengung durchsetzbarer, marktwirtschaftlich lohnender Phantasie institutionell. Aber auch auf weithin autarke, ihrer eigenen Aussage und Überzeugung verpflichtete Autorenfilm-Projekte bewirkt eine kurzsichtige Ausschüttung finanzieller Zuschüsse, wie es in der Geschichte "Im Irrgarten der Förderung" angedeutet wird, eine beschneidende Auswirkung auf die Gestaltungsfreiheit.

Zieht man nun einerseits eine Utopie Film heran, die weiter oben beschrieben wurde, also jene die evolutionär in der Phantasie gespeichert liegt, und vergleicht sie mit den Versuchen eine Utopie über ein mangelhaftes Förderungssystem aufzuzeigen, stellt die vorangestellte Verknüpfung ein Beispiel dar, wie anfangs inkompatibel wirkende Denkansätze über den theoretischen Unterbau Kluges an einen gemeinsamen Nenner herangeführt werden können. Inwieweit auch intertextuelle Referenzen Kluges ihren langjährigen Bezugsquellen verbunden bleiben, zeigt folgender Vergleich von zwei kurzen Theorietexten.

²²⁷ Kluge (1999), S.141.

²²⁸ Marx, Karl: Das Kapital. MEW Bd. 23, Hamburg: 1890. S. 16.

Auf der einen Seite ein theoretischer Text, aus dem Filmbuch "Die Patriotin" mit dem Titel "Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte" aus dem Jahr 1979, auf der anderen eine Geschichte vom Kino, übertitelt mit "Das Unverfilmte kritisiert das Verfilmte",²²⁹ Der ältere Text öffnet mit einer Art Durchhalteparole. Trotz internationaler Erfolge des sogenannten neuen deutschen Films ortet Kluge eine "Brüchigkeit" in der filmischen Praxis und fordert mit einer Allegorie unentwegte Beweglichkeit ein. "Wer auf dünnem Eis Schlittschuh läuft, wird nur dann nicht einbrechen, wenn er so schnell wie möglich weiterläuft".²³⁰

Der im Jahr 2007 im Band "Geschichten vom Kino" erschienene Text zieht im ersten Absatz Bilanz über die Dauer einer verblichenen Periode des deutschen Reformkinos, die drei Jahre nach der Publikation des Theorietextes mit dem Ableben von Rainer Werner Fassbinder 1982 endete. Im Anschluss weist Kluge mit einem zusätzlichen Vermerk auf die Jugend des Mediums Film auf den Umstand hin, dass die 22 jährige Schaffensperiode von 1960-1982, die unter anderem durch den neuen deutschen Film mitgeprägt wurde, ein Fünftel der gesamten Filmgeschichte ausmacht. Ginge man vereinfachend von der Geburt des Mediums Film im Jahre 1895 mit den ersten Vorführungen der Brüder Lumiere aus, ließe sich die Entstehung des Textes "Das Unverfilmte kritisiert das Verfilmte" auf das Jahr 2005 datieren. Ungeachtet des genauen Produktionsdatums ergibt sich in der Gegenüberstellung der beiden Essays eine aufschlussreiche Vergleichsmöglichkeit des retrospektiven Blicks des neueren Textes mit den Ansichten eines direkt in das Geschehen involvierten Autors aus dem Jahr 1979.

Das abschließende Unterkapitel des 1979 erschienen Textes "Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte" trägt die psychologisierte Überschrift "Fetisch Drehbuch" und beanstandet die damals gängige filmpolitische Verfahrensweise in Sachen spezifizierter Kulturförderung, die Kluge zufolge, in einer Bevormundung der Filmschaffenden bestand und damit zur Diskriminierung des praxisorientierter Dokumentarfilms führte. Die rein schriftliche Vorarbeit in Form eines Drehbuches würde privilegiert. "Die für Praktiker so wichtigen Recherchen, Reisen, Probeaufnahmen, also alles was den Film wirklich vorbereitet, was bewegliche Filmherstellung ermöglicht, wird diskriminiert."²³¹ Im 2007 erschienen Text holt Kluge die aufständischen Arbeiterbewegungen von 1958 bis 79 (dem Erscheinungsjahr des ersten Aufsatzes) zurück ins Bewusstsein und

²²⁹ Vgl. Kluge (1999), S.60. u. Kluge (2007), S.256-257.

²³⁰ Kluge (1999), S.60.

²³¹ Kluge (1999), S.61.

schildert eine "kontinuierliche Begleitung" dieser Etappe durch den Dokumentarfilm, die aber "nicht auf die Filmöffentlichkeit insgesamt übergegriffen hätte."²³² Vergleicht man die beiden Texte, mit annähernd deckungsgleichem Titel, findet man im frühen Text einen der möglichen Gründe für das Fernbleiben, einer ins Bewusstsein tretenden Öffentlichkeit der stattfindenden dokumentarischen Bemühungen; nämlich den "Fetisch Drehbuch" öffentlicher Filmförderungseinrichtungen, der in seiner "sexuellen Glorifizierung" schriftlicher Planungsarbeit, eine umfangreichere Flexibilität möglicher Produktionen verhinderte.

Zugleich gibt Kluge jedoch zu bedenken, dass in jenen Jahren durchaus eine Art dokumentarischer Öffentlichkeit produziert wurde. Die "Stuttgarter Schule des Dokumentarfilms" konzentrierte Schaffenspotential im Bereich des Fernsehens, vergleichbar mit jenem des neuen deutschen Films, welcher die Kinoöffentlichkeit wesentlich mitbestimmt hat. Gleichsam einer verpassten Gelegenheit "Film und Literatur eng zu verbinden" blieb auch hier die Chance zur "gemeinsamen Öffentlichkeit" zwischen Film und der dokumentarisch gefärbten Fernsehproduktion ungenutzt.²³³ "Das "Unverfilmte" mehrt sein Kritikvermögen durch nicht realisierte Kollektivfilme auf internationaler Ebene, die sich an deutschen Produktionen wie "Krieg und Frieden" oder "Der Kandidat" hätten orientieren sollen. Eine retrospektive Konkretisierung einer allgemein formulierten Textpassage von 1979. "Das meiste (der Masse von Arbeit und Erfahrung) kommt im Film nicht vor; die Filmkunst seit den 20er Jahren ist ein Versprechen, aber nie erfüllt worden."²³⁴ Die "Unbeweglichkeit" und die verfehlten Chancen zur Vernetzung verringern die 1979 geforderte formale Vielfalt des Films und die notwendige Bandbreite referenzieller Anknüpfungspunkte, um eine massentauglichere Lesbarkeit originärer (deutscher) Produktionen in der Öffentlichkeit herzustellen. Was an Wirklichkeit in die tatsächliche Filmproduktion eingeht, bleibt notwendigerweise ein geringfügiger Anteil. Sachlichkeit die historisch-realistische Geschehen aufgreift und sich den darin eingelagerten Interessen verschreibt, illustriert die Liste des Unverfilmten aus dem Buch "Bestandsaufnahme: Utopie Film", die eine "Mängelliste" von dem bietet, "was hätte verfilmt werden müssen, wenn es dem Film um Aneignung von Wirklichkeit gehen soll."²³⁵

²³² Kluge (2007), S.257.

²³³ Ebd.

²³⁴ Kluge (1999), S.60.

²³⁵ zit. nach Stollmann (1998), S.30 vgl.: Claudia, Lensen. in: Alexander Kluge (Hg.). Bestandsaufnahme: Utopie Film, Frankfurt/M. 1983. S.240-256.

Die 2007 erwähnten Umwälzungsprozesse der deutschen Arbeiterbewegung der 60er und 70er Jahre liefern damit eine Parallelhandlung zu den Veränderungen des deutschen Films im selben Zeitraum. Im Filmbuch "Die Patriotin" beschreibt Kluge den "Anfangspunkt" des gleichnamigen Films, der sich spontan durch Beobachtung des SPD Parteitags 1978 in Hamburg aus der Situation gelöst hatte.²³⁶ Kluge spricht sich auch bei dieser Gelegenheit für die Entkopplung der Dreharbeiten von rigiden Vorabplänen aus und rückt einen auf Umwegen basierenden Prozess der Filmentwicklung ins Zentrum der Produktionsvorgänge. Eine dabei offenkundig hervortretende Verknüpfung zwischen Film und Buch besteht in der Forderung der Geschichtslehrerin Gabi Teichert im Film "Die Patriotin" auf dem Parteitag nach der Herstellung eines besseren Ausgangsmaterials für den deutschen Geschichtsunterricht. Unter Berücksichtigung der beabsichtigten intermedialen Korrespondenz zwischen Film und Buch erscheint der angesprochene Text als entsprechende Aufforderung an die Verantwortlichen der filmischen Produktionsöffentlichkeit, ein besseres Ausgangsmaterial für künftige Filmschaffende, u.a. unter dem Stichwort "Produktionspolitische Selbstverwaltung", herzustellen.

In den "Geschichten vom Kino" sind es die beiden ungenutzte Möglichkeiten zur Erweiterung filmischer Diversität, denen ein Mangel an organisatorischer Vernetzung zu Grunde lag und die damit eine gemeinsame Öffentlichkeit verringerten und somit nachträglich für eine systemische Erweiterung des Anhangs an die Liste des Unverfilmten sorgten.

Die intertextuellen Referenzen der beiden Texte sind unverkennbar. Kluge baut auf eigenen Texten auf, erweitert sie, schreibt sie um und ergänzt damit das Netz an referenziellen Anknüpfungspunkten. Das deutsche Problem wird um einen internationalen Aspekt erweitert, die vielleicht zu positivistisch gefärbten Passagen erhalten ca. 25 Jahre später Zusätze, die sie weniger konkret erscheinen lassen oder ihnen durch Beispiele zu einem weitreichenderen Kontext verhelfen. Relativ unproblematisch lassen sich auch Verschränkungen zu anderen filmpolitischen Anmerkungen früherer Texte herstellen. Beispielsweise bedient sich "Das Unverfilmte kritisiert das Verfilmte" aus jenen filmdidaktischen Vorschlägen zur Herstellung von Kurzdramaturgien, den sogenannten Ein-Minuten Filmen, die in den Text "Ein Hauptansatz des Ulmer Institutes" eingeflossen sind.²³⁷ Verfilmtes, das die Kritik des Unverfilmten um eine praktische Ebene ergänzt und als Plädoyer für eine Erweiterung

²³⁶ vgl.: Kluge (1979), S. 284-285.

²³⁷ Kluge (1999), S. 57.

filmischer Form und ihres Inhalts verstanden werden kann; denn, "Die Gesamtproduktion an Filmgeschichte ist ärmlich gegenüber dem, was an Realität Film ist. Es ist eine große Spinnerei, was davon in Filme eingeht."²³⁸

II.3 Dokument und Fiktion. Der filmische Authentizitätsbegriff in den "Geschichten vom Kino"

"Dokumentarisch: Ein Mann mit Zigarette in 800 Meter Entfernung nachts. Seine Geschichte kann ich nicht wissen." (TC: 00:13:34 – 00:14:08)

"Inszenierung: Diese Bomber sind nicht authentisch. Ich weiß nämlich nicht, ob es dieser Bomber war, dessen Bombe trifft." (TC: 00:14:10 – 00:14:20) ²³⁹

Die Geschichte vom Kino "Konzentratregen in Hurrikans"²⁴⁰ schildert die Versuche eines Film- und Publizistenteams mit Hilfe eines Wetterforschungsflugzeugs Bilder eines Hurrikans aufzunehmen. Die beiden Arten von Bildern, die sich durch das gewagte Unternehmen ergaben, reichen nicht aus, um in der Postproduktion eine "attraktive Sendung" herzustellen. (1. Art: Hurrikanbilder von oben – die kurzfristig ("einige Viertelstunden lang") faszinierend, dann aber langweilig sind. 2. Art: Windzerfetzten. Wolken aus den Bullaugen des Flugzeugs – nur als Zwischenschnitte geeignet).

Zeitdruck verhinderte das "Originalmaterial" mit "Fremdmaterial" anzureichern. Aus diesem Grund verhalf sich das Team, "dass sie Paare filmten, die sie durch Parallelschnitt mit den Gießbächen, die man als Aufnahmen des Unglücksgeschehens kaufen kann, konfrontierten." Die Schilderungen ihrer Beziehungsschicksale, also "die persönlichen Erlebnisse von Leuten, die Gefühle füreinander empfinden", im Gegenschnitt mit den Konservenaufnahmen, so der Protagonist, seien seiner Erfahrung nach die beste Art, um Konzentratregen eines Hurrikans zu "beschreiben." ²⁴¹

²³⁸ Kluge (1999), S.138.

²³⁹ Die Patriotin. Regie, Buch: Kluge, Alexander. BRD: Kairos Film, 1978. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 118'.

²⁴⁰ Kluge (2007), S.175-177.

²⁴¹ Ebd. S.177.

"Im menschlichen Kopf sind Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden."²⁴² Die geschilderte Textminiatur aus den "Geschichten vom Kino" deutet an, wie eine elementare Verbindung zwischen Wünschen und Tatsachen, Fiktion und Dokument besteht, die nicht voneinander getrennt zur Wirkung gelangen, sondern einander stets bedingen und den eigentlichen Gehalt des scheinbaren Gegensatzes ausmachen. Naiver dokumentarischer Zusammenhang, in diesem Fall Abbildrealismus des Hurrikans, erweist sich als unzureichend und erhält die notwendige Erweiterung, um ein "fiktives", andeutungsweise narratives Element, durch dessen Wirkung eine Aussage am Rande der Tatsache möglich wird; d.h.: der Zusammenhang, den Dokumentation allein für sich genommen abschneidet, erhält durch die menschlich-emotionale Komponente neue Anknüpfungspunkte, Nahtstellen an den Wünschen jener Menschen, die in ihren Gefühlen zueinander von dem Naturereignis Hurrikan getroffen wurden.

"Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d.h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln."²⁴³

Die Schilderungen der Produktion einer "attraktiven" Sendung zum Thema Konzentratregen und Wirbelsturm konturiert skizzenhaft eine schon früh von Kluge aufgestellte allgemeine Feststellung zum Dokumentarfilm. Aufgrund der gängigen Praxis diagnostiziert Kluge, dass dieser sich einerseits Anleihen am überprivilegierten Spielfilm nimmt und damit auf eine Grundvoraussetzung im Kopf des Zusehers zurückgreift, die sich durch historische Positivierungsprozesse zugunsten einer Separation in zwei Genres entwickelt hat. Des Weiteren gilt für Kluge die Voraussetzung:

"In den Köpfen von Zuschauern, die auf ihre Weise immer sachlich sind, gibt es den Unterschied zwischen inszenierten Film und Dokumentation nicht als gegensätzliches Bedürfnis, sondern als Einheit. Das Bedürfnis liegt darin, Tatsachen mit Vorstellungskraft zu verbinden. [...]"²⁴⁴

Besteht die Aussageintention des Theoriezitats auch darin, Protest durch Wünsche an die tatsächlichen Verhältnisse der Gesellschaft heranzuführen und trägt die Ansicht damit auch eine politische Komponente mit sich, konzentriert die Schilderung des Hurrikans dieses Prinzip als textliche Blaupause an einer instabilen Naturgewalt, anstelle des Gewaltzusammenhangs antagonistischer Gesellschaftsverhältnisse. Bevor diese filmische Richtlinie von Dokumentation und Fiktion anhand weiterer Geschichten näher ans politisch-ästhetische Konzept Kluges herangeführt wird, soll

²⁴² Kluge (1999), S.117.

²⁴³ Kluge (1999), S.116.

²⁴⁴ Ebd. S.69.

noch geschildert werden, wie der Text als literarische Dopplung des dokumentarischen Prinzips verfährt.

Abstrakt statistische Passagen, die sich reinen Proportionen oder Proportionsverhältnissen widmen, sind ein in Kluges Prosa häufig anzutreffendes Stilmittel.²⁴⁵ Ein solch fiktiv-dokumentarisches Textstück, das eine fragwürdige Studie zu Lebenspartnerschaften und Regengüssen in den Text einmontiert, findet sich auch in der betreffenden Geschichte.

"Unter solchen Güssen lernten sich 48 Paare kennen, die für ihr Leben zusammenblieben. 24 solcher Paare, in der Not zusammengetrieben, ließen sich später scheiden. (Die Gefahr, der sie ausgesetzt gewesen waren, hatten sie vergessen)."²⁴⁶ Die objektiven Zahlen stehen im abstrus anmutenden Wechselverhältnis zu den aus Not hervorgegangenen Liebesbeziehungen. Ungeachtet der Tatsache, ob nun tatsächlich 50% der geschlossenen Bindungen zu Bruch gehen, einen gewisser Prozentsatz trifft es. Somit bietet die eingestreute Anekdotenstudie einen objektiven Orientierungspunkt zu den Gefühlen und Wünschen, welche die Liebesbeziehungen scheinbar in erster Linie ausmachen; in gewisser Weise den gefühlten "Kammerton A", der den angedeuteten Beziehungsgeschichten eine allgemein Maßgabe für ihre objektive Beständigkeit verleiht.²⁴⁷ Eine ähnliche Absicht verfolgt der darauf folgende Absatz, der die Messkategorien von Hurrikanstärken anführt. Die Heftigkeit der Stürme variiert, damit auch die gebrachte Not, deren objektiv geschilderten Intensitätsabweichungen auch eine denkbare Veränderbarkeit der Beziehungsüberlebensquote mit sich führt, zumindest aber den subjektiven Wert des scheinbar Objektiven verstärkt.

Der Text "Dokumentation durch nachträgliche Inszenierung"²⁴⁸ erzählt anfangs von den nachinszenierten Dreharbeiten zum Dokumentarfilm *Misère au Borinage* (1933) von Joris Ivens. Sein verspätetes Eintreffen, so Kluge, nötigte es Ivens ab, "den großen Trauerzug der Arbeiter nach dem Scheitern ihrer Kämpfe" nachzustellen. Speziell die dabei zu Tage tretenden "Entschlossenheit" der Teilnehmer brachte dem Film seinen Stellenwert in der Filmgeschichte ein.

Im herkömmlichen Sinne ließe sich diese Neuinszenierung einer historischen Tatsache als undokumentarisch bzw. als Mangel an Authentizität interpretieren. Kluge zufolge

²⁴⁵ Kluge, Alexander: *Chronik der Gefühle. Basisgeschichten*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000. Bsp.: der lange Marsch des Urvertrauens.

²⁴⁶ Kluge (2007), S.175.

²⁴⁷ Vgl. Kluge (1975), S.225.

²⁴⁸ Kluge (2007), S.141-143.

jedoch ermöglichten die Arbeiter der Region, auf die Ivens als Protagonisten der Wiederholung zurückgriff und denen "das Geschehen noch in ihren Gesichtern geschrieben stand", eine adäquate Widerspiegelung des vergangenen Ereignisses. Ivens fing die "Geister", die noch im Bergwerks- und Fabriksgelände herumschwirrten, durch Großeinstellungen der bewegten Gesichter ein, die das Wesentliche des Arbeitskampfes auch am Folgetag in ihrer Mimik und Gestik konservierten.²⁴⁹

Seinem "Grundinteresse" zufolge wird ein Dokumentarfilm, laut Kluge, stets mit "drei Kameras" gefilmt. "Die Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilmgenres (3), fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet."²⁵⁰

Die aufgenommenen Tatsachen werden dann nach "drei z.T. gegeneinander laufenden Schematismen" montiert. Eine primitive abbildrealistische Dokumentation, also eine vermeintlich objektive Abbildung des Geschehens, wird durch eine, diesem Konstruktionsverfahren immanent eingelagerten Bezugnahme auf alle, neben dem Endprodukt bestehenden, möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge vereitelt. "Dokumentarische Authentizität ist nichts anderes als die hohe Stilisierung der Oper."²⁵¹ Die Wirklichkeit lässt sich nicht objektiv abbilden, indem der Dokumentarfilmer seine Kamera auf das Geschehen richtet, die Konstruktion des Gegenstands selbst und die seiner Auswahl, sowie die Rezeptionserwartung verkürzen den Realzusammenhang unausweichlich.²⁵² Im Dokumentationsfilm kommt deswegen auch nicht dem Echtheitszertifikat des Materials die Hauptsache zu, spielen Ort und Zeit der Aufnahmen nur eine untergeordnete Rolle, wenn dem Aussageinteresse beispielsweise eine Inszenierung zuträglich ist.

Damit ergibt sich auch, sofern die wesentlichen Merkmale, der für die Aussageintention verantwortlichen Atmosphäre erhalten sind, dass ein Trauerzug in der Region Borinage an einem Tag in filmischer Hinsicht nicht unbedingt authentischer, als am nächsten ist, sofern die Bilder der Kamera in diesem Fall jene Emotion liefern, die durch die Geschehnisse in den Arbeitern eingelagert sind.

Eine solche Ansicht generalisierend als Authentizitätskonzept auszuweisen, ließe jedoch die Vielschichtigkeit der Aufnahmeszenarien unbeachtet, deren penible Beobachtung sowie subjektive Abschätzung als wesentliches Merkmal dokumentarischer Arbeit im Kopf des Filmemachers stattfindet. Bestand für Ivens, wie oben geschildert, auch am

²⁴⁹ Ebd. S.141.

²⁵⁰ Ebd. S.115.

²⁵¹ Ebd. S.116.

²⁵² Ebd.

Folgetag des eigentlichen Ereignisses die Möglichkeit authentische Aufnahmen zu filmen, bietet der Text "Vorabend der Beerdigung auf dem Dornhalden-Friedhof"²⁵³ eine davon abweichende Konstellation und damit auch eine differierende Conclusio. Der erzählende Bericht handelt von einem Interview mit der Mutter der RAF Terroristin Gudrun Ensslin am Vorabend der Beerdigung ihrer Tochter, nachdem diese Selbstmord in der Justizvollzugsanstalt Stammheim begangen hatte. Das von Volker Schlöndorff im Beisein von Kluge geführte und mit Video aufgezeichnete Gespräch entwickelte eine emotionale Eigendynamik, die eine "intime" und "verwirrende" Situation ergab, die zum Entschluss der Filmemacher führte, das aufgenommene Material nicht zu veröffentlichen. Die an dieser Stelle nicht näher ausgeführte Sachlage des Gesprächs verleitet Kluge zur im Text neutral getätigten Aussage über die Einzigartigkeit von dokumentarischen Situationen. "Dokumentarische Momente sind nicht wiederholbar. Am nächsten Tag (oder auch am Tag zuvor) hätte die Mutter Ensslin nicht so berichtet. [...]"

Im Gegensatz zur Neu-Inszenierung der Trauerveranstaltung der Masseproteste bei Ivens, die sich im Zusammenhang den weiterhin aktiven Restbeständen von Emotionalität als authentischen Kern des Ereignisses verschrieben hat, bestand hier die mögliche authentische Beobachtung aus einem flüchtigen Geschehen, das einen Sachlichkeitsanspruch übersteigt. Die Feststellung der Einmaligkeit des Momentes bedeutet nicht, dass eine genuine Beobachtung am Vor- oder Folgetag nicht ebenso festzuhalten gewesen wäre, die spezifischen Charakteristika des mütterlichen Verhaltens des beschriebenen Moments bleiben jedoch einzigartig und unmöglich rekonstruierbar, im Sinne Kluges dokumentarisch.

Ein weiteres Indiz für die Inszenierung dokumentarischer Abläufe und den damit eng verbundenen Begriff der Authentizität findet sich in der Erzählung über die Besetzung eines Hörsaals in Frankfurt am Main, die den Kern der Geschichte "Ein dokumentarischer Moment" bildet.

"Für eine adäquate Filmaufnahme der Geschehnisse hätte man die Veranstaltung inszenieren müssen."²⁵⁴ Maßgeblich dafür verantwortlich wäre, so der Erzähler, dass die Vorgänge der Besetzung des Seminars zwar vorhersehbar waren, der Verlauf jedoch nichts über die inneren Vorgänge der Beteiligten verriet. Eine Situation, die in deutlichem Gegensatz zum einzigartigen Moment der gefühlsbetonten Aussagen der

²⁵³ Kluge (2007), S.280-282.

²⁵⁴ Kluge (2007), S.278.

Mutter Gudrun Ensslin steht, die als solche weder inszenierbar noch rekonstruierbar gewesen wären.

