



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kairologie des Pluriversums. Zum Motiv des
Kairos in ausgewählten Arbeiten Alexander Kluges.“

verfasst von / submitted by

Ricarda Pfaffenbichler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Mein besonderer Dank gilt

meiner Mutter, die mich bei allem unterstützt, was ich mir in den Kopf setze,
meinem Vater, der trotz anderer Meinung meinen Weg begleitet hat,
meinen Freunden, die während dieses Schreibprozesses für mich da waren,
meinem Partner, der nicht lockergelassen hat,
meinen Betreuern Christian Schulte und Andrea Seier, die mir mit ihrer Geduld und ihrem Wissen geholfen haben, diese Arbeit zu beenden, und die mich immer wieder inspiriert haben, mein Ziel nicht aufzugeben.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. ALEXANDER KLUGE – EINE ANNÄHERUNG	8
2.1 EIGENSINN UND UNTERSCHIEDSVERMÖGEN	10
2.2 KRITIK	13
2.3 GESCHICHTE UND JETZTZEIT	15
3. KAIROS / CHRONOS.....	17
4. FACETTEN DES KAIROS	22
4.1 „FEIGHEIT IST DIE MUTTER DER GRAUSAMKEIT“ – ZUM VERSTREICHEN LASSEN EINER CHANCE	23
4.1.1 Erkundung	23
4.1.2 Der verschenkte Kairos – zum historischen Materialismus.....	25
4.1.3 Die Kritik, die zu kurz greift / Kraftwerk der Gefühle	29
4.1.4 Handlungsmacht – Resümee.....	32
4.2 „0,0001 % DER LEBENSZEIT“ – NEBENSACHEN UND LEBENSZEIT	34
4.2.1 „Eines langen Vormittags Reise“	35
4.2.2 Erkundung	35
4.2.3 Ohne Nebensachen keine Hauptsachen.....	36
4.2.4 Unproduktive Lebenszeit.....	41
4.2.5 Resümee	43
4.3 „DIE ZEIT DIE VERGEHEN MUSS, DAMIT EINE ZUSCHAUERMENGE DIE INITIATIVE ERGREIFT“ – PRAKTISCHE KRITIK	45
4.3.1 Erkundung	47
4.3.2 Öffentlichkeit	49
4.3.3 Zaudern	52
4.3.4 Kritisches Ergreifen des Kairos.....	55
4.3.5. Resümee	59
5. KAIROLOGISCHE MONTAGE.....	62
5.1 GRUNDPRINZIPIEN DER MONTAGE BEI ALEXANDER KLUGE.....	63
5.2 ANNÄHERUNG AN „ROSA LUXEMBURG UND DER REICHSKANZLER A. D.“ UND „IN GEFAHR UND GRÖßTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD“	68
5.2.1 „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a. D. – Zum 87. Todestag und 125. Geburtstag der unbezwingbaren Roten“	68
5.2.2 Kontextualisierung.....	72
5.2.3 „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“.....	76
5.2.4 Subjektiv-objektive Verhältnisse und die realistische Methode.....	77
5.3 BIFURKATION UND KONSTELLATION – RESÜMEE	82
6. CONCLUSIO	87
7. BIBLIOGRAFIE	90
8. ABSTRACT	96

1. Einleitung

"Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der EntschlieÙung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen.“¹

Der kantische Grundsatz der Aufklärung geht in Alexander Kluges Arbeiten um wie ein Gespenst. Es ist diese Aufforderung, derer sich Kluge mit seinen Arbeiten verschrieben fühlt. In mannigfaltiger Ausformung stellt er sich dem Versuch, das Subjekt zu einem_er aktivierten Rezipienten_in zu machen. Ein eigensinniger und an der Gegenwart teilnehmender Mensch ist seinem Gewissen verpflichtet und wachsam gegenüber den Vorgängen in der Gesellschaft. So lautet die Theorie. Wie aber lässt sich das Subjekt in erster Linie aus dieser Unmündigkeit herauslösen? Wie kann gezeigt werden, dass jederzeit ein anderer Ausgang möglich sein kann? Wie kann Geschichte nicht als Schicksal, sondern als Möglichkeit verstanden werden? Und wie kann Kritik praktisch im Alltag der Menschen integriert und gar gelebt werden?

Vorstellungsvermögen, eigenständiges Denken und Teilnahme an der Gegenwart sind signifikante Fähigkeiten um jene Unmündigkeit anzugreifen, von der Kant im obigen Zitat geschrieben hat. Um sich aber auch praktisch den Verhältnissen entgegenzustellen, benötigt ein Subjekt auch den richtigen Augenblick. Es gilt den entscheidenden Moment zu fassen um sein fruchtbares Potenzial zu nutzen. Der Moment nämlich, den die antiken Griechen den Kairos nannten – die Zeit die Entscheidend ist, die dem Jetzt zu seiner Gültigkeit verhilft.²

„Aus der Unbestimmtheit des ewigen Aufeinanderfolgens von Minuten, Stunden und Tagen [...] erhebt sich ein privilegierter, günstiger Augenblick (Kairos), der die Bedingung für die Verwirklichung dessen darstellt, was in der Realität selbst nur als Keim vorhanden war.“³

Der Kairos kann entscheidend sein, kann Lebensläufe verändern, kann unbewusst genutzt werden und kann verheerende Schicksale verhindern. Doch alles hängt von Subjekten ab,

¹ Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, S. 20.

² Vgl. Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 332.

³ Ganarini, *Kairos, der schwache Herrscher*, S.40.

die ihrem Eigensinn vertrauen und ihrem Gefühl folgen. Sich als Teil einer Gesellschaft wahrnehmen und sich nicht als Inseln identifizieren.

In der vorliegenden Arbeit, werde ich auf den Kairos bei Alexander Kluge eingehen und anhand drei ausgewählter Geschichten und zweier Montagen, diesen kritischen Augenblick untersuchen.

Das Unterlassen einer kritischen Handlung und ihrer Konsequenzen wird anhand der Geschichte „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“ analysiert. Hier wird deutlich, dass es nicht alleine ausreicht den Moment zu erkennen. Der Kairos hat eine moralische Facette, der zur richtigen Zeit und am richtigen Ort genüge getan werden kann. Der Protagonist Fürst Bülow, beschließt den Kairos nicht zu nutzen und verwehrt der zu diesem Zeitpunkt inhaftierten Rosa Luxemburg selbst die kleinste Geste. Seine Sorge gilt dem, was Historiker über ihn schreiben werden. Diesem Nachlass fühlt er sich mehr verpflichtet als einem anderen Menschen. Einen kairologischen Moment zu nutzen erfordert nicht nur Unterscheidungsvermögen, sondern vor allem Mut. Die Einsicht, dass gehandelt werden muss um einen Ausgang zu verändern, erfordert von sich selbst abzusehen und für jemand anderen etwas zu tun.

Um zu verdeutlichen, dass zu einem kritischen Denken auch die Wahrnehmung von Momenten gehört, setzt sich das zweite Unterkapitel mit der Geschichte „0,0001 % Lebenszeit“ auseinander. Diese ist ganze 12 Zeilen lang und wirft einen Seitenblick auf einen Kampf zwischen mehreren Hunden auf der anderen Straßenseite. Es wird hier nicht der Kairos selbst beleuchtet, sondern seine intellektuelle Vorbedingung. Wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, ist die Aufmerksamkeit gegenüber den Nebensächlichkeiten im Alltag keine Zeitverschwendung die es zu optimieren gilt, sondern sie ist eine Notwendigkeit um anteilnehmend an der Gegenwart zu sein. Durch das lernende Sehen der unwichtigen und vorbeiziehenden Momente schärft sich das Unterscheidungsvermögen des Subjekts zu einem kritischen Gefühl.