Die Umbruchstimmung innerhalb einer Gruppierung ähnlicher politischer Gesinnung, die Spannungsverhältnisse zwischen Studenten und Professoren, sowie innerhalb der neu entstandenen Fraktion hätten durch eine "Inszenierung" eher beschrieben werden können, als durch die Aufnahme der faktischen Vorgänge. Dem betreffenden Dokumentarfilm zuträglich wäre eine Aufarbeitung der Beziehungsverhältnisse zwischen den einzelnen Akteuren, die durch das subjektive Interesse von Spielfilmhandlungen deutlicher beschrieben werden könnte.²⁵⁵

Wie eine solche Verschmelzung von Dokument und Fiktion filmisch aufgelöst werden kann, zeigt beispielgebend der Film "Die Patriotin" und die Szene rund um den SPD Parteitag von 1978, in der die Protagonisten Gabi Teichert als "fiktives Element" eindringt und in beklemmend naiver Weise in ihrer Funktion als Geschichtslehrerin um eine Verbesserung des Ausgangsmaterials für den Geschichtsunterricht bemüht ist. Das Subjektive, die "Kraft des Gefühls", findet so seinen Eintrag in der politischen Sachlichkeit und weicht durch das fiktive Interesse menschliche Sinnzusammenhänge zu stiften die Trennlinie zwischen Fakt und Erfindung auf.²⁵⁶

Die Affinität Kluges zu solchen "Mischformen" bekundet auch die Implementierung der Beischlafdiebin im Film "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod"²⁵⁷, in dem die fiktive Figur an einer historischen Protestkundgebung mitwirkt. In einem Interview spezifiziert Kluge die gegenseitige Einflussnahme von Gefühlen und Fakten.

"[...] das heißt, das bloße Abbilden nimmt dem Dokument ein Stück menschliche Würde. Wenn ich eine fiktive Person an einer Demonstration [...] teilnehmen lasse, kriegt das die Dimension der Subjektseite. [...] Da das, was sich bewegt immer der Kontrast zwischen Wünschen und Tatsachen sein wird, [...] sind die Mischformen die Antwort darauf."²⁵⁸

Im konkreten Fall der dokumentarischen Bemühungen zur Erfassung des Studentenprotests in den "Geschichten vom Kino" fehlt dem Filmteam eine ähnliche Planungsinteresse zur Teil-Inszenierung des Geschehens. Dennoch gelingt durch die

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Stollmann (1998), S.71.

²⁵⁷ In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Regie, Buch: Kluge, Alexander. Reitz, Edgar. BRD: Reitz1Film/ Kairos Film, 1974. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 90'.

²⁵⁸ Kluge (1999), S.245.

Analyse der Geschichte "Unmittelbare Berührung von Realität und Spielhandlung". Kluge (2007), S.246-247.

zufällige Aufnahme einer gewollten Störung, in Gestalt eines hustenden Teilnehmers, eine Verschiebung der faktischen Beobachtungen hin zu einer Personifikation des Protests innerhalb der studentischen Fraktionen. Das dokumentarische Substitut einer Inszenierung verleiht, unter Zuhilfenahme der akzidentellen Aufnahme des "Kopfes eines wirklichen Menschen", der Szene den Anklang der Subjektseite.²⁵⁹ Entscheidend dabei ist u.a. die Zufälligkeit der Einstellung, die dadurch gekennzeichnet ist, dass "sich die Kamera für den Vorgang interessierte", nicht das Filmteam. Die Voraussetzungen für diesen "Zufall" werden am Anfang der Geschichte durch ein unauffälliges Einnisten der Aufnahmecrew samt Gerätschaft im Geschehen etabliert. Die authentische Beobachtung bedarf einer Kamera, die "zum Ereignis gehört", die ihrem Platz im Raum rechtzeitig bezogen hat und damit eine ausschlaggebende Bedingung erfüllt, um die versehentliche Aufnahme des kompromittierenden Details überhaupt zu ermöglichen. Aus diesem Grund erwähnt Kluge, beim Hinweis auf die verpasste Inszenierungsoption, die "einigermaßen zentrale" Aufstellung der Kamera und des Tonaufnahmegeräts sowie die Sicherung der notwendigen Kabel. In erster Linie würde das Verrücken der Kamera im laufenden Prozess die Unauffälligkeit der Aufnahmebemühungen zerstören, darüber hinaus weist dies nochmals auf das Zurücknehmen der Präsenz des eigenen dokumentarischen Apparates zur Stärkung eines unbeeinflussten Geschehnisablaufes hin.²⁶⁰

Die Kamera als auf das Geschehen Einfluss nehmende Instanz bleibt dabei aber im Bewusstsein der Filmemacher. "Es liegt auch für die Beteiligten ein Stolz darin, [...], dass das Ereignis so wichtig ist, aufgezeichnet zu werden."²⁶¹ Möglicherweise ist dennoch gerade diese, sich selbst als Kamerateam zurücknehmende Vereinbarung, von eminenter Bedeutung, um ein derartiges Versehen, das zur Aufnahme eines unbeobachteten Details führt, überhaupt zu ermöglichen und in Folge als maßgebliches Puzzlestück zur Aussageintention erkannt werden kann.

Wenn oben im Zusammenhang der Trinität des Dokumentarfilminteresses die Kamera im technischen Sinn²⁶² als eine der drei Herstellungsinstanzen angeführt wird, dann bietet die im Text "Ein dokumentarischer Moment" geschilderte Aufnahme des Hustens eine exemplarische Verdeutlichung, inwiefern die Kamera in ihrer gesteuerten Eigenständigkeit einen bemerkenswerten Beitrag zur Herstellung des Endproduktes leistet. Ein anderes Merkmal der kameratechnischen Autonomie beschreibt beispielsweise die Ruheleistung in einer emotionalisierten Situation, wie sie in der

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Kluge (2007), S.278-279.

²⁶¹ Ebd. S.278.

²⁶² Kluge (1999), S.115.

Geschichte "Vorabend der Beerdigung auf dem Dornhalden-Friedhof" angedeutet wird. "Objektiv, und insofern >>vernünftig<<, waren nur das Aufnahmegerät und das Material."²⁶³

Im Überblick der einzelnen Geschichten vom Kino fällt es fraglos auf, dass es eben jene Randbeobachtungen diese primär als Nebensachen erscheinenden Eindrücke sind, denen Kluge in seinen Texten, an mehreren Stellen und unterschiedlich konnotiert, eine erhebliche Tragweite einräumt. Ist es hier ein Husten, das in seiner Länge und Intensität die bürgerliche Eigenschaft miteinander in Konkurrenz zu treten, bei sozialistisch geprägten Studenten aufzeigt, verbirgt sich in einem anderen Text, an ganz anderer Stelle und inhaltlichem Zusammenhang die verpasste Gelegenheit eine "Parade in der Sylvesternacht 1918 in Paris"²⁶⁴, über periphere Beobachtungen authentisch-subjektiv wiederzugeben.

"Man muss neben dem Ereignis zu filmen anfangen, das Ereignis kurz streifen und dann das, was subjektiv tief im Gefühl auf die >>ganze Nacht<< antwortet, wenn man Glück hat, einfangen."²⁶⁵

Die fehlende Berechenbarkeit der einzelnen Begebenheiten und deren charakteristisches Wesen, als stets neu zu erschließende Aufgabe, spiegelt sich in der Behauptung, es wäre "Glück" notwendig, um den "Gesamteindruck" einer wirkungsvollen Szenerie, wie jener der Parade zur Beendigung des ersten Weltkriegs, festhalten zu können. Die intentionale Machbarkeit anhand der Montage und der beharrlichen Beobachtung durch die Kamera, diesen Gesamteindruck einzufangen, wird in Frage gestellt und dagegen das Gefühl der Aufnahmeverantwortlichen, das sich an der Grenze zu den Hauptsachen kristallisiert, zentral gesetzt. Der übergeordnete Eindruck des Gefühls, in diesem Fall der eines historisch aufgeladenen, hochgradig traurigen Ereignisses, transformiert sich am Rand der Geschehnisse, um über diesen Umweg der Nebensachen und des Zufalls zu einer Ausdrucksform des Ganzen zu gelangen. Es spielt also das Gefühl nicht nur dann eine Rolle, wenn es darum geht, Dokumentarisches mit dem Emotionsinteresse des Fiktionalen zu erweitern, sondern auch dann, wenn die Herausforderung besteht, den aus den Umständen erlangten Gefühlsimpuls im Filmemacher dazu zu nutzen, um ihn, auch gegen dominante Zerstreuungseindrücke, in einen adäquaten (audio)visuellen Zusammenhang zu bringen, welcher der empfundenen Wurzel des Gegenstands gerecht wird. Das Filmteam, das den Marsch durch Paris aufgenommen hat, scheiterte, so auch aus der Subüberschrift abzuleiten, an einem Mangel an Erfahrung, eine außerordentlich

²⁶³ Kluge (2007), S.282.

²⁶⁴ Kluge (2007), S.137-140.

²⁶⁵ Ebd. S.140.

überwältigende Flut an Sinnesreizen mit den subjektiven Eindrücken dieser Nacht in Einklang zu bringen.

"Die Verbindung mit dem Zusammenhang, der uns ergriffen hatte und der stets außerhalb der Filmkader lag, war nicht wiederzugeben." ²⁶⁶ Die durch die imposanten Lichter "verführten Augen" sahen an der möglichen kinematographischen Repräsentation ihres Gefühls vorbei; ein Gefühl jedoch, das die "ganze Nacht" für die Crew substantiell prägte. Kluge äußert sich in einem Interview zum fotografischen Abbildrealismus wie folgt:

"Ich bin allerdings der Meinung, dass sich diese exakte Methode der Abbildung auch auf Gefühle erstrecken muss, auf die Art des Umgangs des Menschen mit seiner Wahrnehmung." ²⁶⁷

Ein solcher Vorgang der introspektiven Beschäftigung mit den eigenen Gefühlen, der zur Auswahl des faktisch Abgebildeten und dessen intentionaler Montage führt, erfährt anhand dieser Pariser Nacht von 1918 eine, auf eine gescheiterte Vermittlung zwischen Gefühl und Filmemacher beruhende Auseinandersetzung. Die Lösung, um dem Gefühlseindruck von Trauer und damit dem Gesamteindruck gerecht zu werden, so der nachträgliche Erfahrungszugewinn der Filmcrew, hätte darin bestanden, sich von dem Übermaß "reizender" Lichtern abzuwenden, um hingegen den Focus auf die Schatten der Soldaten zu verlagern, die einen Eindruck von den Gefallenen hätten vermitteln können. Die Schatten waren als intuitiv wahrgenommene Impressionen die ganze Nacht in der Bewusstseinperipherie vorhanden, erhielten aber aufgrund der "Glitzergier" der Augen erst bei der Sichtung des Materials die ihnen eigentlich zustehende Bedeutung. ²⁶⁸

Für die Repräsentation eines zentralen Interesses führt Kluge im Interview weiter Widerstandspotentiale an, die die sinnliche Wahrnehmung gegen eine Realität aufbieten kann; eine praktische Kritik der Sinne, die selbst die Wahrnehmung verändert. ²⁶⁹ In der narrativen Veranschaulichung der Geschichte ist eine solche veränderte Wahrnehmung einerseits als potentielle Energie im Gefühl gespeichert, im weiteren als unbewusster Sinnesreiz unkonkret in der optischen Wahrnehmung vorhanden, konnte aber, trotz hervorragender Drehbedingungen ("In dieser Nacht konnten wir unbegrenzt filmen"), nicht für das Endprodukt verwertet und zur Geltung gebracht werden.

²⁶⁶ Ebd. S.138.

²⁶⁷ Kluge (1999), S.270.

²⁶⁸ Kluge (2007), S.139-140.

²⁶⁹ Kluge (1999), S.270

"Ich hatte immer schon die Absicht gehabt, eine Sylvesternacht zu filmen. Man kann dies auf der Seite der >>Feiernden<< nur schwer verwirklichen, auf der Seite derjenigen, die in dieser Nacht arbeiten, ist es gut möglich, weil durch ihre Arbeit indirekt die Nacht gespiegelt wird." ²⁷⁰

Eine beträchtliche Anzahl der Geschichten vom Kino beinhaltet eine Dezentralisierung des Aussageinteresses auf Geschehnisse, die außerhalb des vermeintlichen Hauptereignisses liegen. An diesen Nebenvalezen arbeiten sich die von Kluge oftmals geforderten Fertigkeiten "Parteilichkeit und Aufmerksamkeit" ab²⁷¹, die das Ereignis aus einem antirealistischen Grund in einen realistischen Zusammenhang bringen.²⁷²

Diese Suchbewegungen nach einer adäquaten, realistischen Aussagetendenz finden eine filmische Entsprechung u.a. in der, hier als indirekte Spiegelung bezeichneten Beobachtungen, an den inversen Nahtstellen der eigentlichen Begebenheiten. Von einer solchen wirkungsvollen Spiegelung berichtet auch der Konzentrattext "Delikatessengeschäft Plöger als Ersatzziel einer Demonstration."²⁷³

"Die studentischen >>Störer<< sind vom Kaufhof weitergezogen in die Freßgaß. Sie haben mit Steinen die Schaufenster des Delikatessengeschäftes Plöger beworfen. Einsatzwagen der Polizei dringen auf dem Fußgängersteig bis zum Tatort vor. Mit den Kameras kommen wir zu spät. Es bleibt nur übrig, die erregte Verkäuferin über den Vorgang zu befragen. Die Empörung in der Stimme dieser fachkundigen Person ist stärker, als Bilder vom Geschehen hätten sein können. Nun ist auch die Polizeitruppe schon wieder weitergefahren zu neuen Einsätzen. "

Ein Grund für einen solchen filmtheoretischen Ansatz, der durch scheinbare Nebenaspekte eine Annäherung an den Gegenstand bahnt, ist darin zu suchen, dass Kluge einem Abbildrealismus misstraut;

"[...] denn darin ist Kluge sich einig mit den Avantgardisten Brecht, Benjamin und Adorno, dass die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts nicht mehr im Bild allein durchschaut werden kann, dass das Abbild niemals eines der Verhältnisse, sondern stets nur Ansicht, Außenansicht sein kann."²⁷⁴

Was an dieser Stelle anhand einer Photographie genauer beleuchtet wird, stellt eine Kernthese der künstlerischen Herangehensweise eines sich auf den beobachteten

²⁷⁰ Kluge (2007), S.285.

²⁷¹ Kluge (1999), S.227.

²⁷² Ebd. S.229.

²⁷³ Ebd. S.290.

²⁷⁴ Schulte (2002), S.68. In: Schulte/Siebers (2002).

Zusammenhang berufenden Filmemachers dar, der beispielsweise auch nicht vermutet, dass das Wesentliche des Begräbnisses von RAF Terroristen und die darauffolgenden Proteste direkt einzufangen sei. In der Geschichte "Schlöndorff bei den Dreharbeiten auf dem Dornhalden Friedhof"²⁷⁵ hält Kluge der Meinung Schlöndorffs, dass Filmmaterial für dokumentarische Aufnahmen, denen sich immer der Zufall beimische, "zu schade" sei, entgegen, dass richtig daran nur ist, "dass Wirklichkeit ohne Ahnung, also ohne subjektive Auswahl, tatsächlich beliebig bleibt." Schlöndorff erweist sich in Folge der Geschichte jedoch als "Vollblutdokumentarist", dessen Kamera nicht den offenkundigen Vorgängen folgt, sondern ohne Kompromiss die Friedhofsarbeitern bei ihrer Tätigkeit in den Focus nimmt.

"Diese Geduld, die der Trägheit aller wirklichen Verhältnisse entspricht, ist die Tugend des dokumentarischen Films."²⁷⁶

Die "wirklichen Verhältnisse" offenbaren sich in diesem Fall nicht allein durch Krawalle oder die Geschehnisse der Beerdigung, die wirklichen Verhältnisse finden sich auch nicht exklusiv in den Bildern, vielmehr besteht in der radikalen Rückführung der Bedingungen auf die gefühlsmäßig analytische Wurzel der jeweiligen Situation eine Möglichkeit zu diesen Verhältnissen durchzudringen; und sei es eine solch universelle Beobachtung, wie eine, die Trägheit aller wirklichen Verhältnisse repräsentierenden Arbeitsweise. Eine solche Herangehensweise spiegelt ein Erkenntnisinteresse, das sich von einem "mittleren Verkehrsinteresse" löst und über die "Radikalisierung der Beobachtung" zu authentischen Ergebnissen führen kann.²⁷⁷

Ungeachtet der Vollständigkeit etwaig abzubildender Verhältnisse durch die Wiederzusammenführung von Fiktion und Dokument unterliegt die subjektiv-objektive Beschreibung der Wirklichkeit stets der abbildhaften Kopie der Realität als Grundstellung, die aber nur in Kombination mit der Kategorie des Zusammenhangs und jener der Radikalität, "das heißt, dass man zu einer Wurzel kommt", zum adäquaten Abbild der Wirklichkeit wird.²⁷⁸ Inwiefern eine solche Methode zu verschiedenen stilistischen Ausdrucksformen führt, oder präziser formuliert, inwiefern diese Ausdrucksformen zur Authentizität der Wahrnehmung führen, kann an der bereits zur Sprache gekommenen Geschichte, "Dokument durch nachträgliche Inszenierung", genauer aufgeschlüsselt werden. Wie bereits erwähnt, stellte Ivens einen Trauermarsch von aufständischen Arbeitern nach. In diesem Zusammenhang eröffnet Kluge einen Dialog, der einem ebenso für die Kamera nachträglich inszenierten Fackelzug, der

²⁷⁵ Kluge (2007), S.283-284.

²⁷⁶ Ebd. S.284.

²⁷⁷ Kluge (1999), S.116.

²⁷⁸ Kluge (1999), S.269.

deutschen Nationalsozialisten von 1933 begutachtet. Fand Ivens die Authentizität der vergangenen Geschehnisse u.a. durch Großaufnahmen der gezeichneten Gesichter der Arbeiterschaft, schienen diese für die Aufnahmebemühungen des Fackelzuges irrelevant. Die innerliche Bewegtheit der Akteure stand nicht zur Disposition. "Die Kamera kümmerte sich nicht darum, sondern um das Ganze".²⁷⁹ So wie es sich um zwei grundverschiedene Ereignisse handelte, so unterschiedlich sind auch die stilistischen Herangehensweisen und die damit einhergehenden "authentischen Beobachtungen". Wenngleich sich die Berichterstattung des Fackelzuges nicht dem "authentischen Geist" der Veranstaltung widmete, bietet der auf Totalen (long shots) ausgerichtete Aufnahmegehalt der Kamera, in jener übersichtsartigen Aufzeichnung des Ganzen, dennoch eine authentische Erkenntnismöglichkeit des "organisierten Vorbeimarsches", die sich im unregelmäßigen Rhythmus der Fackelschlange verorten lässt; von Kluge präzisiert als "jeder organisierten Massenbewegung zugrunde liegende Strömung, von Chaos. Die Körper bleiben individuell, die Masse versucht sich organisiert zu verhalten."²⁸⁰

Eine Aussage, die so in hoher Wahrscheinlichkeit nicht in der Absicht der Propagandafilmer stand, die aber auf der einen Seite nachträglich, über die Aufnahmen rekonstruiert werden kann und auf der anderen Seite, als Zeitzeuge, durch intensive Beobachtung der gegebenen Verhältnisse erschlossen hätte werden können. Dies setzt den Vorgang der radikalen Zurückführung des Beobachteten, über das entsprechende Gefühl, auf eine Wurzel der Geschehnisse voraus, der daraufhin, in der Absicht einen Film zu gestalten, zum konkreten Kaderausschnitt führen kann.

Eine Arbeitsweise, die bereits einiges davon vorwegnimmt was Kluge als "realistische Methode" bezeichnet und als Tool versteht, um sich dem Antirealismus der Gefühle (Antirealismus des Motivs, Protests, Widerstands)²⁸¹ anzunähern.

II.3.2 Exkurs: "Das Ornament der Masse" und der Begriff des Dokumentarischen

In seinem Essay "Das Ornament der Masse"²⁸² führt Kracauer seine Schlussfolgerungen über eine philosophisch induktive Methode von spezifisch zeitgenössischen Beobachtungen zu allgemeinen Zeittendenzen und

²⁷⁹ Kluge (2007), S.142.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Stollmann (1998), S.30.

²⁸² Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

grundsatztheoretischen Fragestellungen der gesellschaftlichen Ordnung. Insofern ist diese an Simmel angelehnte Methode durchaus mit jener Kluges zu vergleichen, die anhand von filmischen Einzelannahmen und Beobachtungen, auf einen größeren Zusammenhang hinarbeitet. Kracaurs Begriff von der ornamentalen Masse, 1927 als philosophische Vorahnung der Propagandainszenierungen des dritten Reichs interpretierbar,²⁸³ unterscheidet sich in einigen Punkten beträchtlich von einem "organisierten Marsch", wie er in der zugrundeliegenden Geschichte "Dokument durch nachträgliche Inszenierung" beschrieben wird, die konstruktiven Beobachtungen Kracaurs, welche die alltäglichen und naiven Belustigungsformen an deren Oberfläche zu einem tieferen Kern allgemeingültiger Aussage verdichten, stehen aber in verwandtschaftlicher Beziehung zu Kluges analytischer Methode, die z.B. durch den SS Fackelzug von 1933 angedeutet wird.

Kracauer stellt die Unpassförmigkeit von souveräner Individualität für die von ihm geschilderten Ornamente dar.

"Auch die aus der Gemeinschaft ausgeschiedenen Menschen, die sich als Einzelpersönlichkeiten mit einer eigenen Seele wissen, versagen bei der Bildung der neuen Muster. [...] Es wäre eine farbige Komposition, die nicht zu Ende berechnet werden könnte, da ihre Spitzen sich wie die Zinken eines Rechens in die seelischen Zwischenschichten einsenkten, von denen ein Rest noch verbliebe."²⁸⁴

Einige Jahre später schreibt Kracauer in "Die Bilder der Massenornamente" über die Massenanordnungen in Leni Riefenstahls "Triumph des Willens", sie seien "Konfigurationen [...], die die Bereitschaft symbolisiert, nach dem Willen ihrer Führer geformt und gebraucht zu werden."²⁸⁵

In Kluges Beobachtung der Massenbewegungen des SS-Fackelzuges hingegen bewahrt sich ein Rest an "lebendiger Bewegung"²⁸⁶ in jedem einzelnen Fackelträger; d.h. man ist geneigt anzunehmen, dass die in die seelischen Zwischenschichten eingesenkten "Rechenspitzen" der Individualität²⁸⁷, verkörpert durch die Einzelpersönlichkeiten, sich in die "nicht positiv zu befehlenden" chaotischen Bewegungen der Masse gerettet haben. Die authentische Beobachtung enthält in den individuell gebliebenen Körpern

²⁸³ vgl. Allmer, Tillmann: Masse, Ornament, Kriegsrevue. Propaganda im Nationalsozialismus unter dem Aspekt der Massen-Repräsentationen am Beispiel des NS Spielfilms Wunschkonzert. Norderstadt: 1999, Grin. S.16: Auch hier findet sich ein Bezug auf Kracaurs Essay, als eine Vorform von propagandistischen Massenanordnungen.

²⁸⁴ Kracauer (1963), S.51.

²⁸⁵ Kracauer, Sigfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt /M.: Suhrkamp 1993. S.354-355.

²⁸⁶ Kluge (2007), S.142.

²⁸⁷ Vgl. Zitat oben. Kracauer (1963), S.51.

und ihrer eigensinnigen Gegenbewegungen zumindest die symbolischen Annahme eines Auswegs.

II.4 Sinn und Sinnlichkeit. Das authentische Sehen.