Das nutzen eines kairologischen Moments ist somit eine kritische und auch sensible Angelegenheit, wie in der dritten Geschichte „Die Zeit die vergehen muss, bis eine Menge die Initiative ergreift.“ deutlich wird. Behandelt wird darin die Hinrichtung einer jungen Frau, deren Kind totgeboren war und mit der die Öffentlichkeit Mitleid hatte. Die Menge,

die der Hinrichtung beiwohnt, hat bereits eine schlechte Laune, die sich aber nicht klar begründen lässt. Diese Laune findet ihren Ausbruch als der Todesschlag des Henkers daneben geht. Über diese Schlampigkeit aufgebracht, wird die Menge immer unruhiger bis es zum Ausbruch kommt und das Henkerspaar Zuflucht vor dem aufgebrachten Mob suchen muss. Der Kairos wird von den versammelten Zeugen am Schopf gepackt. Nicht weil sie die Hinrichtung per se ungerecht finden, sondern weil die Urteilsausführung dem damaligen Bild der Gerechtigkeit entgegenläuft. In diesem Kapitel wird der praktische Moment des Kairos verhandelt und wie sich dieser abzeichnen kann.

Neben dem genutzten Moment des Kairos, ist es ebenso eine Erzählung die der Praktik des historischen Materialismus folgt. Kluge nimmt hier eine Situation aus der Historie ohne auszustellen ob diese auch verifiziert ist. Eine Parabel auf das Gestaltungspotenzial der Öffentlichkeit, das zu jeder Zeit in der Vergangenheit auffindbar und möglich ist – auch in der Gegenwart.

Aufbauend auf den Erkenntnissen die wir in der Auseinandersetzung mit Kluges literarischen Beispielen gewonnen haben, setzt das letzte Kapitel bei der Montagepraxis und –theorie Kluges an. Konkret steht die Frage im Zentrum, wie der Kairos filmisch gezeigt wird und wie sich Kluges Arbeitstechniken dazu verhalten.

Das Kapitel beginnt mit einer Auffächerung der Montagetheorien und seiner Vertreter, die auf Kluge wesentlich Einfluss genommen haben. Die großen Namen Vertov, Méliès, Lumière und Eisenstein werden in Referenz zu Kluge gestellt, um darauf im weiteren Verlauf der Analyse aufzubauen. Korrespondierend zum Kapitel 4.1 steht als Erstes der Prime-Time Beitrag „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D. – Zum 87. Todestag und 125. Geburtstag der unbezwingbaren Roten“ im Zentrum. In der Kontextualisierung gehe ich auf die verwendeten filmischen Mittel ein und stelle sie in Bezug zu dem literarischen Pendant.

Als zweites Untersuchungsobjekt verwende ich einen Ausschnitt aus dem Spielfilm „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“. Dem folgend gehe ich konkret auf die realistische Methode und ihre Referenzen zu einem kairologischen Denken ein. Abschließend dienen die zwei Begriffe Bifurkation und Konstellation als Hilfe, den Kairos in der praktischen Arbeit Kluges zu situieren.

Ziel meiner Arbeit ist es herauszuarbeiten, aufgrund welcher Techniken der Kairos bei Alexander Kluge, innerhalb der hier beispielhaft ausgewählten filmischen und literarischen

Arbeiten, deutlich wird. Darauf aufbauend, gehe ich auch der Frage nach, wie das Kritik-Verständnis Kluges mit diesem opportunen Augenblick zusammenhängt. Schlussendlich soll so beantwortet werden, welche Konsequenzen aus dieser Untersuchung für das Ziel des kritisch handelnden Menschen gewonnen werden können.

2. Alexander Kluge – Eine Annäherung

Noch bevor ich mit dem Begriff des Kairos beginne, muss an dieser Stelle eine Annäherung an den Autorenfilmer Alexander Kluge stattfinden. Nicht um schlicht seinem Werk oder seiner Person zu huldigen und die Stationen seines Lebens aufzuzählen, sondern um verständlich zu machen, warum gerade die Auseinandersetzung mit Geschichte und Kritik bei Kluge einen signifikanten Stellenwert einnimmt. Zu Beginn werde ich auf seine Arbeitsweise, seinen Stil und sein Autorenverständnis eingehen. Nachfolgend umreiße ich drei Begriffe aus seiner Arbeit, die für meine Fragestellung von Bedeutung sein werden. Somit möchte ich den Leser_innen eine Annäherung bieten, die sich nicht in der Wiedergabe Alexander Kluges Vita erschöpft, sondern den Schwerpunkt auf den Autorenfilmer legt.

Beginnen wir⁴ also mit dem Versuch das Oeuvre dieses beispiellos rastlosen Mannes zu skizzieren. Zunächst lassen sich seine Film- und Literaturarbeiten als Collage oder als multimediale Kollaboration zwischen seinen Werken verstehen. Text und Bild, Geschriebenes und gesprochenes Wort verschränken sich beim rezipieren zu einem Pluriversum welches referenziell und verbindend denkt. Der immerwährende Versuch, die Welt und ihre Realität zu hinterfragen und als die Fiktion bloßzustellen die sie ist, wird durch die sich ausbreitende Gedankenarbeit versucht zu bewerkstelligen.

„Seine Ästhetik ist einem antagonistischen Realismusbegriff verpflichtet bzw. dem ‚Antirealismus des Gefühls‘, der sich gegen die gesellschaftlichen und ästhetischen Trennungen (öffentlich – privat, *fact* – *fakes*) zur Wehr setzt. Denn für Kluge ist die Wirklichkeit selber ‚geschichtliche Fiktion‘, die als solche auch darzustellen sei.“⁵

⁴ A.A.: Mit dem Plural sind Sie als Leser_in und Ich als Autorin gemeint.

⁵ Schulte, „Alexander Kluge“, S.3.

Er versucht diese ästhetischen Trennungen immer wieder zu überbrücken aber nicht um eine schlüssige Diegese zu generieren, sondern viel mehr, um genau diese Lückenhaftigkeit fühlbar zu machen. Sind Mainstream Plots darauf bedacht, die Bruchstellen innerhalb ihrer Geschichten zu kaschieren, um die Realität nur als Stichwortgeber zu verwenden, setzt Kluge als Autorenfilmer von einem anderen Standpunkt aus an. „Sämtliche Materialien befinden sich in einem permanenten Fluss; Autorschaft gewinnt ihren Eigensinn gerade in der Dissoziation, in der Zerstreuung zwischen medialen Ausdrucksformen und letztlich in der Irritation von Genres und Formaten.“⁶ Nie wird man als Rezipient_in einfach eingewoben in die Diegese. Ständig wird man irritiert, zum Lachen gebracht oder einfach ratlos zurückgelassen. Mit dieser Strategie der Verfremdung, geht es immer wieder um eine „Konstruktion des Zusammenhangs.“⁷ Allerdings nicht verstanden in einem linearen oder kohärenten Sinn, sondern vielmehr in einer multimedialen Auffassung der Formen Literatur, Fernsehsendung, Film und Interview. Keine Nebensache ist zu unwichtig und jeder Expertise wird noch der kleinste Zugang abgerungen, um eine Öffentlichkeit herzustellen, in der nicht das universale Wissen das Ziel ist, sondern gerade jene kleinen Lappalien, die erst einen Zusammenhang zwischen den Wissenskomplexen herstellen. Die Themen bei Alexander Kluge umkreisen daher die Frage, wie sich eine kommunizierende Öffentlichkeit herstellen lässt, bei der auch die unfertigen oder vielleicht sogar unwichtig wirkenden Dinge Eingang finden. Getreu diesem Denken, sind die unterschiedlichen Projekte Kluges selbst immer unfertig und bereit dafür, von den Rezipient_innen weiter gedacht zu werden.

„Dieses Projekt [das Zerschlagene zusammenzufügen] zielt nicht auf eine Restitution, sondern auf die Konstruktion von Erfahrungszusammenhängen unter den Bedingungen eines Erfahrungsverlusts. Die ein Jahrhundert alte Krisendiagnostik der Moderne (Krise des Subjekts, Aufstand der Dinge etc.) ist Kluge stets gegenwärtig.“⁸

Die „lebendige Öffentlichkeit“⁹ muss sich allerdings erst emanzipieren von einem Kino, dem der passive Zuschauer zu eigen ist. Zu Beginn ist es daher wesentlich die Trennung zwischen Dokument und Fiktion aufzuheben, denn der Film ist weder das Eine noch das Andere. Das Dispositiv Kino, ist eine „Hebamme [die] lediglich antworten und zur

⁶ Schulte, „Enzyklopädie der Erfahrung“, S.9.

⁷ Schulte, „Enzyklopädie der Erfahrung“, S.10.

⁸ Schulte, „Enzyklopädie der Erfahrung“, S.11.

⁹ Schulte, „Cinéma Impur“, S.8.

Kommunikation verhelfen“¹⁰ kann. Also ein Hilfsmittel, nicht einfach eine Fluchtmöglichkeit. Dafür muss allerdings die filmische Arbeit selbst neu gedacht werden; muss das Handwerkzeug neu ausprobiert und entdeckt werden. Als eine der Hauptstrategien, werden von Kluge daher Mischformen angewendet:

„Fakten alleine sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht. In Filmen ausgedrückt nimmt der Standpunkt, daß sich dieser Widerspruch zwischen dem Anti-Realismus [sic] der Gefühle und dem Realismus weltlicher Tatsachen nicht wegräumen läßt, sondern gerade die Wurzel von filmischen Bewegung ist, höchst verschiedene Gestalten an. Wahr ist der Kontrast, die Vielgestaltigkeit.“¹¹

Es gilt den Film als Denk-Labor wahrzunehmen, in dem das Anstrengen des Hirn-Muskels selbst zur Übung wird. Die Filmarbeit, die Kluge verfolgt, arbeitet wesentlich daran das Unterscheidungsvermögen seiner Rezipient_innen zu schulen. Die dabei entstehende Möglichkeit der Kritik setzt nah an dem Verständnis von Geschichte und Jetztzeit¹² an, um reale Fiktionen zu dekonstruieren.

2.1 Eigensinn und Unterscheidungsvermögen

Die erste Differenz, die wir in unserer Wahrnehmung treffen können, ist das Extrem von Heiß und Kalt. Ich muss etwas anfassen und fühlen um es zu erfahren. Diese Erfahrung der Unterscheidung bleibt die Basis, für das weitere Lernen. „Es geht immer um Unterscheidungen. Der Ursprung des Kritischen ist immer das Staunen [...]“¹³ Mit diesem Staunen und gerüstet mit der ersten Unterscheidung zwischen Warm und Kalt, gilt es sich immerwährend eine „Enzyklopädie der Erfahrung“¹⁴ anzusammeln. Nicht aber zu dem Zweck, eine positivistische Kartei zu produzieren, sondern vielmehr um die Möglichkeit zu erwerben, seinem Gefühl zu vertrauen, wenn es sich regt. Wenn sich sozusagen das warnend Kalte meldet. Weitergedacht, führt diese Unterscheidung zu Kritik, doch ist zuvor eben dieser Erfahrungsraum notwendig, um jene Praxis der Kritik auch anzuwenden.

¹⁰ Schulte, „Cinéma Impur“, S.11.

¹¹ Kluge, „Ein Hauptsatz des Ulmer Instituts“, S.7.

¹² Vgl. Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S.321 ff: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprenge. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom.“

¹³ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S.20.

¹⁴ Schulte, „Enzyklopädie der Erfahrung“, S.11.

„Er [A. Kluge] interessiert sich weniger für die Resultate, die ein bestimmtes Können hervorbringt, sondern vielmehr für die darunterliegenden Motivschichten und individuellen Antriebe, die in den Resultaten versteckt sind, für die lebendige Arbeit, die – wie verstellt und deformiert auch immer – selbst in der Spezialisierung als Intensitätsgrad erhalten bleibt.“¹⁵

Ein Rest von Leidenschaft bleibt immer erhalten – ohne dieses Gefühl, dem das Staunen voraus geht, lässt sich keine Hauptsache ausmachen. Um diese Motive (wieder) zu finden, muss sich der kritische Mensch die Hände schmutzig machen – „muß er in die Materie hinein. Er ist im Grunde ein verdeckter Ermittler.“¹⁶ Unablässig gilt es mit dem Gefühl zu ermitteln und sich mit den Diskursen der Realität auseinanderzusetzen. Das nicht umsonst sprichwörtliche Bauchgefühl ist ständig anwesend.

„Gefühle fungieren bei Kluge als selbsttätig arbeitende Regulative, die unterhalb des absichtsvollen Handelns, der diskursiven Verständigung und der die Kommunikation leitenden Codices wirksam sind.“¹⁷

In Momenten des Zauderns sind diese Intuitionen beispielhaft. Etwas passt nicht, etwas sträubt sich in mir – der Ausgang der Situation ist erkennbar aber nicht akzeptierbar. Der Eigensinn macht sich bemerkbar, welcher mit dem Unterscheidungsvermögen eng verbunden ist. Das vorherrschende Realitätsprinzip versucht diesen Eigensinn immerwährend zu regulieren und zu nivellieren. Er bleibt also eine widerständige Praxis. Der Eigensinn ist zu Erst einmal ein nicht intentionaler Ausdruck, eine Regung die sich sträubt. Dieses Verhältnis zwischen dem nivellierenden Realitätsprinzip und dem kritischen Eigensinn kann exemplarisch an dem Grimm'schen Märchen „Das eigensinnige Kind“¹⁸ abgelesen werden. Die disziplinierende Hand der Mutter und das sich immer wieder aus dem Grabe regende Händchen des Kindes verbildlichen das Verhältnis zwischen dem eigensinnigen Individuum und der nivellierenden Disziplinargesellschaft unserer Gegenwart.

„Diese zwei antagonistischen Prinzipien bilden für Kluge die Bedingungen und Bestimmungen jeglicher medialen Produktion. Auf der einen Seite haben wir das Prinzip Eigensinn, das nach unmittelbarem, nichtintentionalem Ausdruck drängt, aber nie vollständig darin aufgehen kann. Und auf der anderen Seite haben wir das

¹⁵ Schulte, „Enzyklopädie der Erfahrung“, S. 11.

¹⁶ Kluge, *Verdeckte Ermittlung*, S.49.

¹⁷ Schulte, „Die Muskeln der Vorstellungskraft“, S.45.

¹⁸ Grimm, „Das eigensinnige Kind“, S.494.

notwendig reflexive Prinzip: Verfahren der Distanzierung, das Bedingung und Begrenzung des Ausdrucksvermögens ist und damit für Dialog bzw. lebendige Öffentlichkeit.“¹⁹

Die erste Voraussetzung für ein kritisches Denken und Handeln bildet also das Unterscheidungsvermögen. Dieses ist basierend auf dem Gefühl, vielleicht sogar tatsächlich auf dem Bauchgefühl. Das Gefühl kann stellenweise auch als Synonym für den Eigensinn gelesen werden. Zusammen stellen die Begriffe Eigensinn und Unterscheidungsvermögen bereits die ersten Bedingungen für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kritik dar.

¹⁹ Mertes, „Eigensinn und Verfahren der Distanzierung in Alexander Kluges Film *Vermischte Nachrichten*“, S. 136.