"Wir müssen Filme machen, die im vollen Gegensatz zu dieser Kolonialisierung des Bewusstseins stehen. Ich stoße im Film auf etwas, das mich noch überrascht, mit dem ich umgehen kann, ohne es zu verschlingen. Eine Pfütze, auf die es regnet, verstehe ich nicht. Ich kann sie sehen. Das Wort, dass ich sie verstehe, ist unsinnig. (Entspannung heißt, dass ich für einen Moment selbst lebe, d.h. die Sinne laufen lasse: einmal nicht Wächter sein, mit der plötzlichen Absicht, dass mir nichts entgeht)." ²⁸⁸

Eine Ansicht, die sich, verkürzt ausgedrückt, gegen einen "Begriffsimperialismus" des popularisierten Films wendet, der durch möglichst weitreichende Klarheit dem kulturindustriell geschürten Drang nach Anhäufung von verständlichen Gebrauchswerten nachkommt und damit zur Konsequenz hat, eine Kolonialisierung der Gegenstände zu beschleunigen. Einen Vorgang, dessen zu arbeitendes Zustandekommen Adorno schon 1935 in einer Replik an Walter Benjamin beschreibt. "Indem an Dingen ihr Gebrauchswert abstirbt, werden die entfremdeten ausgehöhlt und ziehen als Chiffren Bedeutungen herbei." ²⁸⁹ Durch subjektive Neubesetzung der Objekte, unter anderem durch "Wunsch und Angst", erhalten sie im Vorgang subjektiver Intention den Anschein von Urvergängen und Ewigkeit. Die "außer Kurs gesetzten" Dinge, so Kluge, finden sich nicht nur in der materiellen oder räumlichen Welt (z.B. dem Kino), sondern auch "im Menschen", dessen fundamentale Eigenschaften, teils durch technisch, kapitalistische Bedingungen ihrer eigentlichen Entsprechung entfremden. ²⁹⁰

Wenn Kluge dann an anderer Stelle hinweist, dass die Film- und Fernsehkonzerne, die Zuseher selbst zu "Unternehmer ernennen", die vor den jeweiligen Apparaten das Gezeigte nach einem "Wert an sich" absuchen und ihn einsammeln, um wie ein Verkaufschef zu agieren, der "nicht aufhört, letzte Reste von Verwertbaren ins Lager zu

²⁸⁸ Kluge (1999), S.142.

²⁸⁹ Brief Adornos vom 5. August 1935 an Benjamin. Zit. nach Kluge (1999), S.76.

²⁹⁰ Ebd.

holen",²⁹¹ dann lässt sich das oben angedeutete Schema ebenso gut auf die Projektion der Dinge und Eigenschaften über eine Zwischenebene des jeweiligen Mediums rekonstruieren. Einen solchen Vorgang analysiert Kluge in seltsam anmutender Art und Weise.

Der Zuschauer "tastet Filme auf Schauwert, Ausstellungswert, vollständiges Verständnis ab, wie man Knochen abnagt, damit die Sonne scheint."²⁹² Dieser abstrus konstruierte Vergleich des Sonnenschein erzeugenden Knochenabnagens gibt poetisierend jene Verwirrung über den unter Einfluss stehenden natürlichen Prozess der subjektiven Besetzung der ursprünglich unbesetzten wertlosen Gegenstände, Verhältnisse und Eigenschaften wieder, die allegorisch dazu verleitet, der Entfremdung, ähnlich einem Aberglauben, realen Wirkungszusammenhang zuzutrauen, der in diesem Fall sogar die Wetterverhältnisse gnädig stimmen kann. Doch die Sonne, "wenn sie nach altgewohnter Weise ihren Donnergang geht", kennt die Sprache der menschlichen Verständigung nicht und weiß auch nicht, "was leergegessene Teller überhaupt sind."²⁹³

Unterziehen Adorno/Horkheimer im Kulturindustriekapitel²⁹⁴ den Warencharakter von Kulturprodukten einer eingehenden dialektischen Untersuchung, ließe sich die Passage bei Kluge, im Anschluss daran, als ein Verteidigungsapell für die Loslösung des sinnlichen Eindrucks vom Gebrauchswert im Sinne marxistischer Begrifflichkeit verstehen. Der Warencharakter von Kulturprodukten und der darin eingelagerte Tauschwert basiert auf jenen Spezifika, die eingehend auf Verwertbarkeit abgetastet werden. Sinneseindrücke, die z.B. in der Wahrnehmung einer Pfütze oder der des Sonnenscheins bestehen, entziehen sich zwar nicht vollständig dem Verlangen nach Schau und Ausstellungswert, bieten jedoch eine Möglichkeit, den Film über seine reinen nutzbringenden Verständlichkeit, um ein Element zu erweitern, das lediglich existiert und keinen wie auch immer gearteten Warenwert aufweist.

Da Kluge die Wichtigkeit des rein sinnlichen Eindrucks betont, macht es durchwegs Sinn, ein Buch, das sich der Historie des Kinos annimmt, mit einer Geschichte zu eröffnen, die sich der Aufnahme des Lichts verschreibt; also der ihr eigenen Art der Verständigung und damit jeder ursprünglichen optischen Sinneswahrnehmung.²⁹⁵ Auch

²⁹¹ Ebd. S.142.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Adorno/Horkheimer (2006), S.128-177.

²⁹⁵ Kluge (2007), Kapitel 1. Ein Licht das laut rattert..

wenn Edison, dessen Projekt "Solarkamera Jupiter" hier geschildert wird, darauf besteht, dass man das Licht selbst nicht aufnehmen kann, sondern nur Gegenstände und Personen, die sich im Licht bewegen, erzählt die anschließende Geschichte "Die Sonne in unbeachteten Nebengelaß eines großen Filmstudios nachmittags halb drei" von einem indirekten Weg ">das< kinematographische Motiv, die Herausforderung einzufangen."²⁹⁶ Abseits der produktionstechnischen Aufnahmebemühungen um ein Drama projiziert die Sonne Schatten von Sträuchern und Bäumen an eine der Studiowände. Was sich auf der Kinoleinwand nur zeitlich miteinander montieren ließe, also räumlich stets auf der Leinwand platziert bliebe, erhält durch diese Anekdote eine räumliche Entsprechung bei gleichzeitigem Ablauf der inszenierten Handlung und des sinnlichen Eindrucks. Die Hierarchie ökonomisch geprägter Wahrnehmung bleibt erhalten und der optische Eindruck der Schattenprojektionen vergeht unbeobachtet und fällt der Aufmerksamkeit um die Inszenierungen des Dramas zum Opfer. Dass eine solche Zwischenbeeinflussung über den Wahrnehmungsapparat des Menschen nicht unbedingt nötig ist und ein sinnlicher Eindruck, in seiner Wirkfähigkeit, auch lediglich direkt durch marktwirtschaftliche Verhältnisse nicht zum Tragen kommen kann, deutet die anschließende Geschichte "Ungesehenes Bild" an.

"Niemand außer dem Bademeister, der die Phänomene (Lichtreflexionen) kannte und nicht weiter beobachtete, hatte Gelegenheit, dieses Schauspiel zu sehen. Das Hotel, bankrott, befand sich in Abwicklung."²⁹⁷

Eine kapitalistische Bedeutungskomponente, die schon durch die kommerzielle Produktion in der vorhergehenden Geschichte implementiert wurde, verhärtet sich durch die literarische Montage der beiden Geschichten. Beide Lichterscheinungen bleiben, einem kapitalistischen Subtext geschuldet, ungesehen.

Die Gewichtung von dramaturgischer Wirkung in Bezug auf sinnliche Eindrücke bildet auch in der Geschichte "Großaufnahme eines Grasbüschels"²⁹⁸ eine wichtige Komponente. Wenn es darum geht, welche filmischen Mittel hilfreich sein können, die ökonomisierte "Sammelwut" des Kinobesuchers auf der Leinwand zu durchbrechen, gilt es, das einfache Verständnis des Gezeigten durch die Einfachheit des Motivs außer Kraft zu setzen. (Wie im zuvor erwähnten Zitat kann z.B. eine Pfütze diesen Zweck erfüllen.)

Handelt es sich darum, eine Spielhandlung, die sich in ihrer "Wichtigkeit aufgeplustert hatte, durch Montage zu dämpfen", erzielt auch die Bildkonstruktion der "Großaufnahme eines Grasbüschels" die beabsichtigte Wirkung. Wie in einer akuten

²⁹⁶ Kluge (2007), S18-19.

²⁹⁷ Kluge (2007), S.19.

²⁹⁸ Ebd. S.206-207.

Krisensituation schildert Kluge die Beschaffung dieser Grasbüschel-Einstellung, die in einer "Notoperation" in die narrative Handlung eingeschnitten werden muss. In extremer Froschperspektive das Objekt in den Focus genommen, kommt nicht dem Grasbüschel selbst, sondern den Bewegungen dahinter die überwiegende Aufmerksamkeit zu:

"- Herr Lüring, nehmen sie die längere Brennweite. Die Bewegungen auf der Straße hinter dem Grasbüschel sollen verwischen.

- Sie sollen nur als Schatten zu sehen sein?

- Als Licht, Schatten und reiche Grauwerte, um die Wichtigkeit zu betonen."²⁹⁹

In diesem Verständnis reduziert die angestrebte Wichtigkeit die Bildinhalte auf ihr Elementarstes; Bewegung, Licht, Schatten und (zweifärbigen) Farbkontrast. Im Vordergrund ein alltägliches, allorts anzutreffendes Bildmotiv – ein Grasbüschel.

"Ich habe beim Film oft das Gefühl, dass mich das Bild eher stört. Licht ist das Wesentliche, (Zeitraffung und Musik. Und dann hab ich noch eine Zuneigung zu den Worten)."³⁰⁰

Ganz im Sinne der ersten Geschichten vom Kino, die sich hauptsächlich dem Thema Licht und seiner Bergung mittels Kamera verschreiben, konkretisiert diese Einstellung des Grasbüschels Kluges Empfinden der Störung durch das >reine< Bild und setzt ihm eine auf die Basisparameter reduzierte Alternative entgegen.

Die in der Geschichte angedeuteten Spielhandlungen, deren ungestörte Bedeutung gedämpft werden soll, können eine Sinnstrukturierung erzeugen³⁰¹, die im Missverhältnis zu den ergänzenden Bildmaterialien zu übermäßiger Einfühlung beim Rezipienten verleitet. Eine Absicht der Grasbüschelintervention liegt in der Unterbrechung der "kolonialisierenden Tendenzen" rezeptiven Verhaltens, das Halt an Sinn suggerierenden Spielszenen findet und an der simplifiziert verwertbaren Nachvollziehbarkeit eines Geschehens seinen Okkupation- und Verständnisdrang befriedigt.³⁰²

Eine Einstellung, die das einfach Sehen herausfordert, Impressionen liefert, bei denen das "Verstehen" schlicht keinen Sinn macht und damit zur im Anfangszitat geschilderten Reaktion, einer Entspannung des Nutzwertes sinnlicher Wahrnehmung beiträgt, verleiht dieser Wahrnehmung, theoretisch gesehen, einen notwendigen

²⁹⁹ Ebd. S.207.

³⁰⁰ Reitz, Edgar: Bilder in Bewegung. Essays, Gespräche zum Kino. Reinbeck: Rohwolt, 1995. S.75.

³⁰¹ Ledwadowski (1983), S.242. In: Böhm Christl, (1983),

³⁰² Vgl. Kluge (1999), S.142.

Freiraum. Die Grasbüscheleinstellung als diskursives Versatzteil ermöglicht eine spezifische Form des Diskontinuität fördernden Erzählprinzips Kluges, das mittels sichtbaren Brüchen das Ideal eines *cinéma impure* anstrebt.

Der im Dialog namentlich genannte "Herr Lüring" erfüllte in mehreren Filmen Kluges die Funktion des Kameramanns. Die geschilderte Szene des Grasbüschels ist dementsprechend entweder tatsächlich in einem der Filme anzutreffen oder stellt eine fingierte, fiktive Schilderung mit dokumentarischem Anspruch dar.³⁰³ Davon unabhängig finden sich in den meisten Filmen Kluges eine ausreichende Anzahl an erwähnenswerten Beispielen, die insofern interpretiert werden können, dass einfache optische Eindrücke als Sinneswahrnehmung an den Rezipienten übermitteln werden, um damit dramatische oder semidramatische Handlung zu unterbrechen.

Beispiel 1: "Die Macht der Gefühle":³⁰⁴ - (TC: 0:32:10)

Bild-Beschreibung: Die Lichtreflexion eines Flusses an der Unterseite einer Brücke.

Handlung: Eine Frau unternimmt einen Selbstmordversuch und wird von einem Mann "gerettet" – Der Mann vergewaltigt die Frau in einem Waldstück, wird von der Polizei ausgeforscht und verurteilt.

Die auch als Nahtoderfahrung zu interpretierende Einstellung der Lichtreflexion an der Unterseite einer Brücke zeigt beispielsweise eine Parallele zur in der Geschichte "Ungesehenes Bild" beschriebenen Reflexion in einer Schwimmhalle.³⁰⁵ Im Film unterbricht diese Einstellung einen zusammengehörigen narrativen Block, "In ihrer letzten Stunde", der bereits durch sinnliche Eindrücke von Bäumen im Frühling eingeleitet wird.

Beispiel 2: "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod."³⁰⁶ – (TC: 1:24:53-1:25:12)

Bild Beschreibung: Vorbeiziehende Wolken vor einem Mond.

Kluge äußert sich zu dieser Einstellung in einem Interview. Einerseits der Mond als universelle gesellschaftlich romantische Metapher und dazu eine stetig im Wandel befindliche Gesellschaft und "ein Mond, der sich überhaupt nicht verändert." Dann

³⁰³ Eine der Beschreibung entsprechende Szene konnte nicht ausfindig gemacht werden.

³⁰⁴ Die Macht der Gefühle: Regie, Buch: Kluge, Alexander. Kamera. Werner Lüring.. BRD: Kairos Film, 1983. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 115'.

³⁰⁵ vgl. Kluge (2007), S.19. Siehe oben.

³⁰⁶ In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. (1974)

verhält sich dieses Bild, so Kluge, als eine Metapher für den Satz. " Es gibt Objektives. Es gibt irgendwo eine Stelle, die nichts mit dem Menschen zu tun hat."³⁰⁷

Kluges schildert das in Montagezusammenhang gestellte Objektive, das aufgrund seiner Unabhängigkeit von sozialen Prozessen sich jeglichem gesellschaftlichen Zusammenhang entzieht und damit einer einfachen Verwertbarkeit widerstrebt. Erst dann, wenn man das Bild genau ansieht, seinem Gefühl und seinen Augen vertraut, kann aus diese Metapher der Ferne eine Filmmetapher werden.³⁰⁸

Das Projekt "Landregen"³⁰⁹ bringt die oben erwähnte Beziehung zwischen Sinn und sinnlichem Eindruck auf den Punkt. Die ökonomisch verfestigte Starrsinnigkeit behördlicher Instanzen bringt das Filmprojekt zwar zum reuigen Scheitern, das abschließende Bedauern über das Missverhältnis von Förderungsgeldern führt jedoch zu folgender Conclusio.

"[...] Es ist nämlich tatsächlich nötig, das Elementare wie >>ein Fußbreit Boden<<, [...],>>das Vertrocknen und anschließende Gedeihen eines Grasbüschels<<, >>die Säuberung eines Schwimmbades<< zu verfilmen, damit sich endlich sinnliche Eindrücke, die dem Menschen begegnen, im Film wiederfinden. Die Sucht nach Sinngebung verhindert das."³¹⁰

Nicht nur, dass sich in diesem Abschnitt konsistent, die bereits im ersten Kapitel beschriebenen sinnlichen Topoi wie das Schwimmbad oder den Grasbüschel wiederfindet und darüber hinaus die oben erläuterte Konfliktsituation zwischen Finanzen und künstlerischer Neuerungstendenzen am Beispiel sozialistischer Förderungskultur variiert wird, darüber hinaus vertritt die Geschichte und ihre Auflösung vielmehr die Notwendigkeit sinnlicher Eindrücke mit der ausdrücklichen Forderung nach "Freiheit vom Sinnzwang". Ein Ansinnen, das Kluges Werk in seiner Gesamtheit prägt.

"Kluges Arbeiten sind Gegenentwürfe gegen die Ordnungsbegriffe des Erziehungsbewußtseins, gegen Sinnzwang und Bedeutungshierarchien, die die Welt in Haupt- und Nebensachen einteilen."³¹¹

³⁰⁷ Kluge (1999), S.236.

³⁰⁸ Ebd. S.236-237.

³⁰⁹ Kluge (2007), S.170-174.

³¹⁰ Ebd. S.173-174.

³¹¹ Schulte, Christian: Cross-Mapping/ Aspekte des Komischen. Mit der Straßenkarte von Groß-London den Hartz durchwandern. In: Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge. Bielefeld: Transcript, 2005.

Eine Kategorisierung, der Kluge nicht nur durch die von Schulte in seinem Aufsatz angesprochenen komischen Aspekte einen Widerpart entgegensetzt, sondern ebenso durch den "überraschenden"³¹² Einsatz sinnfreier Sinneseindrücke entgegen arbeitet. Sinneseindrücke, die für die Rezipierbarkeit eine wesentliche Bedeutung einnehmen, aber auch für den Filmemacher und Autor eine Quelle der Inspiration darstellen:

In einem Interview zu Robert Musil gibt Kluge eine Passage aus "Der Mann ohne Eigenschaften" als Quelle für einen Film an, der aufgrund seines Wechsels zum Fernsehen der Autoren nicht mehr zustande gekommen ist. Die bildreiche Szene Musils "enthält das Portrait dieses einen Moments von diesem Sommertag." Diese Schilderung bezeichnet Kluge als Kernzelle für den Film. "Denn ein Film entsteht nicht aus einer Idee, einem Plot, was ja Produzenten denken, sondern aus einem visuellen Eindruck, entsprechend einer idée fixe."³¹³ Ist es hier ein literarisch entworfener Frühsommertag, der den visuellen Eindruck vermittelt, sind es beim Projekt Landregen von Heise und Heiner Müller vierundzwanzig Tage Landregen, die dazu führen, das Elementare dieses Eindrucks als Film umsetzen zu wollen. Allgemein formuliert geht es Kluge nicht nur um die Anreicherung des Films mit elementar optischen Eindrücken für den Rezipienten, sondern auch um die Inspiration des Filmemachers durch einen solchen primären Rohstoff selbst. Diese sinnlichen Impulsgeber setzen die Erkundung eine subjektive Sachlichkeit voraus, die dann zu möglichst authentischen, objektiven Bildern führt und daraufhin einen stimmigen Film gewährleistet. Das Kurzessay "Stichwort: Rohstoff" (1979) führt in Punkt Eins der zehn Einflüsse und Arbeitsschritte zur Herstellung eines Films (oder einer Geschichte) an; der erste lautet: "1. Meine Augen sehen etwas, (ich habe früher etwas darüber gehört, ausgeschlafen setze ich mich in Bewegung.)"³¹⁴

Im Sammelband zu filmtheoretischen Texten "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" montiert Kluge das Kurzessay "Rohstoff" direkt an den bereits näher erläuterten Text "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem". Diese Reihung legt nahe, dass die im Text verhandelten "Gefühle von Interesse", Basis und Rohstoff für Kluges filmisches und literarisches Werk bilden.

³¹² Kluge (1999), S.142.

³¹³ Kluge (2001) S.21-22.

³¹⁴ Kluge (1999), S. 137.

"Die Geschichten erzählen nicht immer das, was sie als Handlung erzählen, sondern sie behandeln einen Gefühlsimpuls und oft sind diese Geschichten mit dem Gefühlsimpuls meinetwegen eines Jens Reich."³¹⁵

Die in diesem Fall, in Bezug auf die "Chronik der Gefühle" ausgeführte Beschreibung der impuls gesteuerten Arbeitsweise, die sich wie selbstverständlich eines emotionalen Anstoßes einer historischen Figur bedient, sowie das Kurzessay über "gelebte Intertextualität" selbst, legen offen, dass dieser Rohstoff nicht einfach als etwas unveränderbares vorliegt, sondern in einem historisch-gesellschaftlichen Prozess stetig einer Modifikation durch andere Quellen ausgesetzt ist. "Die Vorstellung des >reinen< Rohstoffs wird als Illusion entlarvt"³¹⁶, und durch die widerständige Arbeit am Rohstoff bereits offenbart, in welcher Form eine Annäherung an den "Antirealismus der Gefühle", Drehpunkt Klugescher Produktionen, vorstellbar wird.

II.5 Die realistische Methode und ihre Voraussetzungen

"Film als >>reiche Totalität<< von vielen Bestimmungen und Beziehungen entsteht nicht durch den Direkt-Zugriff, sondern durch die analytische Methode, die keine Sache des Kopfbewusstseins, sondern die Grundform der sinnlichen Erfahrung ist."³¹⁷

Kritik in seiner analytisch, aufschlussreichen Form beruht für Kluge auf ein sich in die Materie vertiefendes, breitgefächertes Unterscheidungsvermögen, das einen potentiell in die Sache eingelagerten Erfahrungszuwachs und Erkenntnisgewinn ermöglicht.³¹⁸ Diese Reichhaltigkeit der Detailbetrachtungen erlaubt eine Dekonstruktion von vorgefertigten Mustern gesellschaftlicher Prägung, deren deduktiv wirkendes Schema im Sinne eines "Direkt-Zugriffs" auf Realität, den immens abstrakten Gehalt von Film weiter verfestigt. Im Aufsatz "Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft", in dem diese Form der Kritik am Ursprung der eigenen Erfahrung in ihre Bausteine aufgeschlüsselt wird, setzt Kluge das Unterscheidungsvermögen am Realismus des Motivs (Antirealismus der Gefühle) als wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung eines "zweiten Instinkts", der ein sinnliches Interesse in ein

³¹⁵ Kluge (2001), S.82.

³¹⁶ Sombroek (2005), S.116.

³¹⁷ Kluge (1999), S.120.

³¹⁸ Kluge (2001), S.49.

vergesellschaftetes sinnliches transformiert. Die assoziative Methode sowie ein organisiertes Erinnerungsvermögen bilden dafür die Basis.³¹⁹

"Untrennbar vom Realismus des Motivs ist der Realismus der Arbeitsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparates".³²⁰ In der Funktionsweise dieses Wahrnehmungsapparates lokalisiert Kluge Gesetzmäßigkeiten, die durch eine analytische Methode rückübersetzt werden müssen. Die Umstände einer historischen gesellschaftlichen Entfremdung erzeugen einen durch Widerstand geprägten Ausdruck der Bewegungsgesetze des Bewusstseinsapparates, in dem ein realistisch, analytischer Schlüssel für die angesprochene Rückübersetzung verborgen liegt.³²¹ Unter diesen "subjektiven" Voraussetzungen bedarf es einer fassbaren, objektiven Entsprechung durch die Herstellung "gegenständlicher Situationen", die "natürwüchsig" kaum aufzufinden sind. Diese Gegenständlichkeit besteht, sei es in der Realität oder in der Kunst, aus anti-realistischen Haltungen, die protesthaft der Realität gegenüber stehen.³²² "Sie (objektive Seite – gegenständliche Situation) muss produziert werden, konstruktiv, reduktiv, auch wenn es den Anschein hat, dass man sie nur findet."³²³ Am Anfang dieser ersten wesentlichen Schritte steht die Produktion von Unterscheidungsvermögen; und "zwar um jeden Preis."³²⁴

Zu keinem Preis im System kommerzieller Gewinnorientierung – Einen solchen Eindruck gewinnt man bei der Lektüre der Geschichte "Unterschiede verfilmen".³²⁵ Bezeichnend für Kluges Ansinnen nach Unterscheidungsfähigkeit ist das Interesse eines ehemaligen Werbegrafikers, der als Protagonist des Textes einen neuen "Filmtyp" ins Fernsehen einzuschleusen gedenkt und damit keine Handlung erzählen, sondern lediglich Unterschiede beschreiben will. Ein solcher Film "handelt gar nicht, sondern zeigt Unterschiede, eine Differenz sozusagen. (Kalt/Warm, (...), hell dunkelblond/schwach brünett)."³²⁶ Diese, im Rahmen eines ökonomisierten Fernsehalltags radikal wirkende Beschränkung auf den reinen Vergleich optischer (oder audiovisueller) Nuancen löst Kluges Aufforderung nach der reduktiven Herstellung gegenständlicher Situationen skizzenhaft ein. Die Wahrnehmung am Detail des einzelnen Gegenstands (Form, Farbe usw.), als elementare Versuchsanordnung für die

³¹⁹ Kluge (1999), S.129.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd. 129-130.

³²² Barg. S.216.

³²³ Kluge (1999), S.130.

³²⁴ Ebd. S.129.

³²⁵ Kluge (2007), S.168-170.

³²⁶ Ebd. S.169.