2.2 Kritik

Nun ist der titelgebende Begriff wahrlich kein simpler und doch findet sich für jede_n sofort eine gedankliche Verknüpfung. Etwas oder jemanden zu kritisieren haftet schnell eine negative Konnotation an und wird kaum mit einer Produktivität oder gar einem Handeln assoziiert. Hingegen wird mit den Begriffen Unterscheidungsvermögen und Eigensinn bereits nachvollziehbarer, dass Kritik schon in den kleinsten Einheiten des Unwillens zu finden ist. Es ist eine praktische Tätigkeit, die sich als Erstes im Gefühlsdenken, im Erkennen des Ausgangs der betreffenden Wenn-Dann-Logik finden lässt. „Vogl: Ich zögere, ich zaudere, der Handlungsimpuls ist gehemmt ... Kluge: ... etwas in mir zögert, etwas in mir versagt. [...]“²⁰ Es öffnet sich ein Handlungsspielraum. Eine Pause, die einen anderen Ausgang denkbar werden lässt. Die Unterbrechung der Handlung offenbart die eigentliche Stärke der affektiven Kritik. Es ist diese Freiheit, Handlungen und Automatismen zu unterbrechen oder gar auszuschalten, die an jeder Stelle immer wieder möglich ist. „Und das heißt, glaube ich, dass die kritische Tätigkeit in dieser Weise verstanden, als Unterscheidungsvermögen und als Unterbrechungsvermögen, einen sehr prägnanten Blick darauf bietet, dass Handlungen immer auf eine Vielzahl von Agenten verteilt sind.“²¹ Befehlketten, die absichtlich unterbrochen werden oder gerade nicht unterbrochen werden, legen im Kontext eines Krieges offen, wie fragil das Verhältnis des Gehorsams sein kann. Mein Gefühl, mein Unterscheidungsvermögen bietet mir bereits die Möglichkeit des Zauderns, und es wäre eine kritische Handlung möglich – theoretisch. Dass aber bereits das Zaudern selbst eine kritische Handlung ist, muss ebenfalls hervorgehoben werden. Jedoch: „Wenn ich eine kritische Ansicht oder eine korrekte moralische Haltung nicht auch in die wirklichen Verhältnisse transportieren kann, dann ist es nicht kritisch genug.“²² Eine erhobene Hand, die im Moment des Zuschlagens innehält und dann die Aktion trotzdem ausführt, bleibt unkritisch. So ergeht es Orest in der *Orestie* des Aischylos. Der Protagonist holt zum Schlag auf seine Mutter aus und hält kurz inne. In diesem Moment des Zögerns erscheinen die Alternativen, erscheint die vorherbestimmte Handlung plötzlich unter anderen (und vielleicht allen) Bedingungen. Doch Orest erschlägt seine Mutter und das Schicksal nimmt seinen Lauf. Es war ihm also nicht möglich, aus dem Vorherbestimmten auszubrechen und die zaudernde Kritik zu nutzen.

²⁰ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 10.

²¹ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 16.

²² Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 13.

Die praktische Kritik ist eine Übungssache. Sie ist „auch die Kunst der Aus- und Fluchtwege“.²³ Taktiken des Auswegs oder der Alternative sind Wege, die es durch die kritische Arbeit zu „erkunden, zu kartographieren und kenntlich zu halten“²⁴ gilt. Mit dem Wissen bewaffnet, dass es auch anders sein kann, findet sich die Erkenntnis, dass in jedem Großen auch das Kleine steckt – dass es neben den Hauptsachen gerade die Nebensachen sind, die erst zu einem Ausgang führen. Mit diesen Nebensachen, den Lappalien oder auch mit dieser verschwendeten Zeit sind die direkten Verhältnisse zwischen den Subjekten erkennbar und somit auch fühlbar.

„**Vogl:** Und das hieße, der kritische Sinn wäre in dieser Hinsicht ein Sinn für die nächste Nähe, für die unscheinbaren, vergessenen, übersehenen Optionen.

Kluge: ... einen Sinn, der Selbstbewusstsein erzeugt. Selbstbewusstsein kann ich nur dort erzeugen, womit ich am innigsten umgehe, und das ist die Liebesfähigkeit von Menschen.

Vogl: Und die andere Seite wäre dann, dass der kritische Sinn an einer Stelle ein eminentes Weltverhältnis herstellt, nämlich dort, wo er es mit Notwendigkeiten zu tun hat. Der kritische Sinn wäre dann einer ...

Kluge: ... der Notwendigkeiten anerkennt, aber unter schärfster Prüfung dessen, was eine Notwendigkeit überhaupt ist.“²⁵

Unterbrechungen, Näheverhältnisse und das fruchtbare Zaudern sind Praktiken, die jedem Subjekt noch als eine nachvollziehbare Praktik erscheinen mag. Hingegen ist die Tatsache der Geschichte und ihrer Verwendung als Legitimierung der Gegenwart eine bleierne Realität, die den Keim der Kritik viel zu oft zu ersticken droht – weswegen Alexander Kluge die Verwendung von Geschichte und der Entfremdung der Subjekte von ihr wesentlich in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Gegenwart stellt.

²³ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 19.

²⁴ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 19.

²⁵ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 21.

2.3 Geschichte und Jetztzeit

Alexander Kluges Verständnis für den Begriff der Geschichte basiert auf den Auseinandersetzungen Walter Benjamins und seinen Ausführungen zum Thema der Gegenwart, Geschichte und Jetztzeit. Um eine_n aktive_n und eigensinnige_n Rezipient_in an die Hand zu nehmen, ist es für Kluge notwendig, den Subjekten die proklamierte Schicksalhaftigkeit unserer Gegenwart vor Augen zu führen und sie somit zu dekonstruieren. „Es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen.“²⁶ Kluge verfährt hier wie der von Benjamin geschaffene Akteur des „historischen Materialisten“²⁷ und zeigt die Geschichte nicht einfach als Fiktion, sondern als aktive und produzierte Macht, die sich in der Gegenwart immer neu verhandeln lässt.

Geschichte in ihrer schulischen Auffassung ist verknüpft mit einem positivistischen Ansammeln von Fakten, Daten und Ereignissen. Allerdings immer bezogen auf die Sieger der jeweiligen historischen Konflikte. Verkürzt kann also gesagt werden: Geschichte ist die von Siegern geschriebene Darstellung des linearen Verlaufs der kulturellen Entwicklung und dadurch Legitimation der Gegenwart und ihrer vorherrschenden Machtstrukturen.

„Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.“²⁸

Geschichte ist nicht der Fortgang des Fortschritts, sondern sie ist eine von „Jetztzeit erfüllte“²⁹ Vergangenheit. Sie huscht im Augenblick ihrer Erkennbarkeit an uns vorbei und ist nur in diesem kurzen Moment festzuhalten. In einem Gefahrenmoment kristallisiert sich der vorhersehbare Ausgang heraus und wird durch das Wissen eines historischen Materialisten zu einem Werkzeug, mit dem sich eine Begebenheit bearbeiten lässt. Der historische Materialist ist ein_e Akteur_in, der_die „die Geschichte gegen Strich zu bürsten“³⁰ versteht und darum die erdrückende Last des historischen Fortgangs zu verhindern weiß. Aus dem Steinbruch der Geschichte sprengt der_die benjaminsche

²⁶ Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 215.

²⁷ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 315.

²⁸ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 315.

²⁹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 321.

³⁰ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 316.

Akteur_in Kristalle der Geschichte, um diese unter gegenwärtigen Gesichtspunkten zu betrachten, mit ihnen kritisch zu verfahren und sie zu befragen.

„Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt.“³¹

Weicht der historische Materialist davon ab, die Geschichte als eine Liste von Siegern zu sehen, präsentiert sich ein in Konstellationen gedachtes Konzept. Innerhalb dieser flexiblen Anordnungen sind die entscheidenden Momente jene konzentrierten Zeiten, die als Monaden bezeichnet werden. Also jene Augenblicke, in denen ein Übergang lesbar wird. Das Prinzip der Geschichte ist offen. Der historische Materialist als Leser_in lässt sich vom Werk (oder Moment) infrage stellen, um es im Gegenlicht seiner fremden Wirklichkeit wahrzunehmen und es auf sein Selbstverständnis hin zu prüfen.³²

An dieser Stelle werden zwei Dinge klar. Alexander Kluge setzt sich erstens sehr stark mit diesem Denken auseinander und arbeitet sich an dem hier vorläufig bündig dargestellten Gedankengang mithilfe seiner Werke ab. Die Realität „ist [für ihn] kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas ganz anderes wollten und wollen“. ³³ Zweitens wird den aufmerksamen Leser_innen aufgefallen sein, dass an diesem Punkt der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Geschichte dringend eine Definition des Kairos notwendig ist. „Die kairologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, wie Benjamin sie vornimmt, legt es [...] nahe, das *Kontinuum der Geschichte aufzusprengen* und mit der Unterbrechung des Kontinuums die *wahre Aktualität* überhaupt erst zu *stiften*.“³⁴

³¹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 322.

³² Vgl. Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 329.

³³ Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 215.

³⁴ Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 332.

3. Kairos / Chronos

Die griechische Mythologie kennt drei Allegorien zur Repräsentation von Zeit und Schicksal. Chronos³⁵, der lineare Verlauf der Ereignisse, und Kairos³⁶, der sich plötzlich bietende Moment, stehen in einem dynamischen Verhältnis zueinander und bedingen einander. Die dritte Allegorie sind die Moiren, jene drei Frauen, die am Webstuhl das Schicksal der Menschen, ihr Leben und ihren Tod lesen und bestimmen.

„Ausgehend von der in mythischer Mentalität wurzelnden Überzeugung, daß alles Geschehen einer schicksalhaft festgelegten Symmetrie unterliegt, bezeichnen die frühgriechischen Weisen und Dichter (besonders Hesiod und Pindar) mit K. (wie auch mit ὥρα und ἀκμή) die durch eine Gunst der Natur (oder Gottheit) ausgezeichnete Stelle in Raum (zunächst) und Zeit (später), deren Erkenntnis und Nutzung dem menschlichen Handeln Gelingen verspricht.“³⁷

Diese Symmetrie der Ereignisse und ihre Verbundenheit zueinander begründet ein Denken, dass nur der Moment der einzig sichere Zeitpunkt ist. Geschehnisse und Lebensläufe interagieren miteinander und nehmen Einfluss auf andere Mitmenschen, egal wo und wann sie sich befinden.

„Allen Prozessen in Natur und Handeln ist vom ersten Beweger her eine Tendenz auf Ein- und Zuordnung mitgegeben, die auch im Menschen naturhaft arbeitet als das instinktive Aufspüren von Sinnvollem, Seinsangemessenem, Gestalthaftem. Regel für die Orientierung in Einzelfällen ist die Annahme, daß alle Situationen als untereinander verbunden gelten, einen Zusammenhang eventueller Konvergenzen (von Naturgeschehen und menschlichem Handeln) bilden, in den der Einzelne sich durch Erfahrung einfühlen lernt; da ein System von Vorschriften, eine Kasuistik, in einer ‚Situationsethik‘ fehlt, ist es für die Wahl des rechten Moments charakteristisch, daß die unvorhersehbaren Erfordernisse des Augenblicks die an sich sinnwidrigsten Aktionen zu sinnvollen, weil rechtzeitig unternommenen Handlungen werden lassen.“³⁸

Wesentlich bei der Beschäftigung mit Kairoi ist also der Zeitpunkt. Dieses kurze Fenster der Chance lässt sich mit der Spurensuche nach der Entstehung des Begriffes bildlich denken. Eine eindeutige Feststellung der etymologischen Wurzel ist bisher nicht klar zu bezeichnen, aber die Auseinandersetzungen mit dem opportunen Moment weisen darauf

³⁵ Vgl. F. G., „Chronos“, S. 1174.

³⁶ Vgl. B. Sch., „Kairos“, S. 138.

³⁷ Kerkhoff, „Kairos“, Zugriff: 29.01.2019.

³⁸ Kerkhoff, „Kairos“, Zugriff: 29.01.2019.

hin, dass sich der Begriff aus den Techniken des Webens und Bogenschießens ableiten lässt.

„Onians glaubt, dass Kairos ursprünglich die dreieckige Öffnung meinte, die beim Weben entsteht, wenn die Kettfäden gehoben bzw. gesenkt werden, um den Schussfaden oder Einschlag hindurchzulassen. [...] Die Kürze des Einschlags beim Weben und das Treffen der entscheidenden Körperstelle beim Schießen [eines Pfeils] könnten zu der Vorstellung der entscheidenden, kurzen Öffnung der Zeit geführt haben, von der her allein, als dem günstigsten Moment, das Ziel (eine Aktion) getroffen werden kann.“³⁹

Beide Kulturtechniken erfordern ein Maß an Können und Erfahrung – beide erfordern ebenso ein Abwarten und Erkennen der Chance. Die Web- und die Bogenkunst sind Tätigkeiten, die Übung und somit auch Wissen erfordern. Womit hier, bezogen auf den Kairos, bereits zwei wesentliche praktische Merkmale vorzufinden sind.

„Über den ursprünglichen Wortsinn ist offenbar mit etymologischen Untersuchungen, die zu recht verschiedenen Ergebnissen geführt haben, keine Sicherheit zu gewinnen; doch stellt sich an Hand der sprachlichen Entwicklungslinie als Grundbedeutung heraus *das Entscheidende, der wesentliche Punkt*, und zwar erstens örtlich, zweitens sachlich und drittens zeitlich verstanden.“⁴⁰

Der wesentliche Punkt wird in Verbindung mit seinen inhärent menschlichen Anteilen von den antiken Griechen als Gott dargestellt. Eingeführt in die Riege der Götter wird er aber recht spät⁴¹, was dazu führt, dass es wenige Geschichten über ihn gibt. Feststellen lässt sich allerdings, wie sich die Gestalt des Kairos zeigte und mit welchen Allegorien dieser ausgestattet war. Als anthropomorphes Wesen erstmals beschrieben wurde Kairos von dem Dichter Poseidippos⁴², der den Gott wie folgt in einer Unterhaltung mit einem Wandersmann beschreibt:

„Und wer bist du?
– Kairos, der alles bezwingt.

Warum läufst du auf den Zehen?
– Weil ich immer eile.

Weshalb hast du Flügelpaare an den Füßen?
– Weil ich so schnell wie der Wind fliege.

³⁹ Kerkhoff, „Zum antiken Begriff des Kairos“, S. 259.

⁴⁰ Delling, „Kairos“, S. 456.

⁴¹ Vgl. B. Sch., „Kairos“, S. 139.

⁴² Vgl.: Cook, *Zeus*, S. 861.

Warum hältst du in deiner Rechten ein Rasiermesser?

– Als Zeichen für die Menschen, dass ich mich als schärfer erweise als jede Klinge.

Wozu ist der Haarschopf vorne an deiner Stirn?

– Damit, bei Zeus, mich ergreifen kann, wer mir begegnet.

Und warum ist dein Hinterkopf kahl?

– Wenn ich erst einmal mit meinen geflügelten Füßen vorbeigelaufen bin, wird mich niemand mehr von hinten festhalten, auch wenn er es noch so sehr wünscht.“⁴³

In dieser kurzen Unterhaltung werden die Eigenschaften des Kairos deutlich lesbar, die auch für unsere Verhandlungen wesentlich sind. Es ist eine entscheidende Tätigkeit, die im Moment des Erkennens nur einen kritischen Augenblick lang möglich ist. Das allegorische Atribut des Rasiermessers lässt sich auf die griechische Redewendung *auf Messers Schneide* zurückführen, die auf einen ungewissen Ausgang oder auf eine bedrohliche und eine Entscheidung verlangende Situation verweist.⁴⁴ Der Ausgang der Situation aber bleibt ungewiss.

Bezeichnenderweise liegen Kritik und Kairos in ihrer Definition und Bedeutung nicht weit auseinander. Das Wort Kritik stammt vom griechischen *krino* ab und lässt sich mit *Urteil* übersetzen. Was auf die Bedeutung von Kritik als eine *ent-scheidende* Tätigkeit verweist.

„[...] bezieht Persson Kairos auf *Krisis* und auf die lateinischen Wörter *certus*, *cerno* und *discrimen*: neben *Zwiespalt*, *Streit* und *Kampf* bedeutete das altgriechische Wort *Krisis* hauptsächlich *Scheidung*, *Trennung*, aber auch: *Urteil*; ebenfalls deuten *certus*, *cerno* und *discrimen* auf eine Trennung durch einen Auswahl- und Aussortierungsverfahren [hin].“⁴⁵

Der Kairos ist der Moment im Chronos, der sich plötzlich bietet und eine Handlung verlangt – der kurze Augenblick, der das fruchtbare Unterscheidungsvermögen evoziert und im Geflecht der Handlungsabfolgen den Schicksalsspruch anders ausgehen lassen könnte. Geschichte und Kritik sind durch den Kairos miteinander verwoben.