Bewegungsgesetze des Bewusstseinsapparates, reduziert Sinneseindrücke auf einen grundsätzlichen Rohstoff und legt damit den darin eingelagerten analytischen Schlüssel frei. Zumindest aber ergäbe sich dadurch ein reichhaltiges Sammelbecken sinnlicher Wahrnehmungen, das als Grundlage analytischer Arbeit einen Beitrag zur realistischen Methode und der damit verbundenen Sinnesarbeit leistet.

Die Auffindung von radikal reduzierten gegenständlichen Unterschieden besteht aus einem originären Arbeitsprozess für sich, welcher nicht durch präfabrizierte Überlegungen einem vorgefertigten Muster unterliegt, sondern stets neu erschlossen werden muss. So antwortet der designierte Regisseur auf die Frage des Produzenten nach den Unterschieden, die er anfangs ins Bild setzen möchte: "Man müsse sich das überlegen. Man sollte nicht mit Vorurteilen an die Dreharbeiten herangehen"³²⁷ und entspricht, durch den offenen Spielraum der Produktionsbedingungen, der ideellen Forderung Kluges nach authentischen Formgesetzen, die "streng genommen für jeden Film neu entwickelt werden müssen."³²⁸

Ebenso besteht in der Filmarbeit eine Diskrepanz zwischen filmischen Potential und dem tatsächlichen Resultat, die sich auf die Authentizität der Arbeit positiv auswirkt, indem die Differenz zwischen Potential und Resultat möglichst weit auseinander klafft.³²⁹ Eine derart gewagte televisionäre Neuentwicklung kann sich nur im Arbeitsprozess radikal, authentischer Beobachtung herauschälen, die zum Kern des Anliegens durchdringt. Denn das Vorfinden einer gegenständlichen Situation, so Kluge in der schärfsten Ideologie, "setzt ja bereits analytische und synthetische Arbeit voraus", die durch Auslassung oder Konstruktion eine Aktivität beinhaltet.³³⁰ Die für die Konkretion notwendige Schaffung von Konstellationen, also die Organisation von bloßen Momentaufnahmen, setzt authentische Beobachtung voraus und arbeitet sich bei der Produktion der eigenen Produktionsmittel an den induktiven Voraussetzungen der realistischen Methode ab. Damit erzeugt dieses fiktive Fernsehformat eine Opposition zur fingiert-induktiven Methode des "Direktzugriffs des Kinos auf die Realität", der durch "die intensivste Beobachtung oder die wahrscheinlichsten Handlungen", einen ausgrenzenden Schematismus, mit der Selbstverständlichkeit genrekonformer Übereinkünfte befördert.³³¹

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Kluge (1999), S.130.

³²⁹ Kluge (1999), S.152.

³³⁰ Ebd. S.130.

³³¹ Ebd.S.115.

Aufgrund der Skepsis des Produzenten verschiebt sich der Schwerpunkt des Dialogs der Geschichte "Unterschied verfilmen" von der vielschichtig diskutierbaren Umsetzung eines solchen Vorhabens auf seine marktwirtschaftliche Durchführbarkeit.

Die Bemühungen und Suchbewegungen, die ein Filmemacher, sei es, wie in der Geschichte in radikal reduzierter Form oder im größeren, gesellschaftlichen Erfahrungshorizont, auf sich nimmt, reichen niemals aus, denn "die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden." Die Ausweitung radikal realistischer Produktionen würde eine "Umformung der ganzen Kinorealität" voraussetzen. Dem entgegen steht die Hegemonie des mittleren Realismus, dessen Gewöhnungen medial die "schulmäßig erlernte Arbeit des Bewusstseinsapparats" spiegeln und damit die Reduktion des Ausdrucks bestärken.³³² Als ein Vertreter dieser Bewusstseinsherstellung kann der Produzent der Geschichte aufgefasst werden, der als Prellwand selbst den Versuch, elementares Unterscheidungsvermögen sinnlich erfahrbar zu machen, aufgrund kalkulatorischer Erwägungen mit Unverständnis zurückweist. Der Vorstoß zur Wurzel "lebendigen Arbeit" eines "subdominanten Bewusstseins"³³³, das elementares Unterscheidungsvermögen, wie es in der Geschichte beschrieben wird, benötigt, fällt diesen Erwägungen zum Opfer – denn "Sie kamen zu keinem Ergebnis."³³⁴

Der an Marx angelehnte Begriff von überlagerter historischer Sinnlichkeit, also vorindustriell, vor allem aber durch das kapitalistische Produktionsverhältnis erzeugte Bedürfnisse und Bewusstseinsformen, nimmt in der Wahrnehmung der Realität und ihrer Verhältnisse eine substantielle Bedeutung ein. Begebenheiten, die sich dem ersten Anschein mit besonderer sinnlicher Qualität auszeichnen, beziehen fallweise aus „der konsequenten Umkehrung aller natürlichen Eigenschaften im Interesse der Darstellung der Machbarkeit von Gegennatur“ ein gewichtiges Potential an Abstraktionsfähigkeit.³³⁵ Diese Art überlagernder Gehirn-Sinnlichkeit besitzt eine ideologisch tendenziöse Komponente, die bestimmten sinnlichen Eindrücken, die den Kriterien der vorgelagerten Domestikation entsprechen, das Attribut von Sinnlichkeit verleiht. Kluge zufolge wohnen aber eben diesen, durch begrenzte Aufmerksamkeit zur Wirkung gelangenden Bildern besonders abstrakte Eigenschaften inne. Eine den realistischen Zusammenhang negierende Konstruktion von Eindrücken (Bildern) vermag durch schematische Komplexitätsreduktion einer vorgefertigten Erwartung entsprechen und

³³² Ebd. S.121.

³³³ Ebd.

³³⁴ Kluge (2007), S.170.

³³⁵ Kluge (1999), S.126.

befriedigt dadurch eher jene Bedürfnisse, die der Hirn-Sinnlichkeit entsprechen, als eine tatsächliche, über die Sinne stattfindende Aktivität zu stimulieren, welche den fünf Sinnen, in ihrer über die Historie gewachsenen Funktions- und Variationsweise tatsächlich zu Eigen ist.³³⁶

Kino, vor allem in seinen Anfängen, als rein optische, also dem Sehsinn unterworfenen Einrichtung zu betrachten, entspräche einer unzulässigen Verkürzung. Die Rezeptionsbedingungen des Stiefkinds jahrmärklicher Varietees wirkten bei weitem zu vielfältig auf die gesamte Bandbreite der Sinne, als das, selbst beim Stummfilm, von einem rein optischen Medium die Rede sein könnte. Nichtsdestotrotz, das primäre Mittel zur Wahrnehmung von Film ist das Sehen. Das Sehen geschieht mit den Augen und für diesen Vorgang benötigt es Licht. "Geschichten vom Kino" damit einzuleiten, von einem Versuch zu erzählen, die ursprüngliche Quelle des Lichts, also die Sonne, auf Film zu bannen, bezieht sich mitunter auf die Basis des "Realismus der Arbeitsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparates", dessen Wirkung sich an der Rezeptionshaltung gegenüber zwei in der Geschichte "Solarkamera Jupiter" beschriebenen Filmen zeigt.

"Die etablierte Begrenzung der Sinnlichkeit reserviert dieses Wort für Szenen, in denen das traditionell sinnliche Verfahren zur Erfassung ausreicht, also auf enge Ausschnitte – weil sie dann nicht verbindbar sind, haben gerade diese sinnlichen Zonen, die filmischen Idyllen, >>in denen die Kamera etwas zu fressen bekommt<<, abstrakte Eigenschaft.“³³⁷

Die „Solarkamera Jupiter“ konserviert das Licht selbst seine Quelle und ihre, unter normalen Umständen, dem Auge unzugänglichen Merkmale (Sonnenflecken). Allein die Begebenheit einer Sonnenfinsternis stellt eine Rarität der Wahrnehmung dar, die geschilderte filmische Projektion gilt als Premiere. Das Resultat war eine von Kluge als minimalistisch und unspektakulär beschriebene Bildfolge, die aufgrund ihrer Monotonie die vorgetäuschte Bewegung von Film kaum rechtfertigt und beim Publikum durchfiel.³³⁸

Die exklusive Bildästhetik des Projekts "Solarkamera Jupiter" steht in Abgrenzung zu damals gängigen Wahrnehmungsmustern und gerät, trotz des authentischen Gehalts durch die reduktive Bildkomposition in den Verdacht der Abstraktion. Die Bilder erweisen sich für das konformistische Wahrnehmungsverhalten für ungeeignet und

³³⁶ Ebd. S.123.

³³⁷ Ebd. S.126.

³³⁸ Vgl. Kluge (2007), S.16-17.

fordern damit, auf fundamentaler Ebene das eigentlich Sinnliche, nämlich die beobachtende Aufmerksamkeit der aktiven Sinne, heraus.³³⁹

Wie mit einem ähnlichen Sujet, aber einem grundverschiedenen Projekt die "etablierte Begrenzung der Sinnlichkeit" erfolgreicher genutzt wurde, offenbart der, in der gleichen Geschichte beschriebene Film von Edwin S. Porter. Die Inszenierung eines Studiouniversums bedient die Wahrnehmungsgewohnheiten der damaligen Zeit und stimuliert darüber hinaus die Imaginationsfähigkeit des Publikums. Diese, an die etablierte Sinnlichkeit anknüpfende Darstellungsform zeigt ein Spannungsfeld auf, das sich zwischen dem Pol der "konsequenten Umkehrung aller natürlichen Eigenschaften" und jenem der Herstellung von "realistischen Produkten" aufbaut.

Die Geschichte "Der neue Figaro"³⁴⁰ dagegen deutet an, wie ein zeitgemäßes Bedürfnis ausschlaggebend für den Erfolg der Umwandlung einer Person in eine "Kinoattraktion" war. Die Schauspielerin Theda Bara, wirksam als "fest umrissene" Antwort auf die "unkonzentrierten und formlosen Sehnsüchte der Massen", erfüllte durch ihren konstruierten Charakter ein unkonkretes Verlangen der Zuseher. Tatsächlich aber "verkörperte Theda Bara einen unmöglichen Menschentyp",³⁴¹ der als Allegorie die konsequente Umkehrung aller natürlichen Eigenschaften, im Interesse der Machbarkeit von Gegennatur widerspiegelt.³⁴² "Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest."³⁴³

Im vermeidlichen Gegensatz zu einem "Verehrer der Wirklichkeit", dessen Protestpotential schon frühzeitig durch "Verzerrer der Wirklichkeit" außer Kraft gesetzt worden ist, zeigt sich die Diskrepanz zwischen realen Bedürfnissen von Personen und den diesen Bedürfnissen unzureichend entsprechenden Verhältnissen der Wirklichkeit auf vielfältige Weise. Auch in den "Geschichten vom Kino" finden sich, reichhaltig variiert, Protestfiguren im Umfeld des Kinos, die in einer eigenen Form des Konflikts gegen die bestehende "Sache" Protest erheben. Dieses primäre "Motiv für Realismus", so Kluge im Essay "Die schärfste Ideologie", drückt sich unter anderem durch "radikale Nachahmung", "Angriff", aber auch durch "Ausweichen" aus.³⁴⁴ Die Protagonistin der Geschichte "Eine ernsthafte Person", Frances Farmer, weist in Hinblick auf das System Hollywood Merkmale aller drei Kategorien auf. "Angriff", indem sie sich z.B. den "Magnaten Zukor zum Feind" macht oder ein Tintenfass auf den Richter wirft, "radikale Nachahmung" durch absurd übersteigerte Eigencharakterisierung als

³³⁹ Kluge (1999), S.126.

³⁴⁰ Kluge (2007), S.71-72.

³⁴¹ Ebd. S.72.

³⁴² Kluge (1999), S.126.

³⁴³ Kluge (1999), S.128.

³⁴⁴ Ebd.

"Schwanzlutscherin" und "Ausweichen" im Sinne Kluges als "Ersetzung eines Problems durch ein anderes."³⁴⁵ Auch weitere Geschichten wie "Am Körper eines toten Stars nähren sich viele Geister" oder "Der dreizehnte Buchstabe" arbeiten mit weiblichen Protestfiguren, die aus dem Umfeld der "Traumschmiede" Hollywood stammen. All diese Figuren projizieren aber auch die antagonistische Verarbeitungsweise von Realität, die in ihrem direkt Zugriff auf die Wirklichkeit die entfremdeten, zerstückelten Lebensprozesse nur unreal aufzulösen vermag, dennoch aber durch den direkten Protest praktische Kritik an den entfremdeten Verhältnissen übt.³⁴⁶ "Das, was das Realistische daran ist, der Antirealismus des Motivs (Protests, Widerstands), produziert das Unrealistische daran."³⁴⁷ Der authentisch, realistische Protest der Protagonistinnen produziert, in Abhängigkeit der "Nähesinne" unfreiwillig neue Formen der Entfremdung.

"Und es ist eine Erfahrung, dass er (der Mensch) – wenn er rebelliert – die wenigen sinnlichen Werkzeuge, die ihn mit dem gesellschaftlichen Ganzen verbinden, meist auch noch zertrümmert."³⁴⁸

Die Aneignung sinnlich-gesellschaftlicher Werkzeuge aber ist essentiell, wenn das Individuum sich gegen gesellschaftlichen Entwicklungen, "solche die Menschen schlagen können", stemmen würde. Denn diese Entwicklungen finden, so Kluge, "in der geschichtlichen Bewegung, d.h. in Form von gesellschaftlichen Ereignissen, statt, über die unsere unmittelbaren Sinne wenig sagen."³⁴⁹

³⁴⁵ Kluge (2007), S.24-25.; Kluge (1999), S.128.

³⁴⁶ zit. nach Barg (1996), S.215-216.

³⁴⁷ Kluge (1999), S.129.

³⁴⁸ Kluge (1983), S.311. In: Böhm, Christl (1983).

³⁴⁹ Ebd. S.312.

III. Geschichten vom Kino. Intermedialität und Intertextualität

III.1. "Die Hinrichtung eines Elefanten." Praktische Intermedialität

Um eine Variante der intermedialen und intertextuellen Arbeitsweise von Kluge eingehender zu analysieren, wird eine Geschichte vom Kino beispielgebend an ihrer Umsetzung als Fernsehformat aufgeschlüsselt und über das Hauptmotiv charakteristische Anschlusspunkte an andere Werke aufgespürt. Es handelt sich dabei um den Filmtext "Die Hinrichtung eines Elefanten", der das Kapitel "Ein Vaterland außerhalb des Realen" eröffnet.³⁵⁰

Textpassagen des literarischen Entwurfes werden weitreichend im Kurzfilm übernommen und in Form graphisch verarbeiteter Schrift auf dem Bildschirm ausgegeben. Inhaltlich fallen jedoch Unterschiede zwischen den beiden "Leseversionen" auf, die u.a. dadurch bestimmt sind, dass der erste Absatz der Geschichte vom Kino im Fernsehformat wegfällt. Diese Einleitung etabliert einen Ich Erzähler, eine fiktive Figur, die als "Rechercheur und Kabelträger" für den Regiepionier Edwin S. Porter arbeitet. Diese Aussparung kann als konsistent betrachtet werden, da auch der Satz "Auch ich äußerte keine Meinung", der in Bezug auf eine kritische Hinterfragung des "Verfahrens" den Ich-Erzähler reaktiviert, in der Fernsehfassung fehlt.³⁵¹ Bei der Verwendung der ersten Person Singular im DCTP Format wird dem Buchtext ein Wort hinzugefügt, das im Vergleich auf eine individuelle Betrachtung durch die Person des Autors hindeutet. ">Ich selbst habe den Film vierzehn Mal angeschaut<" (Das unterstrichene "selbst" fehlt in den "Geschichten vom Kino"³⁵²

Der zweite beachtenswerte inhaltliche Unterschied zwischen Text und graphischer Umsetzung ergibt sich aus der Beifügung wissenswerter Informationen an den Buchtext, die hauptsächlich die Bildkomposition sowie die Belichtung der beiden Einstellungen des Films betreffen. "Es waren deshalb keine Lichtquellen im Rücken des Elefanten postiert, welche die Kontur des zitternden Tieres gegen den Horizont

³⁵⁰ Kluge (2007), S.53-55.

³⁵¹ Ebd. S.54.

³⁵² Die Hinrichtung eines Elefanten, 2000. TC: 0:06:47.

abgegrenzt hätten." In der, am Ende des Satzes positionierten Fußnote erfolgt eine Spezifizierung der optischen Mangelhaftigkeit: "Ohne solches Spitzlicht habt sich die graue Haut nicht vom Horizont ab. Der Blickwinkel der Kamera lag landeinwärts."³⁵³ Bereits im ersten Absatz erwähnt der Ich-Erzähler, dass der Sonnenaufgang und das erwartete Licht "von See" her zu erwarten ist und setzt damit die informative Voraussetzung, um eine ungefähre Vorstellung der Lichtatmosphäre für den Leser zu gewährleisten. Die Schilderung der unzureichenden Ausleuchtung, die sich im Fehlen eines adäquaten Konturlichtes äußert, bleibt somit auf die Buchform der Geschichte beschränkt. Da der Kurzfilm über den erheblichen Vorteil verfügt die Originalaufnahmen aus dem Jahr 1903 ins Bild setzen zu können, verzichtet Kluge hier auf die Verwendung dieser Textpassagen. Die in den "Geschichten vom Kino" beschriebene Lichtsituation ist anhand der Filmbilder im optischen Eindruck des Betrachters eingelagert und tritt über eine transmediale Rezeption zwischen Buchtext und Film deutlicher in den Vordergrund der Wahrnehmung.

Die Bildmontage, die den Filmstreifen des Porter-Films in eine Kameralinse bannt, (Abb.1) wird von Kluge eingeschnitten, nachdem er die Beschreibung der "Elefantenhinrichtung" wiederholt hat. "Der Gigant bäumte sich auf (...) Die Filmbüchsen mit den Negativen wurden beschriftet." ³⁵⁴

Diese Wiederholung der Letter bleibt der Filmversion vorbehalten und bietet eine narrative Verengung, bevor der Impressionskern der Geschichte in Form der bewegten Bilder des historischen Streifens eingeschnitten wird.

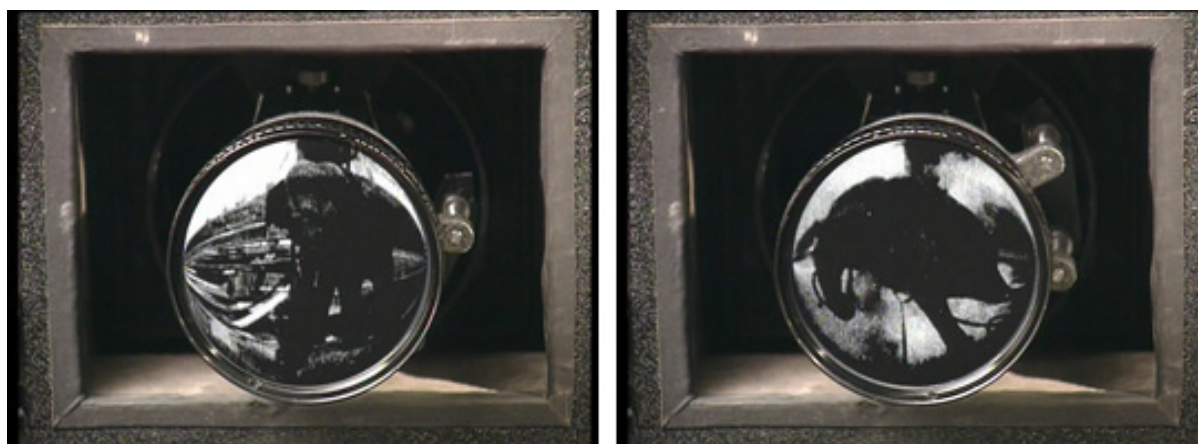


Abb.1.: - (TC: 0:05:30 – 0:06:15)

³⁵³ Kluge (2007), S.54.

³⁵⁴ Ebd.

Die Bildkonstruktion aus Kameralinse, Rahmen und bewegten Laufbildern des Stummfilms von Edwin S. Porter bildet in seinem Arrangement eine Parallele zur in Abb.2. ersichtlichen Einstellungskomposition, die Bilder eines Elefantenrennens in ein



Abb.2.: - (TC: 0:09:43)

TV Gerät einmontiert.

Die Kadrierung der beiden Geschehnisse von Interesse erhält eine neue Rahmung durch die Kameralinse und durch das aus raumschaffender Perspektive aufgenommene Fernsehgerät. Das jeweilige Medium wird mit den dafür produzierten Aufnahmen gleichzeitig ins Bild gesetzt und damit für den Rezipienten sichtbar gemacht.

Die Repräsentation der eigenen Medialität, die andeutungsweise Offenlegung der Produktionsbedingungen und die weitgehend übereinstimmende Bildkomposition stellen in Form ihrer konturhaften Übereinstimmung u.a. den Kontext einer Traditionslinie her, der das Fernsehen und die darin verarbeiteten Stoffe in einem historischen Anschluss an das Medium Film behauptet.

Neben der aufgeworfenen Verwandtschaft weisen die Bilder des Fernsehschalters im Fernseher des Rezipienten jedoch auch signifikante Unterschiede zur Filmfotomontage in Abb.1 auf. Der schräge Aufnahmewinkel, die merklich rasanter werdende Hintergrundmusik sowie der deutliche Zeitraster des Bewegungsbildes im Rahmen des Fernsehschalters erzeugen atmosphärisch eine audiovisuelle Entsprechung zu einer mediumsinhärenten Überfütterung, die Kluge schon 1983 in der Bestandsaufnahme "Utopie Film" formuliert hat. "Mit jedem neuen Medium, mit jedem Bilderflut-Programm, mit jedem Mehr wird etwas beschnitten. (Mit dieser Entwicklung sind wir nicht einverstanden)." ³⁵⁵ Eine Reduktion, die auch eine strapazierte Aufmerksamkeit in Abgrenzung der Rezeptionsweisen von Film und Fernsehen in Kauf nehmen muss, denn "das Programm (oder vielmehr der durch Zeitarmut ausgelöste Kampf der Redaktionen um die Programmzeit) tut ein übriges: Es füllt und zerstört alle Lücken, Zeitnischen." ³⁵⁶

³⁵⁵ Kluge, Alexander: Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film/ Mitte. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1983. S.6.

³⁵⁶ Schulte (1999), S.205.

Die von Kluge eingesetzte Zeittotale des Elefantenrennens deutet somit auch auf eine Schnelllebigkeit hin, die im Gegensatz zur später genauer erläuterten Gemächlichkeit, eines durch die Metapher des Elefanten repräsentierten Gattungsgedächtnisses steht und die dafür benötigten Besinnung der Wahrnehmung vermissen lässt, die eher der Trägheit der wirklichen Verhältnisse entspricht.

Der Kurzfilm setzt sich jedoch nicht nur aus den originalen Filmbildern, den Aufnahmen des Elefantenrennens und den in Grafiken überarbeiteten Sätzen der Geschichte zusammen, sondern enthält zusätzlich aktuelle Fernsehaufnahmen von Elefanten in einem Zoo, historische Fotografien sowie Filmausschnitte und ein Interview mit einem Elefantenwärter, das den Film abschließt. Somit konzentriert der Fernsehfilm eine grundsätzliche Ansicht Kluges, die auch seinen Kinofilmen in unterschiedlicher Intensität ihr Erscheinungsbild verleiht:

"Das Zusammentreffen von sprachlicher, akustischer und visuellen Formen und ihrer Integration in der Montage macht den Film zu komplexeren Aussagen fähig, als dies einer dieser Formen allein möglich wäre. (Gleichzeitig öffnen sich hier alle Gefahren des >>Gesamtkunstwerks<<)" ³⁵⁷

Dieses Konglomerat an Formen und Ausdrucksvarianten der kombinierten Einzelmedien kann an mannigfachen Nahstellen zwischen sprachlichen, akustischen und visuellen Darstellungsvarianten nachgewiesen werden. Beispielsweise unterbrechen die anfänglichen Zooaufnahmen der Elefanten den danach einsetzenden Leseteil erstmals nach dem Satz, ">vertrauensvoll blickte es in den Morgen.<"³⁵⁸ Der Focus der Kamera richtet sich in den zwei Einstellungen auf das Auge eines bis dahin nicht näher zu definierenden Elefanten. Der schriftliche Leseteil des Fernsehfilms wird somit durch Fernsehbilder mit direkt-assoziierbaren Kaderinhalt unterbrochen. Diese vermeintliche Bebilderung des Textes, die Erweiterung des schriftlichen Ausdrucks um den eines visuellen Eindrucks eröffnet jedoch noch eine weitere Referenz auf eine versteckte Absichtsbekundung des Autors, die später noch genauer untersucht wird. Dennoch ließe sich hier eine Zugehörigkeit von Bild und Text in Form einer gegenseitigen Kommentarfunktion diagnostizieren, die einen Bruch zwischen Sprache und Bildern kittet, der ansonsten dazu genutzt werden könnte, um im Zusammentreffen

³⁵⁷ Ebd. S.29.