Kairos und Chronos sind zeitliche Allegorien und daher mit der mythologischen Verkörperung des Schicksals, den Moiren, verbunden. Die drei Moiren (als allegorisches Konzept ebenfalls in der nordischen und römischen Mythologie vorhanden) spinnen als

⁴³ Kansteiner, *Text und Skulptur*, S. 102.

⁴⁴ Vgl.: Cook, *Zeus*, S. 862.

⁴⁵ Ganarini, *Kairos, der schwache Herrscher*, S. 5.

Schicksalsgöttinnen die Textur des Lebens eines Individuums. Klotho ist die Spinnerin, die den Lebensfaden webt, Lachesis die Zuteilerin, die die Länge bemisst, und Atropos diejenige, die den Lebensfaden abschneidet. Für den historischen Materialisten besteht die Aufgabe nun darin, die kairologischen Lücken in der Webtextur des Chronos zu finden, um so die Vorbestimmtheit des Stoffes erkennen zu können und demnach kritisch zu handeln.

„Der metaphorische Grund des Webens und der Textualität gibt entscheidende Aufschlüsse über die Beschaffenheit dieses Musters: Verstanden als Abfolge sinnfälliger, durch die Arbeit am Webrahmen vorgegebene Handgriffe, stellt der Bildraum des Webens die Objektivität eines Sachzusammenhangs her, dessen innere Folgerichtigkeit dasjenige, was bei der Bearbeitung des *textum* zu leisten ist, in seinen inhaltlichen und zeitlichen Bezügen fest. Augenblicksgebundenheit, Kontextualität, Initiative sind Derivate der kairologischen Zeitstruktur.“⁴⁶

Die Last des chronologisch bestimmten Schicksals verhält sich dem Subjekt gegenüber als eine starre Fortführung des bereits Bekannten. Das Webmuster des eigenen Lebens wird nicht als formbar oder gar veränderbar gesehen. Der Lebenslauf verhält sich als reales Schicksal, dem sich das Subjekt zu fügen hat. Diese vermittelte Last der Realität ist gleichzeitig wirklich und unwirklich. Sie ist eine reißerische Erfindung und sie trifft doch wirklich.⁴⁷

„Kairos ist derjenige Moment, auf den es ankommt, und dies auf sehr spezielle Weise. Nicht, wie es das dann in den neuzeitlichen Geschichtsphilosophien exklusiv durchgesetzte Zeitmodell des Chronos nahelegt, die durch die Narration als sinnhaft suggerierte Aufeinanderfolge aller Zeitpunkte bestimmt diesen Punkt und seine Eminenz. Es ist genau umgekehrt: Unter kairologischen Prämissen gewinnen *sie* ihre Bedeutung durch *ihn*.“⁴⁸

Der Kairos ist der opportune Moment im chronologischen Verlauf der Geschichte. Es kommt darauf an, innerhalb seiner eigenen Vita das Unterscheidungsvermögen zu schulen und dem Gefühl zu trauen. Die Realität, durch die Legitimation der Historie zu einem Schicksal geronnen, ist entgegen dem Gefühl keine unausweichliche Konsequenz. Gerüstet mit Unterscheidungsvermögen, Eigensinn und der Anteilnahme an der Jetztzeit kann der_ die Akteur_in das Geschehen beeinflussen – also praktische Kritik üben. Gleichzeitig erfordert ein solches Verständnis der Geschichte auch eine Routine und einen Weitblick im

⁴⁶ Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 332.

⁴⁷ Vgl.: Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 215.

⁴⁸ Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 332.

Erkennen von Monaden. Der kairologische Moment ist der, in dem der Fortgang der Geschichte auf Messers Schneide steht.

4. Facetten des Kairos

Prämisse des zeitlichen Verständnisses:

„Der Raum der Vergangenheit ist jederzeit offen, um von Gegenwart zu Gegenwart immer neue Muster unvorgreiflicher Konfigurationen zu bilden. Dieses Potenzial gilt es zu lesen, zu aktivieren und zu nutzen.“⁴⁹

Haben wir die notwendigen Begriffe ausreichend eingeführt, fassen die folgenden Auseinandersetzungen den kairologischen Moment in den Fokus. Die folgenden drei Schwerpunkte untersuchen jeweils eine praktische Situation. Dadurch werde ich aufzeigen, inwieweit die kritische und kairologische Handlung eine mannigfaltige und gleichzeitig wiedererkennbare Struktur aufweist. Jede der Geschichten weist Anknüpfungspunkte auf, die im subjektiven Alltag lesbar sein können. Damit möchte ich einerseits nahe an dem Gedanken der Praxis von Kritik bleiben und andererseits immer wieder betonen, wie wesentlich es ist, sich mutig den Dingen entgegensustellen.

Die Auswahl der Geschichten folgt der Definition, dass der Kairos örtlich, sachlich und zeitlich zu verstehen ist.

„Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“ stellt einen verschenkten Kairos in den Mittelpunkt. Der Grund für das verstreichen lassen ist auf die inhärente Feigheit des Protagonisten zurückzuführen. Davon ausgehend werden die Konstellationen von Geschichte, Jetztzeit, Zeitlichkeit als Machtausübung und Handlungsmacht miteinander in Beziehung gesetzt. Wesentlich ist in dieser Verhandlung der Kairos als ein zeitlicher Begriff, der, kaum dass er vorbei ist, schon nicht mehr nutzbar ist.

Kluges Anliegen, nicht nur die Hauptsachen, sondern gerade die Nebensächlichkeiten in Bezug zu nehmen, wird exemplarisch mit der Geschichte „0,0001 % der Lebenszeit“ repräsentiert. Hier lässt sich die Sachlichkeit des Kairos beobachten. Gerade durch die scheinbar aussagelose Geschichte erschließen sich Felder des kritischen Spürsinns sowie Fragen von Anteilnahme an der Gegenwart, Gefühlen und der unbeschäftigten Aufmerksamkeit. Dies sind alles Bausteine des kritischen Handelns und des Kairos.

So bleibt nur noch, die Korrelation von Örtlichkeit und Kairos zu untersuchen. Die letzte Geschichte, „Die Zeit, die vergehen muß, damit eine Zuschauermenge Initiative ergreift“,

⁴⁹ Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 345.

spielt während einer öffentlichen Hinrichtung. Der Unwille der versammelten Zeugenschaft regt sich und wendet sich schlussendlich gegen den Henker, der das Urteil ausführen soll. Begriffe, die in diesem Teil behandelt werden, sind das Zaudern und sein kritisches Potenzial, der nötige Mut – die kairologische Kritik verbunden mit dem Ergreifen des Kairos.

4.1 „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“ – zum Verstreichen lassen einer Chance

Kairoi präsentieren sich uns im Verlauf der chronologischen Geschichte wie kurze Momente des Durchblicks – sie sind verwoben in unsere Lebensläufe. Sie wahrzunehmen gelingt noch öfter, als sie zu nutzen. Dem Protagonisten der titelgebenden Geschichte von Alexander Kluge gelingt es ebenfalls, das Zeitfenster zu erkennen. Fürst Bülow entschließt sich allerdings dazu, seiner politischen Gegnerin nicht zu helfen. Er unterlässt die eingreifende Handlung.

Nach einer Erkundung der Erzählung setzt sich dieses Unterkapitel konkret mit dem Geschichtsbegriff und dem historischen Materialismus nach Benjamin auseinander.