³⁵⁸ Die Hinrichtung eines Elefanten, 2000. TC :0:02:23

"distinkter medialer Formen jeweils die Formen ihrer Medien erkennbar und >lesbar<" zu machen." ³⁵⁹

Wenn Kluges Fernsehmagazine oft dadurch bestechen, dass sie eine Vielzahl disparater, nicht direkt der gleichen Konnotation unterliegende Materialien aus verschiedenartigen Quellen, zu wie "Trümmerfelder"³⁶⁰ wirkenden Materialsammlungen zusammenfügen, besitzen die unterschiedlichen Medien entnommenen Partikel der Fernseharbeit, "Die Hinrichtung eines Elefanten" ausnahmslos einen direkten Bezug zum Protagonistentier. Durch die Zuspitzung auf ein Leitmotiv reduziert dies, im Vergleich zu komplexeren Fernsehmagazinen, die konsequente Ausnutzung der Bruchstellen "zwischen den literarischen, visuellen und literarischen Komponenten."³⁶¹ Kluge nützt auch in dieser Fernsehsendung, die dem Medium inhärente Eigenschaft Schrift, Bewegungsbild, Ton und Photographie zu kombinieren, unterstellt aber jede der verwendeten Komponenten dem überschriftsartigen Topos des Elefanten. Reißt der sekundäre Wechsel zwischen den einzelnen Medien im Medium, die Grenzen zwischen ihnen zwar auf und bemüht sich nicht um eine genrekonforme Glättung der Übergänge, kann der Verzicht auf die Weitung der Brüche durch divergierende inhaltliche Sprünge u.a. auf die Offenlegung der Medien zurückgeführt werden, wie sie in Abb1. und Abb.2 angeführt sind. Das erklärt jedoch nicht den Prozess der Montage, der wie unten noch genauer analysiert, aus der Gewichtigkeit des Elefantenmotives bei Kluge und den damit einhergehenden Details in der Reihung des Materials ersichtlich wird.

"Die relative Genauigkeit, in der sich die literarische Sprache bewegt, ist kein reiner Vorteil. In einer langen Tradition hat die Sprache eine Glättung erhalten, von der breite Teile der Wirklichkeit abprallen."³⁶²

In dieser stabilen Ausgewogenheit zwischen Anschauung und Begriff kann Film eine Dysbalance durch "radikale Anschauung im visuellen Teil und Begriffsmöglichkeit in der Montage" herstellen, die filmisch verwendeter Sprache dazu verhilft "[...] hierbei auf einige ihrer literarischen Fesseln (zu) verzichten."³⁶³

Die Geschichte von der Hinrichtung eines Elefanten, also dem Tod des Tieres, erhält in der Fernsehfassung eine Spiegelung an der Geburt eines Jungtiers, die durch die

³⁵⁹ Sombroek (2005), S.135. zitiert. Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen. (Hg) Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, 2002. S.287-312.. S. 303.

³⁶⁰ Uecker (2002), S.88.

³⁶¹ Reiz, Edgar. Kluge, Alexander. Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Sprache im technischen Zeitalter. Sonderheft. Heft 13, S.1015-1030..

³⁶² Kluge (1999), S.29.

³⁶³ Ebd.

Überschrift "Geburt eines Elefanten im Zürcher Zoo" ankündigt wird.³⁶⁴ Ein Foto zeigt, wie ein Elefantenneugeborenes den Muttermund verlässt.

Der Versuch, eine literarische Gegendarstellung einer tatsächlichen Geburt zu entwerfen, würde sich, sofern man die Absicht hegt, die Anschauung eines solchen Vorganges zu bezwecken, an der Abstraktion des Begriffes abmühen. Auch der Begriff der Geburt unterliegt dem historischen Prozess der sprachlichen Glättung, "von der breite Teile der Wirklichkeit abprallen". Diese Wirklichkeit, inmitten eines multimedialen Gesamtwerkes, anhand einer Fotografie an die Vorstellung des Rezipienten zu übermitteln, kann, wie beispielsweise in diesem Fall, der Sprache über diese "literarische Fessel" der geglätteten Abstraktion eines der elementarsten Vorgänge überhaupt hinweghelfen.

Eine solche Konkretisierung sollte bei Kluge jedoch auch stets kritisch betrachtet werden, da für ihn eine über fassbare Darstellungsweisen herbeigeführte Typisierung des Films die Gefahr birgt, in verallgemeinernder Weise zu vereinfachen:

"Während aber literarische Leerbegriffe eine gewisse Legitimität haben, weil sie einen die Wirklichkeit noch nicht notwendig klischierenden Appell an die Phantasie des Lesers darstellen, und während literarische Leerbegriffe [...] zu adäquaten Ausdruck nötig sein können, fälscht der Film, wenn er typisiert, die Wirklichkeit, da er immer nur den Schluss von etwas Konkretem auf ein allgemeines Klischee zulässt, niemals aber ein allgemeines Bild von beliebig viel Konkretem geben kann."³⁶⁵

So ist auch dieses Foto der Geburt eines Elefanten nur ein konkretes Bild, das als Klischee für den Überbegriff Geburt missbraucht werden könnte. Andererseits steht es als Still (Photographie) in einer Reihe von vielgestaltig aufgearbeiteten Materialien und verliert dadurch, "[...] dass sich der Film dieser Aufeinandererschichtung von Ausdrucksformen bedient" seine eindeutige Bestimmbarkeit und strebt an, "[...]dass der Stoff sich in den Bereichen zwischen den Ausdrucksformen ansiedelt."³⁶⁶

Neben diesem, anhand eines konkreten Beispiels, teigültig erschlossenen Fazits, das aufgrund Kluges Formulierungen zum Verhältnisses zwischen Film und Sprache in Bezug auf Kinofilm zustande gekommen ist und im Kontext eines Fernsehfilms entwickelt wurden, benutzt Kluge auch eindeutigere ikonische Behelfe, um die gegenseitigen Beeinflussung von Text und Bild auszubalancieren und den wirklichkeitsabweisenden Gehalt von Sprache aufzurauen.

³⁶⁴ Die Hinrichtung eines Elefanten, 2000. TC: 0:11:18.

³⁶⁵ Kluge (1999), S.30.

³⁶⁶ Ebd. S.28.

Als Unterschied zur Buchfassung tritt, abgesehen von den oben erwähnten inhaltlichen Differenzen in der Auswahl der verwendeten Textsequenzen, markant die graphische Verarbeitung der einzelnen Wörter und Sätze hervor. "Die Hinrichtung eines Elefanten" löst die Herausforderung, wie Schrift im Medium Film oder Fernsehen audiovisuell verarbeitet wird, auf eindruckliche und dem Fernsehstil Kluges entsprechende Art und Weise.

Diese Methode, Sprache bildlich zu verarbeiten, ist kein Einzelfall, sondern findet sich in abgewandelter Form in einer Vielzahl von Kluges Fernsehmagazine. Stollmann führt in seiner Reihung der Vielfalt Klugescher Magazine z.B. auch Sendungen zu Gedichten und philosophischen Sätzen an,

"die auch das Lesen, allerdings in einer besonderen, manchmal heiteren, an Dada angelehnten Bilderschrift, die als Schrift Bedeutung ausdrückt, wieder ins Fernsehen hineinbringen: der Fernsehapparat als besonders schönes Buch."³⁶⁷

Die "graphische Überformung" von Texten, die auf verschiedene Schrifttypen und – Farben sowie die Platzierung der Buchstaben auf der Bildschirmoberfläche zurückgreift, schafft bildhafte Tableaus, deren Design eine eigenständig sowie den inhaltlichen Kontext untermalende Funktion und Bedeutung ausübt.³⁶⁸



Abb.3.: "Hinrichtung eines Elefanten" – (TC:0:02:03-0:02:59)

Zwei sehr eindruckliche Beispiele dafür, wie der literarische Text in Schriftgraphiken transformiert wird, zeigt Abb.3.³⁶⁹

³⁶⁷ Stollmann, (1998), S.90.

³⁶⁸ Uecker (2002), S.91.

³⁶⁹ Die Hinrichtung eines Elefanten, 2000. TC:0:02:03 u. 0:02:59

In der linken Darstellung erhält das zerrissen Verb die schematische Betonung eines offenen Kiefergelenks, in dem sich der Nebensatz "das Tier in seinem Maul" befindet. In der rechten Teilabbildung sind es die beiden Hauptwörter, die als graphische Projektion der Beine des Elefanten

Diese intermediale Indifferenz zwischen Wahrnehmung der Formen und der Lektüre des Inhalts, die der Schrift eine zusätzliche abbildhafte Komponente verleiht, bezeichnet eine jener Versuchsanordnungen, an denen Kluge experimentell die Verarbeitungsverschiebungen innerhalb des Kopfes des Rezipienten austestet und damit genormte Rezeptionsmuster herausfordert. Durch die Hinterfragung der selbstverständlichen Medialität von Schrift und der damit einhergehenden Störung automatisierter Wahrnehmung, die über die optische Fassbarkeit von Buchstaben hinausgeht, bezieht der Inhalt aus einer beigegefügt Form eine neuwertige Verarbeitungsweise.³⁷⁰ "Damit wird Schrift zu einem Fremdkörper im Fernsehen, der gleichzeitig seine eigene Medialität, wie die des umgebenden Mediums demonstriert."³⁷¹

Diese Indifferenz in Form graphisch verwerteter Schrift deutet nicht nur "ein letztes ironisches Aufflackern von Ikonizität" an, sondern besagt, so Christian Schulte in seinem Essay Fernsehen und Eigensinn, "[...] dass nicht allein die Texte, sondern auch die Bilder *gelesen* werden wollen."³⁷² Schrift wird als bildhafte Anordnung wahrgenommen. Es besteht eine dem Bild eingeschriebene Text- und Gedankenebene, die eine Annäherung an den komplexen Zusammenhang hinter der reinen Abbildung anbietet und durch eine "künstliche" und "gestellte" Neuordnung lesbar wird.³⁷³

Das visuelle Kernelement des Fernsehmagazins ist Edwin S. Porters Film aus dem Jahr 1903, das einerseits, wie oben in Abb1. verarbeitet wird und ein weiteres Mal in veränderter Form eingeschnitten wird. Zweifelsohne liegt die Vermutung nahe, dass Kluge auch diesen Bildern mehr an Aussagepotential zuschreibt, als der Ablauf der Bilder für sich genommen anbietet. Über die offensichtliche Ermordung eines Elefanten aus niedrigen Beweggründen verbirgt sich in diesen Bildern ein Text, der erst im Dazwischen der klugeschen Intertextualitätsmaschine tatsächlich lesbar wird.

fungieren, deren Hufe aus den Endbuchstaben bestehen – jene beiden Beine eines Passgängers, bei dem eine Seite zur vollständigen Lähmung des ganzen Tiers ausreicht.

Die Darstellung des Elefanten, das zeigt sich u.a. in den beiden Standbildern, greift konstant auf die gleichen Farben zurück.

³⁷⁰ vgl. Scherer, Christian: Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder. Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges. In: Schulte, Christian: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien. Osnabrück: Rasch, 2000. S. 34-53. S. 42.

³⁷¹ Uecker (2002), S.92.

³⁷² Schulte, Christian: Fernsehen und Eigensinn. In: Schulte/Siebers (2002), S.67.

³⁷³ Ebd. Vgl. auch Kluge (1999), S.116. "Brechts Bemerkung" zu den AEG Werken.

Barg beschreibt das Elefantenmotiv bei Kluge als kulturelles Sinnbild eines historisch gewachsenen Gedächtnisses.

"Als kulturelles Symbol des "Elefantengedächtnisses" verweist das in Kluges Filmen häufig verwendete Tiermotiv auf ein unbegrenztes Erinnerungsvermögen und erscheint somit als eine weitere Konnotation der als objektiv gesetzten Kategorie des Protests." ³⁷⁴

Der wiederholte Gebrauch des Elefantenmotivs³⁷⁵, aber auch die Pressemeldung zur DCTP Fernsehpremiere, in der Kluge den publikumswirksamen Missbrauch des Tieres als "schrecklich" einstuft, bestätigt, dass das dickhäutige Herdentier eine für Kluge wesentliche Allegorie des historischen Zusammenhangs bezeichnet. ³⁷⁶ Noch deutlicher wird dies im Hörbuch zur Chronik der Gefühle. Kluge führt zum Hinrichtungstext an, dass er den Elefanten als Sinnbild eines enttäuschten Urvertrauens begreift, der sich, obwohl er die Kraft hätte seine Wärter niederzut trampeln, ruhig zu seiner Exekution führen lässt. ³⁷⁷

Im Buchtext findet sich dazu ein entsprechender Beleg:

"Der für mich aufregendste Moment wurde nicht gefilmt: wie der Elefant sich von den Wärtern ruhig auf den Vorplatz führen lässt, er, der sich losreißen und jedes Hindernis hätte niedertrampeln können." ³⁷⁸

Wie bereits oben erwähnt, unterbricht Kluge die Textelemente der Geschichte erstmals nach dem Nebensatz, "vertrauensvoll blickte er (der Elefant) in den Morgen", ³⁷⁹ mit einer Nahaufnahme der Augen eines Elefanten. Der "Medienwechsel" genau an dieser Stelle, beruht darauf, dass sich für Kluge die eigentliche Hauptsache der Geschichte vom narrativen Kern, der Hinrichtung des Elefanten, auf eine Nebenvalenz verschiebt, welche das Vertrauen eines Tieres kennzeichnet, das die Vollstreckung der Todesstrafe, trotz überlegener Kraft, protestlos über sich ergehen lässt. ³⁸⁰

³⁷⁴ Barg (1996), S.271.

³⁷⁵ - Vgl. z.B.: Willy Tobler und der Untergang der 6. Flotte; Die Artisten in der Zirkuskuppel. Ratlos; oder Eingemachte Elefantenwünsche;

vgl. auch Steinaecker (2007), S.229. Steinaecker bezeichnet den Elefanten hier auch als "Wappentier" Kluges. FN: 445

³⁷⁶ Kluge, Alexander: Hinrichtung eines Elefanten. (Pressemeldung). In: Schulte/Siebers (2002), S.52.

³⁷⁷ zit. nach Steinaecker (2007), S.229. FN44:

Die Texte "Die Hinrichtung eines Elefanten" und "Der lange Marsch des Urvertrauens" werden im Hörbuch hintereinander montiert.

³⁷⁸ Kluge (2007), S.55.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Vgl. Kluge (2001), S.91. "Das ist Cross-Mapping, denn jeder Beobachter würde normalerweise die Exekution für die Hauptsache halten, während die Hauptsache doch eigentlich das Vertrauen des Elefanten ist, dass der sich überhaupt hinführen lässt. (So wie in Auschwitz zu den nicht erklärbaren Elementen der Gehorsam gehörte.)"

Die Absicht Kluges zeigt sich also darin, dass die früh in die Geschichte eingebrachte Andeutung auf den tatsächlichen Aussagekern des Miniaturtextes und andererseits, der erste Wechsel von graphischer Schrift auf das Bewegungsbild, auf einen gemeinsamen Zeitpunkt zusammenfallen und damit ein direktes Assoziationsoffert an den Rezipienten konstruieren. Die für den Autor als Hauptsache empfundene Nebensache tritt also zuerst an einer Nahtstelle zwischen den beiden ins Fernsehen importierten Medien zutage und bedient sich damit der Anhäufung verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten und einer damit angedeuteten intermedialen Lücke des Dazwischen, um der wesentlichen Aussageintention ein durch diese Lücke ermöglichtes, geweitetes potentielles Rezeptionsspektrum zu öffnen. Eine praktische Anwendung einer Medientheorie also, die sich u.a. auf den Shift zwischen den Einzelmedien beruft, um damit eine Betonung der Aussagegewichtung zu erzeugen, die fernab von dramaturgischen Zuspitzungsschemata funktioniert.

"Der Ausdruck verdichtet sich nicht materiell im Film selbst, sondern entsteht im Kopf des Zuschauers aus den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen. Diese Form von Film rechnet nicht mit dem passiven Zuschauer, der >>nur dasitzen will und gucken<<." ³⁸¹

Auch das Fernsehen der Autoren bedient sich dieser, für Kluge selbstverständlich scheinenden Maßgabe; Der Hinweis auf den Kern der Geschichte geschieht nicht durch eine genrekonforme Zuspitzung oder durch narrative Betonungen, vielmehr entsteht dieser Hinweis durch einen Unterbruch der medialen Kontinuität, der einen Punkt des Films synthetisiert und damit einen Vermerk auf eine Steigerung der Bedeutungsvielfalt des Gesehenen anbringt. Einfach gesagt, kann sich der Rezipient fragen, warum gerade an dieser Stelle die Schrift durch das Bild erstmals unterbrochen wird oder er belässt es bei der passiven Wahrnehmung des Materials. Kluge vertraut auf ersteres.

Wenn Sombroek herausstellt, dass Kluge ganz mühelos zwischen Film, Literatur und Fernsehen wechselt und seine "intertextuelle Produktionsmaschinerie"³⁸² in Gang wirft, dann ließen sich eine Vielzahl an Produkten dieser Maschine mit dem vagen oder expliziten Verweis >>Elefant<< oder >>kulturelles Gattungsgedächtnis<< etikettieren.³⁸³ Der Blick richtet sich deswegen exemplarisch auf die bereits 1977 in dem Band "Neue Geschichten" erschienenen Text "Eingemachte Elefantenwünsche", in dem Kluge das Thema in erweiterter Bezug auf seine eigene Arbeitsweise abhandelt.

³⁸¹ Kluge (1999), S.28-29.

³⁸² Sombroek (2005), S.127.

Zum Topos : Elefant bei Kluge: Stanitzek - Kluge. www.culture.hu-berlin.de. Zugriff. 15.05.2010.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht ein literarisches Mamutprojekt eines Angestellten einer Werbefirma namens A. Weber.

"Dieses Projekt erinnert stark an Kluges eigene Poetik. Wie Weber, so geht es auch Kluge [...] um die Weitergabe von Erfahrung, das Bild des Elefanten und des Elefantengedächtnisses, das historische Ereignisse nicht vergisst, ist in diesem Zusammenhang eine in den Werken Kluges häufig auftauchende Metapher für das Geschichtsbewusstsein, das von Weber im Text angesprochene >>Gattungsgedächtnis<<, das kollektive Gedächtnis und dessen Konservierung und Weitergabe."³⁸⁴

Ein fingierter Dialog zwischen Boehneke³⁸⁵ (mit dem Kluge auch ein Interview zu Travern gemacht hat) und dem Autor des Manuskripts beinhaltet folgenden Ausschnitt:

"B: Und wie kommen Sie auf den Titel: Eingemachte Elefantenwünsche?

W: Ich spiele auf das Elefantengedächtnis an. Aber das gibt es in der Natur nicht, sondern nur, wenn man es gewissermaßen in Einmachgläsern einsammelt und aufhebt. Gewissermaßen von früher her. Ein Elefant z.B., von einem Schneider vor Jahren in den Rüssel gestochen, erkennt zwanzig Jahre danach im ersten Stockwerk einer Straße, nehmen wir an 1934, diesen Schneider, es muss nicht der Beruf sein, reißt ihn mit dem Rüssel herab und zerschmettert ihn auf dem Pflaster."³⁸⁶

Diese wesentliche Textstelle birgt auch deswegen einen Baustein zum übergreifenden Verständnis, weil sie den Schwerpunkt der Nebensache im Vergleich zum Text "Die Hinrichtung eines Elefanten" kontrovers aufarbeitet. Von einem vertrauensvoll in den Morgen blickenden Tier, das sich als Allegorie eines enttäuschten Urvertrauens wehrlos zur Schlachtbank führen lässt, erinnert diese eigentümliche Veranschaulichung in den eingemachten Elefantenwünschen kaum. Vielmehr entsteht der Eindruck eines rachsüchtigen Tieres, das, so Lewandowski, stellvertretend für das zentrale Rache-Motiv des gesamten Buches, durch sein Elefantengedächtnis, die historischen Ereignisse nicht vergisst, sie zu einem Gattungsgedächtnis ausweitet und darin, in Form von gespeicherten Erfahrungen, Protestenergie gegenüber gegenwärtigen Verhältnissen bewahrt.³⁸⁷

³⁸⁴ Reichmann (2009), S.70.

³⁸⁵ Boehncke, Heiner: Wer hat Angst vor Alexander Kluge? In: Schulte (2000), S.239-240.

³⁸⁶ Neue Geschichten. Alexander Kluge. Neue Erzählungen. Hefte 1-18. "Unheimlichkeit der Zeit". Frankfurt/M: 1977. S204-105.

³⁸⁷ Lewandowski (1980), S.151.

Angefangen mit dem 1903, von der Edison-Filmproduktion hingerichteten Tier, stehen diesem "rachsüchtigen" Elefanten, der selbstgerecht und nachtragend, also im Sinne eines historischen Gedächtnisses, die wiedererkannte Ungerechtigkeit richtet, im Fernsehfilm, 23 Jahre danach, eine Kette von Elefantendarstellungen gegenüber, die allesamt durch den Menschen zur Unterhaltung verwendet wurden, dabei ums Leben kamen oder von Menschenhand umgebracht wurden. Denkt man das Rachpotential des Elefanten der eingemachten Elefantenwünsche in die Fernseharbeit aus dem Jahr 2000 mit ein, dann bekommt die Analyse Lewandowskis zu den Elefantenwünschen von 1977 eine neue Dimension.

"Zur Zeit existiert dieses Rachegefühl jedoch nicht, es ist durch Befriedigung, Lohnerhöhungen, Entfremdung, Bewusstseinsindustrie in andere, für das gesellschaftliche und ökonomische System ungefährliche Bahnen gelenkt."³⁸⁸ Der Zusammenhang zwischen unterhaltungsbedürftiger Befriedigung, denen die Elefanten im Fernsehfilm auf ihre Art allesamt zum Opfer fallen und einem, durch diese Tiere repräsentierten Gattungsgedächtnis, das, wie Lewandowski andeutet, seiner Wirkung u.a. durch die Bewusstseinsindustrie enthoben wurde, paraphrasiert die kritische Einstellung des Autors. Eine eingehende Analyse, unter welchen Bedingungen historische Langatmigkeit u.a. durch die bewusstseinsindustrielle Ursache-Wirkungsrelation kurzatmig gehalten wird, spielt bei diesem Vergleich nicht die entscheidende Rolle – dass sie es wird, skizziert Kluge in einer intertextuellen Ausdauer, die sich in diesem Fall über 23 Jahre erstreckt.

III.2 Kluges Kinogeschichten. Nahtstellen zwischen Buch und Film.

Liest man die "Geschichten vom Kino" und besitzt eine zureichende Einsicht in Kluges Kinofilme, ergeben sich an unterschiedlichen Stellen des Buches unweigerlich Leseerfahrungen, die eine Wiedererkennung der Filme mit sich bringen und dabei oftmals über rein anekdotische Ergänzungen hinaus gehen. Bei den neu erstellten Geschichten geschieht dabei ein unverkennbares Heraufbeschwören von Erinnerungen an Kinowerke, deren Produktionsdatum teilweise mehrere Jahrzehnte zurückliegt und dazu verleiten könnten die Szenen auf DVD oder Video nachzustöbern, um die eigene Differenz der akuten Wahrnehmung, der literarischen Beschreibung sowie der eigenen

³⁸⁸ Ebd.

Erinnerung auszuloten. Das erzählte Hintergrundmaterial verleiht den damit korrespondierenden Szenen darüber hinaus neue Betrachtungsperspektiven, denen die Hinweise im Filmverständnis des Autors die Richtung vorgeben.