4.1.1 Erkundung

Die Geschichte beginnt im Berlin der Zwischenkriegszeit. Unser Protagonist genießt einen Prestige bringenden Titel in seinem Ruhestand. Er verbringt seine Zeit, so scheint es, auf dem gesellschaftlich-bürgerlichen Parkett. Auf diesem ist neben einem klingenden Namen vor allem ein sauberer Ruf das Wichtigste. Beide, die inhaftierte Rosa Luxemburg und der Fürst Bülow, residieren (auf sehr unterschiedliche Art) im Hotel Eden. Einerseits als normales Hotel betrieben, gehen dort auch weite Teile der Politik und des Militärs ihren jeweiligen Geschäften nach. „Eine Zofe hat der Fürstin Bülow eine Nachricht übermittelt.“⁵⁰ Durch einen einfachen Zettel, nur eine Notiz, tut sich ein Moment der Entscheidung auf. Seine Frau übergibt dem Fürsten die Nachricht über die inhaftierte politische Prominenz. „Die Verhaftete [Rosa Luxemburg], das habe die Person gesagt, die ihr, der Zofe, das mitteilte, fürchte um ihr Leben.“⁵¹ Der immer noch über Einfluss

⁵⁰ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 890.

⁵¹ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 890.

verfügende ehemalige Politiker steht vor der Möglichkeit, seiner politischen Mitkonkurrentin zu helfen. Sie aber gehört zur Opposition. Er ein Konservativer und Nahestehender des Kaisers – sie eine revolutionäre Linke, die Demokratie will. Fürst Bülow sieht vor seinem inneren Auge eine erneute Revolution aufsteigen. Die momentane Lage ist nicht beruhigt.

„Eine Anfrage von ihm [Fürst Bülow], einem nach wie vor herausragenden Mann des öffentlichen Lebens, an den Stab der Garde-Kavallerie-Schützen-Division würde die Sicherheit der radikalen Politikerin garantieren. Man könnte eine solche Anfrage in einen Vorwand kleiden, z. B. ein Tablett mit belegten Brötchen hinüberschicken, in der Art einen Grußes. Der Fürst Bülow hält einen solchen Schritt für unvereinbar mit dem KOMMENT. Er hegt auch Zweifel, ob eine Intervention opportun ist.“⁵²

Er weiß, dass eine einfache Geste genügen würde. Sie würde bedeuten, dass jemand um ihre Situation und ihren Aufenthalt weiß. Doch der Fürst hegt Zweifel ob der Nützlichkeit einer Intervention. Viel mehr noch: Er sorgt sich um seinen Ruf. Für die Entscheidung bleibt nicht viel Zeit.

„Der Reichskanzler a. D. hat, nach dem Bericht der Zofe an die Fürstin und dem Hinweis der Fürstin an ihn, etwa eine Viertelstunde Zeit, sich zu entscheiden, was er tun wird. Sie müssen noch in die Oper. Er hat immer Wert darauf gelegt pünktlich zu sein. In der herausgehobenen Stellung, die er in der Gesellschaft einnimmt, ist Pünktlichkeit Höflichkeit. Es ist grob unhöflich sich die Loge aufschließen zu lassen, wenn die Ouvertüre schon begonnen hat. Das Schließen ist nicht lautlos möglich.“⁵³

Ausschlaggebend für seine Entscheidung ist die bürgerliche Etikette. Für den Fürsten ist es essenziell, ein Leben ohne großes Aufsehen zu führen. Er identifiziert sich über seine Erscheinung und seine Höflichkeit, schließlich ist sein Titel ein Ehrentitel.

„So vereinfacht sich der Entscheidungsprozess. Es geht um die Wahl zwischen zwei Situationen: Greift er ein, indem er eine Nachricht zum Stab hinunterschickt, so wird eine solche Intervention, wie indirekt auch immer sie erfolgt, bekannt. Es ist Gesprächsstoff und exponiert ihn. Vergißt er dagegen den Hinweis der Zofe, so wird niemand von seinem Wissen erfahren. Er exponiert sich allenfalls gegenüber seiner Frau und der Zofe, mit deren Verschwiegenheit er rechnet.“⁵⁴

Innerhalb der Familie bleibt dieses Wissen privat – es werden keine Fragen gestellt. Außerhalb würden jedoch Fragen über die Motive seines Handelns auftreten. Genau hier

⁵² Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 890.

⁵³ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 891.

⁵⁴ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 891.

wird die Problematik der kairologischen Entscheidung sichtbar. Bülow wäre in dem Moment der Urteilsfindung frei. Er hingegen sieht sich selbst nicht als frei oder gar als solidarisch. Eine Entscheidung entgegen seinem üblichen Handeln würde Fragen aufwerfen und ihn zum Gesprächsstoff machen. Seine Person wäre politisch nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Dieser mögliche Zwiespalt in seiner öffentlichen Persona wird gedeckt durch die private Natur der Nachricht. Niemand weiß davon – niemand außerhalb der Familie und somit niemand, der von Bedeutung wäre. Die Unmöglichkeit, die Tür der Loge leise zu schließen, lässt ihm die Hintertür offen, nicht zu intervenieren.

„Fürst und Fürstin Bülow begeben sich zum Haupteingang. Eine Taxe nimmt sie auf. Kaum eine Stunde später wird Rosa Luxemburg nach dem Verhör zu einem Militärfahrzeug geleitet. Auf dem Weg dorthin, das Geschehen ist von keiner Öffentlichkeit kontrolliert, wird sie mit einem Gewehrkolben erschlagen; ihr Körper (tot oder lebendig) zu einem Kanal transportiert und von einer Brücke im Tiergarten ins Wasser geworfen.“⁵⁵

Die letzte Öffentlichkeit, die eine aktive Rolle hätte spielen können, war der Fürst. Er jedoch zog es vor, unsichtbar zu bleiben. Es wäre Zeit gewesen, Rosa Luxemburg Aufmerksamkeit zu schenken. Er hätte es immer noch pünktlich in die Oper schaffen können. Aber das Risiko, sich zu involvieren und somit selbst zum Gegenstand öffentlicher Diskussion zu werden, schreckte ihn ab. Niemand wird jetzt davon erfahren und sein Ruf als erfahrener Politiker bleibt intakt. „Der Fürst war daran interessiert, das Charakterbild, das die Geschichtsschreibung von ihm entwerfen würde, zu schützen. Dieses Ziel war Maxime seines Verhaltens.“⁵⁶ Ironischerweise rächt sich die Geschichte an ihm, indem sie ihn als letztlich feigen Politiker charakterisiert.

4.1.2 Der verschenkte Kairos – zum historischen Materialismus

Stetig daran interessiert, was die Historiker über ihn schreiben würden, blieb der Fürst ein Mann, der bereits zu Lebzeiten an seinem historischen Vermächtnis arbeitete. Dieses Denken, das den Fürsten davon abhält, ein aktiver Zeitgenosse zu sein, bleibt in einer leeren Gegenwart⁵⁷ verhaftet. Seine Taten und Handlungen verlaufen nach einem Kodex der

⁵⁵ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 891.

⁵⁶ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 891.

⁵⁷ Vgl.: Vogl, *Über das Zaudern*, S. 61.

Unaufgeregtheit. Der rechte Zeitpunkt war zwar gekommen. Bülow zog es aber vor, nichts zu tun.

Der Kairos ist nicht nur eine örtliche und sachliche, sondern auch eine zeitliche Frage. Zeitlichkeit kann hier nun auch mit Rechtzeitigkeit gleichgesetzt werden, da in dieser Viertelstunde eine Geste entscheidend war. Es wäre vielleicht ebenso mit dem Tod der roten Politikerin ausgegangen, doch kommt es hier nicht auf den Ausgang an, sondern das zeitliche Fenster, in dem eine Figur des öffentlichen Lebens einen entscheidenden (und schließlich letztmöglichen) Blick in ihre Richtung hätte werfen können. Der Singular an dieser Stelle ist bei genauerer Betrachtung allerdings nicht richtig. Drei Personen außerhalb der Garde besaßen in dieser Zeit das Wissen um den Status einer Person. Es war, so geht aus der zugespielten Notiz hervor, jedem klar, dass sich Luxemburg in Gefahr befand. „Eine der wichtigsten konstruktiven Tätigkeiten der realistischen Haltung besteht darin, das Fremde und Feindliche in sich aufzunehmen und es in etwas Eigenes zu verwandeln.“⁵⁸ Bülow ist genau zu dieser Haltung nicht fähig. Er kann das Feindliche, die Rote, nicht in sich aufnehmen. Seiner Ansicht nach ist die politische Lage der Gesellschaft nicht stabil genug, um einer Person wie Luxemburg standzuhalten. Seine Nichthandlung ist demnach weder realistisch noch konstruktiv. Sie bleibt feig und in ihrer schlimmsten Ausformung destruktiv.