Die diversen Andeutungen auf eine Querverbindung zwischen dem Buch und seinen Filmen konstruiert Kluge einerseits offen über Protagonisten oder die Nennung der einzelnen Filmtitel in den jeweiligen Texten. Weiters stellt der Autor über sich inhaltlich überlagernde Topoi, eine Verbindung her, und offeriert letztlich literarische Beschreibungen, die allein aufgrund des geschilderten sinnlichen Eindrucks, auf eine konkrete Filmszene hinweisen; für all diese Formen, die durchaus auch kombiniert auftreten, werden weiter unten Fallbeispiele herausgestellt und in Hinsicht ihrer Mediendifferenz eingehend untersucht.

Diese transmedialen Korrespondenzen erweitern Kluges filmisches Werk um eine Textebene, die in einer kommentierenden Funktion breitschichtig gefächerte Charakteristika der einzelnen Filme und allgemeine filmtheoretische Aspekte neu betont und überdies durch die Einbettung der filmbezogenen Texte in ihre Vor- und Nachgeschichten zusätzliche Nahtstellen im intertextuellen Netz Kluges anbietet. Auch wenn diese Selbstzitate auf das filmische Werk des Autors keine vollständigen intermedialen Figurationen, wie etwa seine Film-Buch Projekte, darstellen, so bauen sie dennoch ebenso auf der elementaren Differenz zwischen Film und Literatur auf, deren "Fähigkeit, Reichtum an Ausdruck zu produzieren, auf verschiedenen Gebieten liegt."³⁸⁹

Betrachtet man die Geschichten vom Kino als eine historiographische Aufarbeitung einer zeitlich relativ klar umrissenen Epoche des Films und ihrer darüber hinausragenden fundamentalkonstitutiven Parameter, die Kluge für "unsterblich und älter als die Filmkunst" hält,³⁹⁰ reserviert Kluge einige Parzellen des Geschichtenbandes, um anhand seines eigenen Beitrags an dieser Filmhistorie, seine Ansichten über das "*Prinzip Kino*"³⁹¹ sowie sein Verfahren des Autorenfilms zu veranschaulichen.

Die folglich verwendeten optischen Impressionen, in Form von aus den Filmen entlehnten Standbildern, sollen zur Verdeutlichung der in den Geschichten gezogenen Schlussfolgerungen herangezogen werden und dabei die Übereinstimmungen sowie die unterschiedliche Gewichtung zwischen literarischem Text und der audiovisuellen Filmvorlage bestimmt werden. Ein weiterer Fokus liegt auf dem Zusammenhang der

³⁸⁹ zitiert nach. Sombroek (2005), S.130.

³⁹⁰ Kluge (2007), S.7. Vorwort.

³⁹¹ Ebd.

angesprochenen Texte innerhalb des Geschichtenbandes und deren Anknüpfungspunkte in Hinsicht auf die Korrelation motivischer Nebensachen.

III.2.1 "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern"

In den "Geschichten vom Kino" finden sich wiederholt einzelne Texte, die sich direkt oder mittelbar mit dem Thema Licht auseinandersetzen und sich dabei, wie beispielsweise am Anfang des Buches, aus mehreren Texten bestehenden Gefügen verdichten, deren Zusammenhang u.a. über dieses Motiv erschlossen werden kann. Neben dem "Prolog im Licht" am Anfang des Buches, konzentrieren sich gegen Ende des Kapitels "Der Teufel als Unterhaltungskünstler" mehrere Geschichten, deren inhaltlicher Leitgedanke teilweise der Materie Licht und Beleuchtung unterstellt ist. Eine dieser Geschichten, "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern", erzählt das Zustandekommen einer Szene aus Kluges erstem großem Kinofilm "Abschied von Gestern". Kluge schildert die Ausgangslage für den Dreh der Fluchtsequenz wie folgt:

"(Anders die Polizeistation.) Sie war von einem weiten Hof umgeben. Aussichtslos, hier Scheinwerfer aufzustellen und Punktlichter zu setzen, [...], niemals entstand der Eindruck >>auf dem Weg zur Polizeistation<<. Beleuchteten wir aber nur den Eingang der Polizeistation, ergab sich keine Bewegung einer >>Flüchtenden, die freiwillig ins Gefängnis flieht<<." ³⁹²

Die Entscheidung der Filmcrew darauf, die laufende Protagonistin mit Autoscheinwerfern zu beleuchten und die ungenügende Lichtstärke mit einem "nicht besonders merklichen Zeitraffer" auszugleichen, der nicht aus ästhetischen Überlegungen, sondern aus reiner Zeitnot in Erwägung gezogen wurde. Dadurch wirkte die Szene ">>schäbig<<, >>ungesehen<<" und lieferte aus nicht beschreibbaren Gründen die beabsichtigten Bilder für die gewünschte Aussage; nämlich "Endstation Freiheit." ³⁹³

Abbildung 4.A zeigt die Protagonistin im Scheinwerferlicht des Kamerawagens. Das Standfoto ist aufgrund der für die Bildfolge ausschlaggebenden Bewegung unzureichend, gibt jedoch einen ungefähren Einblick in die notbeleuchtete *Misce en scène*. ³⁹⁴

Setzt man die emotionale Motivation der Protagonistin im narrativen Ablauf des Films in Vergleich zu dem in der Geschichte erzählten Drehbedingungen, die unter erschwerten Umständen abliefen, bietet der abschließende Dialog des Textes einen

³⁹² Kluge (2007), S.203.

³⁹³ Ebd. S.204.

³⁹⁴ *Misce en scène* in der Definition von Bordwell Thompson. siehe: Bordwell, David; Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction, 7th ed. New York: McGraw-Hill, 2003. S.112-162.

brauchbaren Schlüssel für das Verständnis des Zusammenhanges von atmosphärischer Wirkung der Szene und akuten Produktionshindernissen.

- "Der Film darf keine Hilfsmittel haben, über welche die Darstellerin in der Handlung des Films nicht ebenfalls verfügt.
- Bitte keinen Purismus!
- Aber ein Ausweg in der Not.
- Der führt immer richtig."³⁹⁵



Abb.4.: "Abschied von Gestern" – (TC: 1:13:00 – 1:13:50)

Bereits die Verwendung des Wortes "aussichtslos",³⁹⁶ in Hinsicht auf die Unmöglichkeit Lichtquellen adäquat zu positionieren, attribuiert in übereinstimmender Art und Weise sowohl die Befindlichkeit der Protagonistin wie auch die anfänglichen Probleme der Filmcrew. Die Narration des Films verengt sich auf jene Ausweglosigkeit, die der Hauptfigur die Flucht ins Gefängnis nahebringt. Nachdem Anitas Liebhaber Pichota sie am Bahnhof mit 100 Mark abgespeist hat, steht Anita vor dem Nichts, allegorisch gesehen vor einer ungewissen, dunklen Zukunft, die auch bereits vor der behelfsmäßig ausgeleuchteten Einstellung des freiwilligen Gang ins Gefängnis relativ deutlich etabliert wird. Die Übereinstimmung der Mittel von Protagonistin und Filmbeleuchtung, die in den "Geschichten vom Kino" abschließend als wegweisender "Ausweg in der Not" beschrieben wird, findet einige Einstellungen vor der zur Diskussion stehenden Szene, ein passendes Gegenstück in Form eines Zwischentitels des Films. Dort lautet es, in Anspielung auf einen populären Zarah Leander Schlagertitel: "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen."³⁹⁷ Kurz darauf folgt eine ungewöhnlich lange Einstellung, in der Anita mit ihrem stets präsenten Koffer eine Brücke überquert. Diese in der Totalen und zeitintensiv inszenierte Szene in Bindung an den Zwischentitel, bietet in einer gesellschaftspraktische Form eine frühe Variante vom

³⁹⁵ Kluge (2007), S.204.

³⁹⁶ Schulte (2007), S.203.

³⁹⁷ Abschied von Gestern, 1966. TC: 01:08:15

"Langen Marsch des Urvertrauens"³⁹⁸ an und liefert dabei eine Anspielung auf jene Irrungen und Wirrungen im Emotionshaushalt eines Menschen, denen Kluge auch im Film "Die Macht der Gefühle" eine gewisse naive Kraft zugesteht, die er mit der Zuspitzung "Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang" akzentuiert.³⁹⁹ Aber genauso wie Anita eine historische Altlast der deutschen Geschichte, symbolisiert durch ihren Koffer, mit sich schleppt und Zarah Leanders Klassiker ein auch in der Nazizeit sehr willkommener Propagandasong war, etabliert sich auch hier, und dafür gibt es in Kluges unzählige weitere Beispiele, kein Verständnis, ohne die dialektische Erweiterung um eine geschichtliche Komponente.⁴⁰⁰

Ob die freiwillige Auslieferung an die Justiz nun als glücklicher Ausgang für die Protagonistin zu werten ist, lässt Kluge mit der abschließenden Einstellung des Films, offen; die Dreharbeiten zu der beschriebenen Szene jedoch fanden einen Ausweg aus den erschwerten Bedingungen, der bei näheren Betrachtung eine subtilere Kopplung an die Handlung des Film aufweist, als sich im ersten Augenblick vermuten lässt. Die anekdotische Geschichte vom "Kino Kluge" wird um ausgesuchtes Hintergrundwissen zu den Drehsituationen bereichert und in Folge mit grundsatztheoretischen Auffassungen zu Film und gesellschaftstheoretischen Tendenzen des Autors erweitert.

"Das Verhältnis von Planung und Ausführung ist ganz sicher frei. Es kann das gar nicht geben, dass man vorher am Schreibtisch festlegt, was man drehen will."⁴⁰¹ Offensichtlich erzählt "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern" von einer Drehsituation, in der die Verfügbarkeit und Anwendbarkeit der Produktionsmittel und der spontane Umgang damit, ausschlaggebend für die, in den Film eingehenden Einstellungen waren. Die literarische Referenzen in den "Geschichten vom Kino" verrät somit nicht nur bereichernde Details über das Wechselverhältnis zwischen Figurenmotivation und der Charakterbetonung durch die notbedingte Lichtsetzung, sondern eröffnet außerdem einen Einblick in die reichhaltige Inspirationsvielfalt von autonomen, drehbuchunabhängigen Entscheidungen, die dem Einfluss der wandelbaren Bedingungen vor Ort unterliegen. Selbst wenn Drehort und Aussageintention

³⁹⁸ Chronik der Gefühle.

³⁹⁹ Die Macht der Gefühle, 1983. TC: 0:41:10. Diese Gutgläubigkeit ist nicht ohne ihre gegensätzliche Konsequenz denkbar.: "Menschen die etwas nicht mehr aushalten, ertragen es noch lange. Dann plötzlich brechen sie aus – unvermittelt und brutal." In: Schulte (2000), S.13.

⁴⁰⁰ Daniel Roberts. Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte. Der Luftangriff auf Halberstadt am 8.4.1945. In: Böhm-Christl (1983), S.77-116. S.77.

Roberts spricht in diesem Text von einem "typisch historischen Bewusstsein", Kluges und anderer Autoren seiner Zeit. Darüber hinaus: "[...] der Grundimpuls seiner Arbeiten ist in seiner Zeiterfahrung, in der deutschen Zeitgeschichte seit dem dritten Reich zu suchen."

⁴⁰¹ Kluge (1999), S.225.

grundsätzlich feststehen, liefert der Zufall und die wache Interpretation der Ergebnisse, Material, das durch eine reißbrettartige Vorarbeit in dieser Art nicht zu Stande gekommen wäre.

Die "Endstation der Freiheit", die die zum Stillstand geratene Protagonistin durch den Eintritt in die in Abb. 4B ersichtliche Polizeistation erreicht, mag in ihrem Zustandekommen einer Interpretation der Drehbedingungen geschuldet sein, die auf die beklemmend notdürftig ausgeleuchtete Szenenfolge anschließende Totale jedoch (Abb.4C) greift diese Vorarbeit auf und stellt bewusst eine offene und helle Gegenkonstruktion dazu in den Einstellungsverlauf. Die unübersichtliche, bedrängte Flucht nimmt im weiten Gefängnishof endgültig ein Ende, das durch den überschaubaren Kaderaufbau eine neue Klarheit suggeriert.

III.2.1.1 Vernetzungsstrategien.

Die thematisch herstellbaren Bezüge zwischen "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern" und im Buch verstreuten Passagen sind vielfältig. Allein durch das weitreichende Gewebe unterschiedlicher Aspekte zum Thema Licht und Lichtsetzung ergeben sich Vergleichspunkte und Bindestellen, die sich gegenseitig ergänzen, aber auch in Frage stellen und damit einen augenscheinlichen, wie auch subtilen Intertext ausbilden. Ein vielschichtiges Netz aussageintentionaler Rezeptoren überantwortet die Frage der beabsichtigten Anschlüsse auch an eine aktive (Re)Konstruktionsarbeit des Lesers, die sich auf eine intentionale Motivverkettung eines Autors bezieht, der die Anordnung der Geschichten, z.B.: in der Chronik der Gefühle, auf eine komplexe Montagestruktur zurückführt.

"Es gibt hier in dem Buch eigentlich fast nirgends eine Geschichte, sondern es gibt immer zwölf, vierzehn, sechzehn Facetten, die zusammen, manchmal über das Buch verteilt, eine Geschichte bilden."⁴⁰²

Diese, durch individuelle Überzeugungen des Autors konstruiert Zusammenhänge, die sich u.a. selbst in Frage stellen und damit den Schreibe- aber auch den Lesevorgang mit Spannung bereichern, eine klare Motivverkettung jedoch maßgeblich erschweren.⁴⁰³

⁴⁰² Kluge (2001), S.16.

⁴⁰³ Ebd. S.47. Kluge beschreibt einen solchen Verwandtschaft anhand dreier, auf den ersten Eindruck unzusammenhängender Geschichten.

In den "Geschichten vom Kino" ermöglichen aber auch relativ eingehende Themenbezüge Sprünge von Text zu Text, die eine Zusammengehörigkeit erkennen lassen.

Eine denkbare Assoziationskette kann wie folgt konstruiert werden.

Auf die Geschichte "Beleuchtung mit Autoscheinwerfern" folgt ein Text, der den "Hang zum Dunklen im Farbfilm" behandelt und dabei die Vorteile des Schwarz-Weiß Materials für den Film hervorstellt.

"(-Das kann man mit Farbfilm nicht nachmachen?)

- Wie wollen Sie zwischen verschiedenen Farben oder innerhalb derselben Farbe eine so klare Unterscheidung herstellen? "

Daraufhin wird der Realitätsgehalt von S/W Filmmaterial betont.

"- Der S/W Film ist auch nicht natürlich"

- Licht und Dunkel sind immer natürlich. Insofern kommt der S/W Film der Realität am nächsten."⁴⁰⁴

Wie auf der Abbildung 4A zu erkennen ist, zeichnet sich die Lichtatmosphäre, der in der vorhergehenden Geschichte geschilderten Szene durch einen hohen Kontrast im Spektrum der Grauwerte, in einer deutlich dunkel gezeichneten Grundstimmung aus, die, wie bereits oben erwähnt, erst durch einen "nicht besonders merklichen Zeitraffer" ausreichend Helligkeit erlangte. Die reduzierte *Misce en Scène* der Einstellungsfolge aus "Abschied von Gestern" könnte als literarisch beschriebene Veranschaulichung, als schriftliche Abbildung einer S/W Stimmung herangezogen werden, welche die Vorteile einer klaren Unterscheidung in den Grauwerten verdeutlicht und darüber hinaus in ihrer Ausleuchtung die Ansicht des realitätsnahen Wesens von Hell und Dunkel bekräftigt. Der Wechsel des Mediums, die Betrachtung des Films selbst, würde eine weitere optische Vergleichsoption bereitstellen. "Großaufnahme eines Grasbüschels", jene bereits im zweiten Teil eingehend analysierte Geschichte, die daraufhin folgt, schließt diesem Motiv zuarbeitend mit dem Satz: "Als Licht, Schatten und reiche Grauwerte, um die Wichtigkeit zu betonen."⁴⁰⁵

Die Eröffnung der Geschichte "Robuster Einsatz filmischer Mittel bei Fellini",⁴⁰⁶ von Kluge in den direkten Einflussbereich der relevanten Geschichten montiert, berichtet von einem in ">>Fremdfarben<<" wiedergegebenen Himmel, in einer Szene aus Fellinis Film "Satyricon". Sind es danach die Eigenschaften des S/W Films, die in den beiden Geschichten differenziert ausgeleuchtet werden, steht hier anhand eines

⁴⁰⁴ Kluge (2007), S.205.

⁴⁰⁵ Ebd. S.207.

⁴⁰⁶ Ebd. S.201.

gefälschten Sonnenphänomens die Farbe im Film zur Diskussion. Die "Falschfärbung" von Filmen zieht auch der Text "Der Hang zum Dunklen im Farbfilm" als Möglichkeit zur Erweiterung der filmischen Diversität in Erwägung. Eine weitere aufschlussreiche Komponente des Farbfilms, die das Thema kontrovers anreichert, findet sich im ersten Kapitel der "Geschichten vom Kino", in welchem der Text "Zeitrafferaufnahmen eines Sonnenaufgangs"⁴⁰⁷ die Eröffnungssequenz des Films "Die Macht der Gefühle" beschreibt und damit ebenso ein Sonnenphänomen als Vorlage für die Erzählung verwendet.⁴⁰⁸ Als Beleg für den direkten Einfluss des Films auf die Geschichte dienen folgende zwei bildkompositorische Übereinstimmungen:

"Aus einem Zentralkamin steigt steil eine Dampfsäule in die kalte Luft."⁴⁰⁹

(Teilabbildungen Abb. 5A und 5B)

"Die Sonne zieht über die Fensterfront eines Hochhauses in Überstrahlung."⁴¹⁰

(Teilabbildung 5C)



Abb.5.: "Die Macht der Gefühle"- (TC: 0:00:43 – 0:02:03)

"Währenddessen liegt der Westhorizont noch in blau violetter Dämmerung. Mehr als 1600 Farben unterwegs. Nach einer halben Stunde hat die Sonne die interessanten Anfänge des Tages gleichgemacht. Das Tageslicht hat die Einzelfarben zum großen Teil verschluckt".⁴¹¹

⁴⁰⁷ Ebd. S.20.

⁴⁰⁸ vgl.: Ekardt Philipp. Buch zum Film. Alexander Kluge. Geschichten vom Kino. Vortrag im Colloquium Prof. Joseph Vogl, Humboldt-Uni. Berlin. Oktober 2008.

Ekardt stellt auch den Zeitraffer als häufig eingesetztes Mittel und im Buch beschriebenes Mittel dar: "Und wir lassen die Bilde in Zeitraffung laufen. Zeitraffung ist ja nichts anderes als eine Zeittotale, die gleichzeitig das Licht verändert, wirft also einen neuen Blick auf das durch Fernsehen überlagerte Ereignis.

siehe: Siebers, Winfried. Mit Historie will man was. Zeitgeschichte im Fernsehen der Autoren. in: Schulte Christian: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien, Osnabrück, 2000. S.64.

⁴⁰⁹ Kluge (2007), S.20.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

Möglicherweise bieten die Mittel des Farbfilms, im Vergleich zum S/W Film, nicht die Gelegenheit dermaßen klare Unterscheidung herzustellen,⁴¹² für die in ihrer enormen Bandbreite fein ausdifferenzierten Farbtönen eines Sonnenaufgangs jedoch besteht auch für den Farbfilm hinreichende Verwendung "die interessanten Anfänge des Tages" in Form einer Zeittotalen einzufangen. Gleichzeitig aber unterstreicht die als dominant geschilderte Planierungskraft des Tageslichts, die davon weniger beeindruckte Wirkfähigkeit von S/W Material. Ein Zusammenhang, der auch im Text "Der Hang zum Dunklen im Farbfilm" in Kontext mit den ersten Farbfilmen des deutschen Autorenfilms mit der indirekt zitierten Parole "Licht schlägt Farben tot"⁴¹³ erwähnt wird und die, im Titel der Geschichte angedeutete Prämisse, zu erklären versucht.

III.2.1.2 Schauspieltext

Eine inhaltlich inadäquate und rein über den für die Geschichten zu Grunde liegenden Film herstellbare Verbindung zwischen den Texten bietet "Filmische Herstellung eines Textes"⁴¹⁴, der ebenso wie das Autoscheinwerfer-Motiv eine Szene aus "Abschied von Gestern" als Rohstoff aufgreift.

Da sich alle bisherig behandelten Texte der literarischen Interpretation eines optischen Inputs verschrieben haben, legt die zugrunde liegende Geschichte einen beachtenswerten Schwerpunkt auf den schauspielerischen Sprechakt und vermittelt damit das Wechselspiel zwischen gesprochener Filmsprache und beschreibender Epik. Dabei sticht hervor, dass der gesamte Text der Filmszene als Dialog transkribiert im Buchtext aufscheint, somit von Kluge eine Art Drehbuchvariante nachträglich aufgeschrieben wurde, die für das Original, das durch spontane Inszenierung mit einer Laiendarstellerin entstand, selbst nicht existierte. In dieser Schriftfassung des Dialoges fügt Kluge an zwei Stellen den Verständnishinweis "beide stets gleichzeitig" hinzu, der die überkreuzende, interferierende Gesprächsweise der beiden Protagonistinnen deutlich machen soll.

⁴¹² Vgl. Ebd. S.205.

⁴¹³ Ebd. S.204.

⁴¹⁴ Kluge (2007), S.267-269.



Abb.6. "Abschied von Gestern" – (TC: 0:24:00-0:24:35)

Abb. 6 zeigt die beiden Streitparteien, zwischen denen die Kamera durch Schwenk hin und her vermittelt und dabei eine, dem spontanen Sprechfluss angepasste, Bewegung ausführt, die anfangs ruhig von Anita zur Zimmerwirtin geführt wird, um dann mit hektischeren Bewegungen reißschwenkartig eine stärkere Dynamik aufzubauen. Auch wenn Kluge im Schlusssatz der Geschichte herausstellt, dass die auf "jahrzehntelanger Erfahrung im rechthaberischen Streit" zugreifenden Akteure, einen solchen Dialog nur dann spielen, im Sinne Kluges also erinnern können, wenn beide Streitwilligen sich der Inszenierung und vor allem der anwesenden Kamera bewusst sind, bildet auch hier die relative Rücknahme der Kamerapräsenz eine Voraussetzung für die frei ausgestellte "Erinnerungsarbeit" der Akteure.⁴¹⁵ Somit trifft auch hier das ausgleichende Wechselspiel aus Beeinflussung durch die Anwesenheit der Kamera und ihrer Rücknahme zu, wie es auch im Dokumentarfilm zu authentischen Ergebnissen führt. Eine mehrfach wiederholte, penibel mit Schuss-Gegenschuss Verfahren und konkreten Anweisungen gespickte Aufnahme-prozedur scheint dabei undenkbar. Ähnlich reduziert und unscheinbar versteckt sich die Kamera auch im Text. Neben der Behauptung, dass sie für das Streitgeschehen unabdingbar sei, gebraucht Kluge sie ausschließlich vor der Niederschrift des Dialogs; "Die Hauptdarstellerin tritt ins Zimmer, das von der Kamera mit dem 32-mm-Objektiv erfasst wird."⁴¹⁶

Die Schauspielführung Kluges birgt Ausdrucksvermögen aus einem Erfahrungsreservoir der Protagonisten, ähnlich dem, das in Teil II an der Geschichte "Das Gefühl besteht aus Unverbrauchtem"⁴¹⁷ bereits eingehend erläutert wurde und Lewandowski dazu veranlasst, Kluge als Hermeneut der Schauspielleitung zu beschreiben.

⁴¹⁵ Vgl: Kapitel II.1

⁴¹⁶ Kluge (2007), S.267.

⁴¹⁷ Vgl: Kapitel II.1

"Kluge ist im Umgang mit Schauspielern weniger Autor als vielmehr Hermeneut. Regieanweisungen wären für ihn also Kunstmittel, um den Darsteller zu eigenen, eigensinnigen Agieren herauszufordern, ihn zu Spontaneität zu veranlassen. Die Spontaneität wäre für ihn das Transportmittel, durch das der Auftretende etwas anderes als die abgesprochene, etwas anderes als die vorgestanzte Szene zeigt, authentisches offenbart."⁴¹⁸

In der nachfolgenden Geschichte "18 Sekunden Vorsprung" konkretisiert Kluge seine Ansicht vom filmischen Erschaffen einzelner Szenen.

"Es ist eine ganz falsche Annahme, dass Kreativität im Film irgendetwas >>erfindet<<; vielmehr >>unterscheidet<< die Filmarbeit normale, wirkliche Verhältnisse von ungewöhnlichen. [...] Und wenn alles nicht hilft, stellt sie >>ungesehene Erfahrung<< her durch Rekonstruktion."⁴¹⁹

III.2.2. Die Tugend des dokumentarischen Films

Die in den Geschichten stattfindenden Bezugnahmen bauen, wie bereits oben erwähnt, keine autonomen intermedialen Formen, sondern bestehen aus Anekdoten und Kommentaren zu Kluges Filme und den dazu gehörigen Dreharbeiten. Diese Ansätze eines schriftlichen Making-Of, eines erzählten Blicks hinter die Kulissen der jeweiligen Szenen, bildet eine Brücke nachträglichen Interesses zwischen dem "Kopf-Medium" des Autors, also der primären Entstehungsebene des Films und den Rezipienten, in deren Köpfen, nach Kluge, die eigentliche mediale Konstruktionsarbeit geschieht.

Die "Geschichten vom Kino" vermitteln zwischen Kluges Filmen und dem Leser, indem sie essentielle Filmszenen reziprok in einen erklärenden Kontext mit den Filmgeschichten stellen und dabei das Verständnis und die Lesbarkeit einerseits erhöhen und andererseits den Komplexitätsgrad über neue Anschlussmöglichkeiten steigern.

Auch die bereits in Teil II der Arbeit behandelte Geschichte "Schlöndorff bei den Dreharbeiten auf dem Dornhalden Friedhof" bietet einen lohnenswerten Einblick in Kluges Dokumentationsverständnis. Der Kooperationsfilm führende deutsche Autorenfilmer verfügt gegen Ende über eine im emotionalen Kontext der Szenefolge

⁴¹⁸ Lewandowski, Rainer: Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim. New York: Olms, 1980.

⁴¹⁹ Kluge (2007), S.270.

wenig spektakuläre Bildfolge von Arbeiten der Friedhofangestellten. Einige Impressionen davon vermittelt Abb. 7.

Die Geschichte berichtet über ungefähr jene Ereignisse, die auch im Bildverlauf von "Deutschland im Herbst" zu sehen sind.⁴²⁰ Als Höhepunkt der Dreharbeiten für das Friedhofsmaterials stellt Kluge die Nachdrücklichkeit Schlöndorffs bei der Aufnahme der Beerdigungsarbeiten hervor und betont dies mit dem Satz:

"Diese Geduld, die der Trägheit aller wirklichen Verhältnisse entspricht, ist die Tugend des dokumentarischen Films. Kluge weiter: Schlöndorff kennt nur ENTWEDER/ODER. Entweder konsequent inszenieren oder ebenso konsequent dokumentieren."⁴²¹



Abb.7.: "Deutschland im Herbst" – (TC: 1:50:55 – 1:53:00)

Der Einstellungsfluss der gesamten Beerdigungsszene beruht auf einer angespannten Ruhe, die Kluge auch in der Geschichte vom Kino andeutet; eine Ruhe, die, wenn man sich darauf einlässt, auch diesen Bildern eine eindringliche Wirkung als atmosphärische Grablegung der Stille zukommen lässt, dennoch besitzen sie einen relativ unscheinbaren Charakter, der nicht unbedingt darauf hindeutet, dass darin die "Tugend des dokumentarischen Films"⁴²² konserviert wäre, welche eine für Kluge wichtige Kategorie der "Radikalität" beinhaltet. ("Das heißt, dass man zu einer Wurzel kommt")⁴²³ Auch wenn Kluge kurz vor der finalen Schlussfolgerung der Geschichte noch bemerkt: "Die Neuanlagen des Friedhofs kennen nur niedrige Bäume und Sträucher; die Blätter im Herbstlicht: gelb".⁴²⁴ Auch diesen neuartigen Verhältnissen geht Schlöndorff bis zur Ursache nach und sucht mit der Kamera nach der Wurzel. Mit

⁴²⁰ Deutschland im Herbst. Regie. Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz. ua. BRD. 1978. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 123'.

⁴²¹ Kluge (2007), S.284.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Kluge (1999), S.269.

⁴²⁴ Kluge (2007), S.284.

einer ähnlichen Geduld wie die Arbeiter mit ihren Schaufeln das Erdreich umgraben und dabei auf die Wurzeln der jungen, "niedrigen Bäume" stoßen.

Diese Bilder, die als realistisches Gegenstück zu den Emotionen der Trauergäste und ihren idealistischen Wünschen gelesen werden können, sind für Kluge auch deshalb von Bedeutung, weil sie Wunsch und Tatsachen nahe aneinander rücken und damit gegen eine imaginäre Trennlinie aufbegehren, die Kluge mit der Ansicht kritisiert, dass "im menschlichen Kopf, Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt" sind.⁴²⁵

Sind für Kluge "die wirklichen Menschen" das tatsächliche Medium u.a. auch des Kunstverständes,⁴²⁶ richtet sich diese Geschichte, wie auch einige andere, mitunter an jene "wirklichen Menschen", die als Rezipienten seine Filme konsumieren und führt dabei ihr filmisches Lesevermögen an einen theoretischen Hintergrund heran, der unter Umständen ihr Rezeptionsbedürfnis dahingehend modifiziert, dass es auch bei kommenden (filmischen) Wahrnehmungen ein ausdifferenziertes Bewusstsein gegenüber den für Kluge bestimmenden Parameter des Films einfordert.

III.2.3 Öffentlichkeit, Fernsehen und Film

Mischformen, also die Bereicherung von dokumentarischen Abläufen um ein fiktives Element, gelangen bei Kluge in mehreren Kinofilmen zum Einsatz. Die Geschichte "Unmittelbare Berührung von Realität und Spielhandlung", beschreibt eine Frankfurter Demonstration, in die eine der Protagonistinnen des Films "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" von "außen" eindringt. (siehe Abb.8)

In einem Interview mit Klaus Eder erläutert Kluge seine Beweggründe für eine solche Verschmelzung von Dokument und fiktiver Figur.

"Bei etwas Dokumentarischen, das ich nur abbilde, fehlen die lebendigen Augen; das heißt das bloße Abbilden nimmt dem Dokument menschlicher Würde. Wenn ich eine fiktive Person an einer Demonstration oder anderen öffentlichen Ereignissen teilnehmen lasse, kriegt das die Dimension der Subjektseite."⁴²⁷

Eine "Subjektseite", die für Kluge eine tragende Rolle in der Frage von Öffentlichkeit und ihrer Wahrnehmung spielt; in den "Geschichten vom Kino" offenbaren die wenigen

⁴²⁵ Kluge (1999), S.117.

⁴²⁶ vgl. Ebd. S.139.

⁴²⁷ Kluge (1999), S.245.

Einstellungen, in denen die Beischlafdiebin die Straßen der abflauenden Demonstration quert, ein Signal, das Kluge folgendermaßen interpretiert.

"Sie (Die Beischlafdiebin) zeigt die Präsenz, ja, die starke Macht der >>Öffentlichkeit des Kinos<< inmitten der der Zeitgeschichte."⁴²⁸



Abb.8. "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" – (TC: 01:18:19)

Im Prozess zunehmender Einflussnahme massenmedialer Formen auf die Gestaltung und Wahrnehmung der Öffentlichkeit verfasste Kluge 1985 das Essay "Die Macht der Bewusstseinsindustrie."⁴²⁹ Darin beschreibt Kluge die Trennlinie zwischen klassischer Öffentlichkeit und neuen Medien, als eine, die "eher zwischen Kino und Fernsehen" zu ziehen ist, als dass sie, wie von Benjamin analysiert, zwischen klassischen Künsten und dem Kino zu finden wäre. Das Fernsehen gefährdet die Klassische Öffentlichkeit dann, sofern es ihm gelingt, seinen "Programmwillen durchzusetzen."⁴³⁰

Ohne auf die genaue Ansicht Kluges zum Thema Öffentlichkeit einzugehen, die im angesprochenen Essay oder dem Theorieband "Öffentlichkeit und Erfahrung" detailliert aufgearbeitet wird, spielt in diesen Überlegungen das Fernsehen eine maßgebliche Rolle. Die Erzählung "Unmittelbare Berührung von Realität und Spielhandlung" reiht sich als dritte Geschichte im abschließenden Kapitel "Niemand will ganz allein im Dunkeln vor dem Fernseher sitzen" hinter zwei Texten ein, die sich in eigenständiger Weise dem Übergang von Film und Fernsehen verschreiben. Auch nach dem Text erstellt die Geschichte "Intoleranz zwischen Chemie und Elektronik"⁴³¹ seine eigene, auf den technischen Aspekt dieses Themas gerichtete Interpretation.

⁴²⁸ Kluge (2007), S.247.

⁴²⁹ vgl. Kluge (1999), S.165-224.

⁴³⁰ Ebd. S.185.

⁴³¹ Kluge (2007), S.248.

Die Erzählung über die Mischform aus Realität und Spielhandlung aus dem Kinofilm "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" steht also inmitten von Texten, die einen Wechsel zwischen zwei Medien thematisieren.

Beides, Kino sowie Fernsehen, sind für Kluge "Formen, Bedingungen unter denen ein Medium entsteht", die also Einfluss auf die mediale Vielfalt des Kopfmediums der tatsächlichen Menschen ausüben.⁴³² Die mahnende Macht der "Öffentlichkeit des Kinos inmitten der Zeitgeschichte", wird also nicht nur durch die Beischlafdiebin repräsentiert, sondern auch die Anordnung der Geschichte selbst erinnert daran, dass diese Zeitgeschichte und die Bedingungen ihrer Öffentlichkeit einem stetigen Wandel unterworfen sind, der beschränkenden Prozessen zeitgenössischer Prägung eine "Präsenz" entgegensetzt. "Das Fernsehen dagegen arbeitet mit Begrenzern, die [...] wie ein zusätzlicher Verdrängungsmechanismus zur psychologischen Abwehrschränke, die in jedem Zuschauer eingebaut ist, wirken." Kluge folgert daraufhin im Essay "Was bewegt sich im Film" (1983) weiter, dass diese Vorgänge der Ausgrenzung, "bei genügender kultureller Systematisierung dieses Prozesses" dazu führen, dass die Zuschauer "ihre authentischen Interessen geradezu verleugnen."⁴³³

1985 erscheint der Film In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod und mit Erscheinung der "Geschichten vom Kino" bietet Kluge 2007 eine weitere Gelegenheit subversiv gegen solche und ähnliche Tendenzen einer ökonomisierten Bewusstseinsindustrie aufzuzeigen, die sich gegen die Produktivkraft menschlich-autarker Phantasietätigkeit richten.

III.3 Zur Funktion der Fototexte in den "Geschichten vom Kino"

Kluge steht in einer literarischen Tradition von Autoren, die sich nicht nur über die starren Grenzlinien zwischen literarischen Gattungsformen und deren hierarchische Ordnung hinwegsetzen, sondern die Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Medien in den Texten selbst zur Stilfrage erheben.⁴³⁴ Die Integration visuell-ikonischer Zeichen in literarische Texte bezeichnet ein sich in den sechziger Jahren etablierendes Phänomen, das sich in den 70er Jahren zur Tendenz erhebt. Beispielsweise Rolf Dieter

⁴³² Kluge (1999), S.137.

⁴³³ Ebd. S.149.

⁴³⁴ vgl.: Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges. Tübingen: Narr, 1983. S.7.

Brinkmann, W.G Seebald oder eben auch Alexander Kluge tragen Werke bei, die u.a. durch eine Grenzüberschreitung zwischen Fotografie und Schriftgut Kritik am normativen Literaturbegriff hegen. Neben Erzählbänden die auf ein breites Bildrepertoire zurückgreifen, konzipiert Kluge "Gesamtprojekte", die Film und Buch in ein "bilaterales Wechselverhältnis" stellen und damit beabsichtigen, eine vielschichtige Einflussnahme von Buch, Bild und Laufbild zu evozieren.⁴³⁵

Aber auch die mit Oskar Negt gemeinsam geschriebene Theoriebände, wie z.B.: "Geschichte und Eigensinn", basieren auf einem Montagekonzept zwischen heterogenen Textsorten und Abbildungen uneinheitlicher Herkunft, das die Anregung freier Assoziationen beabsichtigt.⁴³⁶ Diese Verschränkung von Bild und Text liegt bei Kluge, Personalunion von Schriftsteller, Filmemacher und Fernsehautor nahe und findet auch bei der direkten literarischen Auseinandersetzung mit dem projizierten Laufbild in Form der "Geschichten vom Kino" seine Fortsetzung. Das Buch variiert Kluges Schema von Bildtext und Textbild; in welcher Art und Weise, soll anhand einiger Beispiele erarbeitet werden.

Die Bandbreite, der in den "Geschichten vom Kino" eingesetzten Bildmaterialien ist weitschichtig und reicht von einer direkten Kommentarfunktion bis zur indirekten, das Bild-Textgefüge in Frage stellenden Vermittlerposition zwischen den beiden Medien. Überwiegend finden sich jedoch Fotografien und Abbildungen, die eine direkte Assoziation zu den jeweiligen Texten herstellen und damit grobe Brüche zwischen Text und Fotografie vorerst umgehen und damit ein für Kluge an sich beabsichtigtes Rezeptionsverhalten der aktiven Eigenständigkeit des Lesers zwar mit hintergründigen Querverbindungen ermöglichen, diese durch eine direkt abgleichbare Lesbarkeit jedoch ebenso glätten.

"Die Offenheit und Vielschichtigkeit der Texte, ihr Unabgerundet sein, erfordern eine Rezeption die selber aktiv wird; eine Rezeption die sich auf das disperate und multimediale Material einlässt, die selber genug "Hunger nach Sinn" verspürt, um an der "Baustelle" weiterzuarbeiten, um aus dem verstreuten Bedeutungsangebot sinnvolle Zusammenhänge herauszustellen."⁴³⁷

Wie bereits eingehend beschrieben, bieten die "Geschichten vom Kino" eine solche durch Montage von Texten, Bildern und Filmassoziationen an den Rezipienten zurücküberwiesene Rekonstruktionsarbeit in vielgestaltiger Weise.

⁴³⁵ Sombroek (2005), S.164.

⁴³⁶ Vgl. Kapitel I.3

⁴³⁷ Bechtold (2002), S.113.

III.3.1. Reziproke Erweiterungen von Bild und Text

Der ersten Geschichte des Buches steht eine zweiseitige Abbildung voran, die eine historische Fotografie des Hauptgegenstandes des Textes zeigt; die "Solarkamera Jupiter". Der Autor nimmt den Leser an die Hand und führt ihn durch das Bild - so behandelt der anschließende Dialogteil mehr oder weniger hervorstechende Details des Bildes und beschreibt dadurch die Funktion der angesprochenen Motive, z.B.: in folgender Textpassage:

"-Das Hindernis aus Holz im rechten Bildteil?

-Eine Zugangssperre, um Unfälle auf dem Podest zu verhindern, falls Laien sich nähern sollten."⁴³⁸

So veranschaulicht der Dialog beinahe alle wesentlichen Bildkomponenten und gibt Einblick darüber, wie es funktionieren kann, sich den einzelnen Bedeutungsträger einer Fotografie durch sequenzierendes Betrachten anzunähern.

Offensichtlich besteht eine direkte Beziehung zwischen Bild und Text, deren augenscheinlichen Zusammenhang sich auf den ersten Blick in einer abbildhaften Kommentarfunktion erschöpft. Der Text kommentiert und erklärt das Bild, das Bild veranschaulicht den Text. Eine thematische Zugehörigkeit ist beabsichtigt und verfestigt vorerst eine Homogenität der disparaten Medien.

Diese Deutlichkeit, die eine lückenhafte Rezeption, an der sich die Eigentätigkeit des Lesers kristallisieren soll, nicht notwendigerweise fördert, löst sich auf der Bildebene erst dann, wenn der Leser die zweite Abbildung des Buches, die am Ende des ersten Kapitels eingefügt wurde, in seine Überlegungen mit einbezieht. Diese Klammer aus zwei an Anfang und Ende des Kapitels angebrachten Bildern legt eine neue Dimension der Lesbarkeit offen, die sich primär über die Verwandtschaft der Darstellungstopoi anbietet. Die Abbildungen am Kapitelende zeigen ein Radioteleskop zur Tages und Nachtzeit; untertitelt mit dem Satz: "Beobachtung von Sternen im hohen Norden mit Radioteleskop (oben tags, unten nachts)."⁴³⁹

Beide Bilder stellen also Objekte aus, die dazu konstruiert wurden, um das All und seine Gestirne zu beobachten oder darzustellen; einerseits eine Erfindung aus den Geburtsstunden des Kinos, die vorwiegend einem kommerziellen und unterhaltenden Zweck zuzuordnen ist, andererseits eine wissenschaftliche Einrichtung, die zur Erforschung des Alls dient. Diese Bildklammer gibt als Allegorie ein Verhältnis wieder, das u.a. Tom Gunning in seinen Arbeiten zum frühen Kino herausgearbeitet hat.

⁴³⁸ Kluge (2007), S.15.

⁴³⁹ Ebd. S.48.

"Die Erfindung des Kinos ist das Resultat eines Zusammenspiels von wissenschaftlicher Neugier und ökonomischen Vermarktungsinteressen."⁴⁴⁰

Entscheidenden Einfluss auf die Aufweichung der Homogenität des Bild-Text Zusammenhangs, nimmt überdies die mit den Bildern in thematischem Verbindung stehende Geschichte, "Der Kosmos als Kino".⁴⁴¹ Zielt der Bau der Solarkamera Jupiter auf ein sehr konkret verwertbares Endprodukt ab, gesteht die abschließende Geschichte dem Kosmos eine äußerst abstrakte "Kinofunktion" zu, wenn es darum geht, jene Annahme aufzubereiten, dass die gesamte Menschheitsgeschichte als flüchtige Lichtstrahlen im Kosmos gespeichert wäre. Ungeachtet der Interpretationsvielfalt der Geschichte muss die Vorstellung eines solchen Kinos für einen mehr als nur geschichtsbewussten Autor, wie Kluge, eine Utopie von hohem Rang darstellen. Dieses erstmals durch Felix Eberty theoretisch konstruierte Faszinosum birgt ein gänzlich neues, historisches Sehen, das authentische Bilder von geschichtsträchtigen Momenten liefert, denen ein Text eingeschrieben wäre, den es zu entziffern und zu lesen gelten würde. So wie man Bilder liest, wie man durch den Dialog buchstäblich die erste Abbildung der "Geschichten vom Kino" liest und wie man die Bilder einer Kamera lesen kann, die es bereits ermöglicht hat, Ausschnitte der Geschichte für die Nachwelt festzuhalten. Ein Lesen das stets nur im Zusammenhang funktioniert, weil "die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts nicht mehr im Bild allein durchschaut werden kann" und "das Abbild niemals eines der Verhältnisse, sondern stets nur Ansicht, Außenansicht sein kann."⁴⁴² Und gerade die Historizität der Dinge, für die ein solch fiktionales Kosmos-Kino entscheidende Fußnoten liefern könnte, bettet die Gegenstände in einen phylogenetischen Zusammenhang, der eine verständliche Lesbarkeit ermöglicht.

Die durch die beiden Photographien geschlossene Klammer öffnet eine neue Dimension des Zusammenhangs, in der sich die eigene Produktivkraft des Rezipienten bewegen kann. Das Abstrakte der Sprache der beiden Geschichten, das Teile der optisch wahrnehmungslastigen Erzählwirklichkeit der Geschichte abprallen lässt, erhält durch die Bilder einen anschaulichen Gegenpol, der es ermöglicht, dass sich der Ausdruck zwischen den Medien ansiedeln kann.⁴⁴³ Zur sprachlichen Ebene eines abstrakten

⁴⁴⁰ Vgl. Tom Gunning. Symposium Vienna Avantgarde and early Cinema. Das frühe Kino und die Avantgarde Early Cinema and the Avant-Garde www.sixpackfilm.com
Zugriff: 02.06.2010.

⁴⁴¹ Kluge (2007), S.44-48.

⁴⁴² Schulte (2002), S.67-68.

⁴⁴³ Vgl. Sombroek (2005), S.130

Motivs fügt sich die Anschaulichkeit eines Fotos, das zwar nicht die filmsiche Vielschichtigkeit des Ausdrucks bietet, dennoch eine Erweiterung des literarischen Erzählens, um eine Zwischenschicht ermöglicht und dabei gegen eine isolierte Besitznahme der sprachlichen Wahrnehmung aufbegehrt. "Der Kosmos als Kino", in Form von literarischer Sprache, bleibt abstrakt. Die Fotografie bietet den konkreten Widerpart – im Zwischenraum kann nun eventuell ein "intelligenter Funke" entzündet werden.⁴⁴⁴

Die kurzen Ausführungen verdeutlichen, dass selbst wenn eine direkte Bezugnahme zwischen Bild und Text besteht, die durch einen direkt-assoziativen Dialog verfestigt wird, andere nicht willkürlich zu erschließende, vom Autor beabsichtigte Verbindungen zu Tage treten, die nachträglich eine Unschärfe in den unmittelbaren Zusammenhang bringen. Eine weitere Unschärfequelle findet sich in der der Eröffnung des zweiten Kapitels, das auf den Text "Der Kosmos als Kino" folgt; der Text, "Die Hinrichtung eines Elefanten". Eine Geschichte, die den Gesichtspunkt eines langfristigen Historienbewusstseins mit der greifbareren, irdischeren Metapher des Elefanten aufgreift und damit neue Ansatzpunkte liefert.⁴⁴⁵

III.3.2. "Der Eiffelturm, King, Kong und die weiße Frau."

Das vorangegangene Beispiel kann als ein Bild mit direktem Textbezug aufgefasst werden. Solche Abbildungen, die einen unmittelbaren Zusammenhang zum Text, zu einzelnen Passagen oder zu Protagonisten des Textes erkennen lassen, finden sich relativ häufig. Eine weitere, augenfällige Veranschaulichung dieser Methode illustriert jenes Foto, das vor dem Text "Die Oberhausener Erklärung von 1962" abgedruckt ist. Um eine Balustrade angeordnet, bildet es die "Unterzeichner des Oberhausner Manifests, Februar 1962" ab.⁴⁴⁶

Bei anderen Abbildungen besteht keine unmittelbare Verbindung zwischen Text und Bild. Sie können u.a. als Bilder mit "indirekter Textzuordnung" kategorisiert werden.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Kluge (1999), S.218.

⁴⁴⁵ Vgl. Kapitel III.1

⁴⁴⁶ Kluge (2007), S.254. Weitere Beispiele sind: "Der dreizehnte Buchstabe". S.76; oder die aus Abbildung und Abbildungstext bestehende Geschichte "Jim und Mary" (S.190), die die beiden Protagonisten des Fejos Films "Lonesome" zeigt. Gleichzeitig verweist die Abbildung aber auch auf Kluges Fernseharbeit.

⁴⁴⁷ vgl.: Bechtold (1983), S.53.

Diese Bilder unterbrechen das Lesen und können durch die dadurch ausgelösten Suchbewegungen des Rezipienten eine Aufmerksamkeitssteigerung bewirken.

"Sind die Fotografien schon nicht direkt bedeutsam für das Verständnis der Texte, so haben sie doch die nicht minder bedeutsame Funktion, gegen den Fluss des linearen Lesens zu wirken, gegen die rein schriftsprachliche Bedeutungsaneignung. Sie machen hellhörig und wachsam."⁴⁴⁸

Da diese Abbildungen jedoch nicht nur eine Suche nach versteckten inhaltlichen Übereinstimmungsmöglichkeiten evozieren, sondern zusätzliche Bedeutungs- und Interpretationsstränge hinzufügen, stellen sie auch eine "Argumentationsgrundlage gegenüber dem Text" dar⁴⁴⁹, die eine theoretische und zumeist auch intertextuelle Verständnisebene vermittelt. Als Beispiel dient hier eine Abbildung, die an die Geschichte "Ein Vaterland außerhalb des Realen" anknüpft und von Kluge bereits für das intermediales Projekt "Der Eiffelturm, King Kong und die weiße Frau"⁴⁵⁰ verwendet wurde.⁴⁵¹



Abb.9. "King Kong und der Kopf der weißen Frau in seinen Armen".⁴⁵²

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ vgl.: Hyun Soon Cheon: Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Frühzeit und Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S.84.

⁴⁵⁰ Kluge Verlag Vorwerk 8, Berlin (2002), S.24.

⁴⁵¹ Kluge (2007), S.59.

⁴⁵² Der Abbildungstext bezieht sich auf das Fakes & Fakes Format. In den Geschichten vom Kino lautet er "Die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten."

In einem Interview zu seinem Fernsehprojekt erklärt Kluge den Zusammenhang zwischen den einzelnen Komponenten des Films und bezieht sich dabei auf die Wahrscheinlichkeit von erfundenen und realen Ereignissen:

"Nicht weniger unnatürlich und entfremdend ist es, dass man in Afrika einen Großaffen mit außerordentlichen Kräften in einer Kuhle fängt und ihn über den Atlantik transportiert. [...] Er ist doch ein machtvolleres Wesen. Und zum Schluss steht er auf dem höchsten Turm von New York und verteidigt sich gegen Regierungsflugzeuge, von denen wir nicht wissen, warum sie ihn angreifen. Was ist das für eine Ordnung die ihn da angreift, wenn er doch diese weiße Frau schützt? (Was ist diese weiße Frau, linear erzählt gibt es sie nicht.)"⁴⁵³

Kluge umreißt damit eine nicht näher definierbare Ahnung des "Filmisch-Unbewussten"⁴⁵⁴ des King Kong Plots und vermutet eine subbewusste Ordnung, die den Angriff auf den Riesenaffen ausführt.

In den "Geschichten vom Kino" findet sich die betreffende Abbildung, wie bereits oben erwähnt, zwischen den Geschichten "Ein Vaterland außerhalb des Realen" und "Hunger nach Grausamkeit oder Hang zur Direktheit." Schon in Teil II wurde die Beziehung zwischen der vorangestellten Geschichte über "Intolerance" von Griffith und einer Beendigung der primitive Diversity, im Sinne einer ökonomisiert-kapitalistischen Einflussnahme auf die Filmherstellung herausgearbeitet und dabei auf eine ungünstige Beeinflussung des utopischen Charakters von Film hingewiesen.⁴⁵⁵ Nach diesem finanziellen Misserfolg tritt das Phänomen einer einflussreicheren Steuerung durch marktwirtschaftlich getriebenen Produktionsmechanismen immer stärker in den filmischen Herstellungsalltag – auch hier greift eine Ordnung ein, die tatsächlich schwer zu fassen ist und damit eine Parallele zu jener filmisch unbewussten Macht und Ordnung aufzeigt, die sich gegen das "naive" Tier im King Kong Streifen richtet. Text und Bild in den "Geschichten vom Kino" weisen in diesem Fall also keinen direkten Bezug zueinander auf, konturieren in ihrer Wechselbeziehung aber einen intertextuellen Hintergrund, der eine grundsatztheoretische Position Kluges eröffnet und auf verschobener Ebene weiter diskutierbar macht. Der augenscheinliche Unterschied zwischen den Abbildungen aus Kurzfilm und den "Geschichten vom Kino" markiert dies nachdrücklich; beide sind, mit Ausnahme der Innschrift "Die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten" grundlegend ident. (siehe Abb. 9) Die oben (und

⁴⁵³ Kluge. Verlag Vorwerk 8, Berlin (2002), S.30.

⁴⁵⁴ Ebd. Im Interview verwendet Kluge diesen Terminus für die Stäke der weißen Frau, die er als das "was sie macht ohne es zu wissen" bezeichnet

⁴⁵⁵ siehe: Teil II.2 – Zusammenfassend: Kluge bezeichnet Intolerance als "hinreißen Film" der primitive Diversity, sieht aber im gleichen Atemzug mit dieser Produktion, die Filmepoche als beendet an.

auch in Teil II) angedeutete Einflussnahme des Films "Intolerance" auf die Utopie Film, die auch in den letzten zwei Absätzen der Geschichte vom Kino, im Sinne Klugescher Theorietexte um eine Möglichkeitsutopie bereichert wurde, findet sich als "geduldsamer Kurzaphorismus" in die Abbildung eingeschrieben.

"Man hätte zwanzig Regisseure einstellen müssen. Sie durchsieben die Massen der Statisten nach Begabungen. Auf jeder Begabung gründet sich ein weiterer Film. Es entsteht ein Geleitzug von zwanzig bis dreißig Filmen."⁴⁵⁶

Diese Möglichkeitsutopie verhält sich entsprechend einer Ansicht, die Kluge u.a. 1983 im Essay "Entweder Oder" formuliert hat.

"Die Bahnen, die die Großprojekte legen, walzen etwas nieder, zugleich schaffen sie Straßen. Aus diesem Widerspruch folgt eine Verpflichtung. [...] Illegitim ist es allerdings, wenn man ein Großprojekt diesem Stoff widmet, ohne dass in einer Serie weiterer B-C Filme das Interesse auch der vielen emotionalen Minderheiten im Land erfüllt wird, [...]"⁴⁵⁷

Das Essay schließt mit dieser Überlegung. Im Filmtheorieband "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod", ist es der Text "Die Utopie Film" (1983) der daran anschließt; er eröffnet durch einen, im Textfeld hervorgehobenen einzeilige

Aphorismus: "Das Kino wartet. >>Die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten.<<"⁴⁵⁸ Die idente Wortwahl des Textes in der King Kong Abbildung schließt den Kreis zwischen der Geschichte vom Kino, der dazu verwendeten Abbildung, dem Film Intolerance und Kluges Theorieüberlegungen zur Utopie Film.

Ein noch tiefergehender beabsichtigtes Naheverhältnis, der durch die Abbildung an den Utopie Film Essay gebundenen Geschichte "Ein Vaterland außerhalb des Realen", bietet ein Vergleich des Essayanfangs mit dem Ende der Geschichte. Beide Teilabschnitte verhandeln anhand unterschiedlicher, jedoch über den Faktor Zeit zusammengehaltener Weise, Grundprinzipien und Funktionsweisen des Kinos, die, ihm ursprünglich eingeschrieben, maßgebliche Größen für seinen authentischen Verbleib bieten. "Die Utopie Film" beruft sich auf Walter Benjamin und begutachtet in der Trinität von "Spieler, Flaneur und Wartendem" eine Uneinigkeit, in der das Kino entstanden ist und von der es immer wieder zerrissen und neu aufgebaut wird.⁴⁵⁹ In den "Geschichten vom Kino" ordnet Kluge erst drei "Wünsche", in denen sich die dauerhaften Gesetze des Films wiederfinden, und zeichnet dann ein Wechselspiel zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das man durchaus im Anschluss an die drei Kinogänger Benjamins lesen

⁴⁵⁶ Kluge (2007), S.57.

⁴⁵⁷ Kluge (1999), S.72.

⁴⁵⁸ Ebd. S.73.

⁴⁵⁹ Kluge (1999), S.73.

kann,. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die Unterschiede und die Übereinstimmungen, sowie die Übereinstimmungen in den Unterschieden genauer auszuführen. Klar erkennbar ist die in der Wiederholung von Materialien (in diesem Fall, die Wiederverwendung der Abbildung) anzutreffende Ballung von themenrelevanten Netzwerken, deren einzelne Elemente sich ihrer Herkunft auch über Jahrzehnte stetig bewusst bleiben, sich also ihres Ursprungs erinnern und damit auch eine historische Tragfähigkeit in der assoziativen Dichte herstellen, die sich aller freien Montagekriterien zum Trotz gegen einen Beliebighkeitsvorwurf stemmen. Dies erfolgt jedoch nicht mit dem Anspruch eine konsequenzlogische Kette zu bilden, es fungiert hingegen vielmehr, auch aufgrund der literarisch freien Form, als offenes Gerüst von unabgeschlossenen Denk- und Erzählsätzen.⁴⁶⁰

Um diese Annahme zu untermauern, wird auch dieser Ausflug in Kluges intertextuellen Netz in der Geschichte Die "Hinrichtung eines Elefanten" münden. Im Interview zur Fakes & Fakes Sendung, "Der Eiffelturm, King Kong und die weiße Frau", antwortet Kluge auf die Frage nach dem, was primitive Diversity eigentlich sei, mit einem Exkurs auf die einfach Vielfalt früher US Ostküstenproduktionen, die den Topos Gewalt, u.a. in Form von Hinrichtungen verfilmt haben. Im Buch folgt der Abbildung "King Kong und die weiße Frau" die Geschichte "Hunger nach Grausamkeit oder Hang zur Direktheit", die u.a. eben jene von Edison produzierte Hinrichtung verhandelt, die Kluge auch im Interview als Beispiel anführt. Sowohl die Geschichte "Die Hinrichtung eines Elefanten" sowie die Kurzfilmversion integrieren den angesprochenen Film zur Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl. Auch in den "Geschichten vom Kino" ist der Hinrichtungstext in die Nähe der Abbildung und ihrer umliegenden Geschichten montiert. Diese filmisch nachgestellten Grausamkeiten seien aber "kein Zeichen für ein Bedürfnis für Grausamkeit seitens der Zuschauer, sondern ein Ausdruck dafür, dass dieser die Welt der Höflichkeiten und des zivilen Gehorsams verlasse. Er sei nach Betrachtung eines solchen Streifens offen für jegliche Phantasie, auch für die gutmütige."⁴⁶¹

Auch Kluges Filme rekrutieren die Phantasietätigkeit des Menschen und greifen, so Kluge in seinem Essay "Utopie Film" von 1979, auf die "menschliche Vorstellungskraft zurück, die es seit Zehntausenden von Jahren gibt."⁴⁶² Wenn Kluges Filme von denen der Frühzeit des Kinos mit gewissen Übereinstimmungen und beabsichtigten

⁴⁶⁰ Vgl. Kluge (2001), S.41-43. Diese "offene Form" versteht sich nicht nur in Hinsicht auf die Montagekriterien die Kluge anwendet, sondern auch auf die Offenheit gegenüber eigenen und fremden Denkipulsen, die den Texten eine eigene Autonomie verleihen.

⁴⁶¹ Kluge (2007), S.60.

⁴⁶² Kluge (1999), S.140.

Referenzen doch gravierend abweichen, so ergibt sich ferner jener grundlegender Zusammenhang zwischen Kluge und den von ihm als seine "Idole" bezeichneten Filmen der primitive Diversity⁴⁶³, der sich daran ausdifferenziert, dass sie beide daran arbeiten die Vorstellungskraft des Menschen auf eigenständige und elementare Art zu stimulieren.

⁴⁶³ Fakes & Fakes. S.28.

B.1. Literaturverzeichnis:

Adorno, Theodor W. Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 16. Auflage. Frankfurt/M: Fischer, 2006.

Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt:
Adorno, Theodor W: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970.

Allmer, Tillmann: Masse, Ornament, Kriegsrevue. Propaganda im Nationalsozialismus unter dem Aspekt der Massen-Repräsentationen am Beispiel des NS Spielfilms Wunschkonzert. Norderstadt: Grin., 1999.

Balke, Friedrich: Medien und kulturelle Kommunikation. Positionen eines Forschungsprojekts. In: Transkriptionen. 2003. Nr.1.

Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reiz. München: Fink, 1996.

Baumgart, Rainer: Unmenschlichkeit beschreiben. In.: R.B.: Literatur für Zeitgenossen. Essays. Frankfurt/M: 1966. S.12-36.
Bechthold, Gerhard: Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten. In: Böhm Christl (1983). S.216.

Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges. Tübingen: Narr, 1983.

Benjamin, Walter. Ausgraben und Erinnern. In: Benjamin, Walter: Denkbilder. Frankfurt / M: Suhrkamp, 1994.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 26 Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2001.

Benjamin, Walter: Denkbilder. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1994.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. in: Ders. Gesammelte Schriften. Band II.2 Hg.. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Boehncke, Heiner. Kluge, Alexander: Die Rebellion des Stoffs gegen die Form und der Form gegen den Stoff: Der Protest als Erzähler. In: Böhm-Christl, Thomas. (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M, Suhrkamp 1983.

Boehncke, Heiner: Wer hat Angst vor Alexander Kluge? In: Schulte (2000), S.239-240. Böhm-Christl, Thomas (Hg.): Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983.

Böhm-Christl, Thomas: Sprachgesten der Neuen Geschichten. In: Böhm-Christl, Thomas (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.117-153.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art: An Introduction, 7th ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

Carp, Stefanie: Es ist nämlich ein Irrtum, daß die Toten irgendwie tot sind. Zu Alexander Kluges Film: Die Patriotin. In: Praxis Deutsch 57., 1983, S.79-85.

Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges. München: Fink, 1987.
Daniel Roberts: Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte. Der Luftangriff auf Halberstadt am 8.4.1945. In: Böhm-Christl (1983), S.77-116.

Edgar. Kluge, Alexander; Reinke Wilfried: Wort und Bild. In: Sprache im technischen Zeitalter. Hg. Walter Höller. Sonderheft: Die Rolle des Wortes im Film. Stuttgart: 13/1965.

Ekardt Philipp. Buch zum Film. Alexander Kluge. Geschichten vom Kino. Vortrag im Colloquium Prof. Joseph Vogl, Humboldt-Uni. Berlin. Oktober 2008.

Engels, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. in: Karl Marx/Friedrich Engels Werke. Band 21, 5. Auflage. Berlin/DDR: (Karl) Dietz Verlag, 1975.

Erll, Astrid. u. Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.. Berlin: De Gruyter, 2005.

Faulstich, Werner (Hg): Fischer Filmgeschichte I. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium. 1895-1924; Frankfurt/M: Fischer, 1994.

Faulstich, Werner. Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.

Gerhard, Gräber: Was hat die Geschichtslehrerin Gabi Teichert mit Walter Benjamin am Hut? Ein Gespräch mit Alexander Kluge. In: Anachronistische Hefte 1 (1980), S. 60-66.

Heissenbüttel, Helmut. Der Text ist die Wahrheit. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. München. 1985. S.2-8.

Hyun Soon Cheon: Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Frühzeit und Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Just, Gottfried: Von der Literatur zum Film. Alexander Kluge. In: Reflexionen. Zur deutschen Literatur der sechziger Jahre. Pfullingen: Neske, 1972.

Klaus Eder. Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.

Kluge Alexander: Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts. In: Klaus Eder. Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München, Wien: 1980.

Kluge, Alexander. Negt, Oskar: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.

Kluge, Alexander. Reiz, Edgar. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Was heißt Parteilichkeit im Kino? Zum Autorenfilm-dreizehn Jahre nach Oberhausen. In: Kirche und Film. H1/1075.

Kluge, Alexander. Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin: Merve, 2001.

Kluge, Alexander.: Facts & Fakes. Der Eifelturm, King Kong und die weiße Frau. Berlin: Vorwerk 8, 2002.

Kluge, Alexander/ Negt, Oskar.: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Kluge, Alexander: Bestandsaufnahmen: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1983.

Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Basisgeschichten. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.

Kluge, Alexander: Das Politische als Intenität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preis für Literatur. In: Böhm-Christl, Thomas. (Hg.). Alexander Kluge. Frankfurt/M, Suhrkamp 1983. S.310-322.

Kluge, Alexander: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6., Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1979.

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975.

Kluge, Alexander: Geschichten vom Kino. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2007.

Kluge, Alexander: Hinrichtung eines Elefanten. (Pressemeldung). In: Schulte/Siebers, 2002. S.52.

Kluge, Alexander: Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977.

Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. (vom Autor überarb. Ausg.)Frankfurt/M: Fischer-Bücherei , 1968.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Kracauer, Sigfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt /M.: Suhrkamp 1993.

Langer, Susanne. Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a new key. London: Routledge & Keegan, 1953.

Lewandowski, Rainer: Alexander Kluge. Autorenbücher. München.: C.H.Beck, 1980.

Lewandowski, Rainer: Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim. New York: Olms, 1980.

Lewandowski, Rainer: Literatur und Film bei Alexander Kluge. In: Böhm-Christl (Hg.): Alexander Kluge, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983. S.233-245.

Liebsch, Dimitri (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis, 2005.

Lukács, Georg: Erzählen oder Beschreiben. In: Ders. Probleme des Realismus. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

Lukács, Georg: Probleme des Realismus. Essays über Realismus. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

Lyotard, Francois. Das Anti-Kino. In: Liebsch, Dimitri (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis, 2005. S.85-99.

Marx, Karl. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. In: Marx-Engels-Werke. Band 42. Berlin: Karl Dietz Verlag, Berlin: 1983.

Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, 1852. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Band 8, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1956-90.

Öhlschläger, Claudia: Gender/Körper. Gedächtnis und Literatur. In: HG. Erll, Astrid. u. Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.. Berlin: De Gruyter, 2005. S.227-249.

Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen. (Hg) Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, 2002. S.287-312.

Parker, Tyler: The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building. A World Theorie of Film. Garden City, NY: Doubleday, 1973.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkompartistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Reichmann, Wolfgang: Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

Reitz, Edgar: Bilder in Bewegung. Essays, Gespräche zum Kino. Reinbeck: Rohwolt, 1995.

Rolf Tiedemann. (Hg.)Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Rosa Luxemburg Stiftung (Hg.): Marx-Engels-Werke. Band 42. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1983.

Rosa Luxemburg Stiftung (Hg.): Marx-Engels-Werke. Band 8. Berlin: Karl Dietz Verlag, 1983. S.111-207.

Scherer, Christian: Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder. Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges. In: Schulte, Christian (Hg.) : Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien. Osnabrück: Rasch, 2000. S.34-53.

Schlemmer, Gottfried: Das frühe Filmepos: INTOLERANZ (INTORLANCE, 1916), In: Fischer Filmgeschichte I: 1895-1924; Frankfurt/M: Fischer, 1994.

Schulte, Christian (Hg.) : Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien. Osnabrück: Rasch, 2000.

Schulte, Christian (Hg.). Siebers, Winfried (Hg.): Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002.

Schulte, Christian (Hg.): Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge. Bielefeld: Transcript, 2005.

Schulte, Christian. Fernsehen und Eigensinn. In: Schulte/Siebers (2002). S.65-84.

Schulte, Christian: Cross-Mapping/ Aspekte des Komischen. Mit der Straßenkarte von Groß-London den Hartz durchwandern. In: Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge. Bielefeld: Transcript, 2005.

Schütte, Wolfram: Planspiele mit der Phantasie. In: Frankfurter Rundschau. 9.2.74.

Somboek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript, 2005.

Steinaecker von, Thomas: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W:G. Sebalds. Bielefeld: transcript, 2007.

Stollmann, Rainer: Alexander Kluge zur Einführung. Hamburg: Junius, 1998.

Stollmann, Rainer: Die Entstehung des Schönheitssinns aus dem Eis. Gespräche über Geschichten mit Alexander Kluge. Berlin: Kadmos, 2005.

Taubes, Jakob: Der Preis des Messianismus: Briefe von Jacob Taubes an Gershom Scholem und andere Materialien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Uecker, Matthias: Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis. In: Schulte/Siebers (2002).
Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (suhrkamp 1977), S. 30.

B.1. Filmverzeichnis:

Abschied von Gestern: Regie, Buch: Kluge, Alexander. BRD: Kairos Film, 1965/66.
Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 88'.

Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit: Regie: Kluge, Alexander. BRD: Kairos Film, 1985. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 106'.

Die Hinrichtung eines Elefanten: Regie, Buch. Kluge, Alexander. Sämtliche Kinofilme 3/4. BRD. 2000. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum München. Goethe Institut . 2007.

Die Macht der Gefühle: Regie, Buch: Kluge, Alexander. Kamera. Werner Lüring.. BRD: Kairos Film, 1983. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 115'.

Die Patriotin. Regie, Buch: Kluge, Alexander. BRD: Kairos Film, 1978. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 118'.

Deutschland im Herbst. Regie. Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz. ua. BRD. Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, Kairos-Film, Hallelujah-Film. 1978. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 123'.

In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Regie, Buch: Kluge, Alexander. Reitz, Edgar. BRD: Reitz1Film/ Kairos Film, 1974. Fassung: DVD . Edition Filmmuseum München. Goethe Institut, 2007. 90'

B.2. Abbildungsverzeichnis:

Abb.1. Kluge, Alexander. "Die Hinrichtung eines Elefanten", 2000 – Filmstill. TC: 0:05:30.

Abb.2. Kluge, Alexander. "Die Hinrichtung eines Elefanten", 2000 – Filmstill. TC: 0:09:43.

Abb.3. Kluge, Alexander. "Die Hinrichtung eines Elefanten", 2000 – Filmstill. TC:0:02:03-0:02:59.

Abb.4. Kluge, Alexander. "Abschied von Gestern", 1965/66 – Filmstill. TC: 1:13:00 – 1:13:50.

Abb.5. Kluge Alexander, "Die Macht der Gefühle", 1983. – Filmstill TC: - : 0:00:43 – 0:02:03.

Abb.6. Kluge, Alexander. "Abschied von Gestern", 1965/66 – Filmstill. TC: 0:24:00-0:24:35.

Abb.7. Schlöndorf, Volker. "Deutschland im Herbst", 1978 - Filmstill. TC: 1:50:55 – 1:53:00.

Abb.8. Kluge, Alexander: "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod", 1974 – Filmstill, TC: 01:18:19.

Abb.9: Kluge, Alexander. "Geschichten vom Kino", 2007. Photographie. S.59.

C. Abstract

Der unabgeschlossene, fragmentarische Baustellencharakter von Kluges Theorietexten, die Osmose zwischen gesellschaftstheoretischen und filmtheoretischen Fragestellungen, unscharfe Begriffe und Widersprüche erschweren es, aus den - in Form von Interviews, kurzen Textabschnitten, Interviews, Essays oder Notizen und Thesen – zusammengesetzten Publikationen ein kohärentes Theoriegebilde aufzustellen. Ebenso verstreut verteilen sich Andeutungen zu diesen Ansichten in seinem literarischen Werk. Die grundlegende Zielsetzung der vorliegenden Arbeit besteht darin, Kluges Theoriearbeit mit dem Buch "Geschichten vom Kino" zu vergleichen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen hierbei die zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen Film und Literatur. Ausgehend vom komplexen Medienbegriff Kluges, der stets einfordert auch die Lücken zwischen den Medien mitzulesen, geht es in dieser Arbeit darum zu rekonstruieren, mit welchen Mitteln Kluge als Schriftsteller gezielt versucht, Filmtheorie literarisch zu formulieren. Die Analyse richtet sich daher vorwiegend auf Wechselbeziehungen, die vom Autor beabsichtigte Referenzen zwischen den Geschichten und seinen Theorieansätzen offenlegen. Die kritische Auseinandersetzung Kluges mit seiner theoretischen Prägung leitet diesen Analyseteil ein. Neben der Verschränkung von Dokument und Fiktion werden verschiedene Geschichten interpretiert, die sich den Themen "Utopie Film" und "antagonistischem Realismus" verschreiben. Dabei stehen auch direkte Verkettungen zwischen den "Geschichten vom Kino" und seinen Kinofilmen im Focus. Weiters kommt es zur näheren Untersuchung von Kluges intermedialen Arbeitsformen, die das Buch in Form von Abbildungen und übergreifenden Fernsehproduktionen anbietet. Die Arbeit gliedert sich dabei also in drei Hauptteile: einen einführenden Theorieteil, eine Untersuchung der filmtheoretischen Einflüsse auf die "Geschichten vom Kino" und eine Analyse intermedialer Bezugspunkte des Buches. Diese sind aufeinander abgestimmt und bieten dadurch weiterführende Bezugsquellen an. Kluge verschaltet eigene Arbeiten auf mannigfache Weise untereinander, transportiert Stoffe und Geschichten aus dem einen ins andere Medium, reflektiert mit filmischen Mitteln die medialen Bedingungen der Literatur und mittels literarischen Verfahren die medialen Voraussetzungen von Films. Diese Arbeit sucht spezifische Bindestellen und versteht sich als Wegweiser im literarischen Netz vielfältiger Bezugspunkte der "Geschichten vom Kino".

D. Lebenslauf

Name: Andreas Ritzinger

Geburtsdatum: 26.01.1980
Geburtsort: Salzburg
Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsgang:

- 4 Jahre Volksschule
- Matura - BRG II Salzburg (Christian Doppler Gymnasium)
- 5. Sem. Studium der Biologie an der Universität Salzburg (ohne Abschluss)
- 1. Sem. Studium der Kunstgeschichte in Innsbruck
- Seit 2005 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft in Wien – Abschluss des ersten Studienabschnittes 2007.

Relevante Berufserfahrung:

- PR – Videoclipredakteur (2007-2009)