In die Bedeutung des Kairos ist also die Rechtzeitigkeit eingeschrieben. Rechtzeitigkeit kann in dieser Erzählung auch mit dem Geschichtlichen selbst assoziiert werden. Der Fürst begreift durchaus intuitiv, wie die Geschichte eigentlich entsteht. Da nur über die gewinnenden Akteure geschrieben wird, möchte er nicht auf der Seite der vermeintlichen Verlierer stehen, also auf jener Seite, die in der Geschichte der Sieger nur eine Fußnote bleiben. Ironischerweise ist der ehemalige Kanzler weder das eine noch das andere. Nachträglich als ein feiger Politiker abgestempelt, findet er sich weder auf der Seite der Sieger noch auf der Seite der Gescheiterten wieder. Der ihm so wichtigen Nachwelt wird er als inhärent feiger Mensch beschrieben.

Kluge umreißt hier einen Moment der Geschichte, in dem eine Intervention möglich war, und steht somit in der Tradition des historischen Materialismus nach Walter Benjamin. „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen[,] wie es denn eigentlich

⁵⁸ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 113.

gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“⁵⁹ Die entscheidende Viertelstunde ist ein solcher Augenblick der Gefahr. Mit dieser Methode, sich eines Moments zu bemächtigen und ihn in seinen Konstellationen zu arrangieren, eröffnet sich ein historisches Bewusstsein, das weit über die Aufzählung von Fakten hinausgeht. Es geht hier um die Dekonstruktion von Geschichte.

Zuerst muss daher mit der Tradition der Geschichtsschreibung gebrochen werden, die seinen Ursprung in der „Trägheit des Herzens, [der] acedia[, hat], welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt.“⁶⁰ Als Anhänger des traditionellen Geschichtsdenkens besitzt der Fürst nicht die Fähigkeit, sich selbst erstens als Akteur in der Geschichte zu begreifen und zweitens Geschichte als eine Legitimation des vorherrschenden Realitätsprinzips wahrzunehmen. Er ist zu nahe dran am Geschehen. „Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben.“⁶¹ Kluge nutzt die Taktik, die Benjamin auslegt, dazu, genau zu zeigen, wie sich ein kurzer Moment der Möglichkeit gegen eine Intervention versperrt, wenn die betreffende Person sich nicht aus seinem Korsett des Geschichtsdenkens befreien kann. Es muss Folgendes verstanden werden: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“⁶² Um hier anschließen zu können, ist es notwendig, reflektiert die Entstehung der Historie wahrzunehmen. Neben der Expertise erfordert ein historischer Materialismus auch den praktischen Willen, einzugreifen. Diese Erkenntnis scheint zunächst eine Befreiung von der Enge der Historie zu sein. Kurz darauf folgt aber die ernüchternde Realisierung, dass wir nur innerhalb der Linearität zu denken gelernt haben. Der Gedanke der Kontingenz kommt uns also nicht von selbst. Es muss erst mithilfe des historischen Materialismus „das Kontinuum der Geschichte“⁶³ aufgesprengt werden, um mit den verteilten Fragmenten eine Collage der Jetztzeit zu bilden.

„Das Erste ist die Bewegung, ein Zweites ist der Blitz in diesem Kosmos, ein Drittes ist etwas Zusammengeschüttetes.“⁶⁴ Im modularen Umgang mit der Historie wird fühlbar,

⁵⁹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 315.

⁶⁰ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 316.

⁶¹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 316.

⁶² Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 321.

⁶³ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 321.

⁶⁴ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 259.

dass das Sein im Prozess des Werdens selbst steckt. Der Blitz, wie er hier in einem Zitat von Heraklit vorkommt, ist jener plötzliche Moment, mit dem zu rechnen ist, der sich nicht wegdenken lässt, aber doch der ausgeschlossene Dritte⁶⁵ bleibt. Die Kontingenz bleibt eine dunkle Stelle im logischen oder auch im historischen Denken. Diese blitzartigen Momente sind jene Monaden, in denen sich der Ausgang eines Ereignisses verändern und abweichen kann von der stringenten Wenn-dann-Logik. Das Zusammengeschüttete ist dann vielleicht gerade der Haufen, aus dem der historische Materialist die Kristalle der Jetztzeit heraussucht, mit denen er arbeitet.

„[...] Der Ertrag seines [des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“⁶⁶

Diese durch den „Chock“ kristallisierten Monaden sind Kairoi. In ihnen verändert sich der chronologische Verlauf der Geschichte.

Zeit ist nicht unschuldig, sie ist im Gegenteil eine Herrschaftsform. „Regieren heißt, Zeit in die Welt zu bringen und Zeit zu systematisieren.“⁶⁷ An der Systematisierung der chronologischen Zeitmessung kann eine Entwicklungsgeschichte der Realitätskonzepte abgelesen werden. War die Zeit vor der Industrialisierung noch verstreut und teilweise auch von Ort zu Ort unterschiedlichen Einflussgebieten unterlegen, standardisierte sich die Zeitmessung mit der Verbreitung der Eisenbahn. Diese „erste Globalisierung der Zeit“⁶⁸ vereinheitlichte auch das Denken der Zeitlichkeit von Geschichte. Immer schneller und kürzer wurden die Verbindungen der Welt miteinander, so schnell, dass heute bereits Millisekunden wichtige Unterschiede in bestimmten Arbeitsfeldern ausmachen. In Anbetracht dieser Entwicklungen sind Momente des Zauderns, in denen eine kristallisierte Jetztzeit erscheinen kann, selten.

„Verdickte Gegenwart ist eine Gegenwart, die nicht nach dem Maßstab der Uhren, d. h. nicht nach der unendlichen Teilbarkeit funktioniert. Man hat im 19. Jahrhundert mit Experimenten festgestellt – das fing mit Froschexperimenten an und betraf dann die Reaktionszeit von Menschen –, dass es eine zeitliche Minimaleinheit gibt, in der Gegenwart noch erfahrbare ist. Jedes Individuum, jede Art, jede Gattung, jedes Element

⁶⁵ Vgl.: Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 257.

⁶⁶ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 322.

⁶⁷ Vogl/Kluge, „Zeit ohne Raum“, S. 262.

⁶⁸ Vogl/Kluge, „Zeit ohne Raum“, S. 263.

des natürlichen Lebens hat seine eigene, subjektive Zeit und seine eigene, gegenwärtige Dauer, die nicht zu unterschreiten ist.“⁶⁹

In der verdickten Gegenwart sieht sich der Fürst konfrontiert mit einer schleichenden Zeit, die ihm die Entscheidung nicht abnimmt. Vielmehr hält sie ihn tatsächlich dazu an, eine Entscheidung zu treffen. Die Opernvorstellung wird mit oder ohne ihn beginnen. Mit der Oper gehen auch bestimmte Verhaltensmuster einher – Formen der Disziplin. Es ist unhöflich, sich diesen zu widersetzen. Der chronologische Strom der Zeit wird in dieser Viertelstunde in seinem Ausgang infrage gestellt. Auch wenn Bülow sich gegen eine Intervention entscheidet, bleibt die kurze Infragestellung weiter offen. Das Leben Rosa Luxemburgs lässt sich nicht mehr retten, aber die Jetztzeit der Entscheidung ist für die gegenwärtigen historischen Materialist_innen immer noch offen für ihre Wunscharbeit.

„Vogl: Ich glaube, der Kern des neuen Zeitgefühls besteht in der Erfahrung einer unendlichen Verzweigung von Zeiten, damit von Ereignisketten und damit von Biographien. Ich denke nämlich, dass das neue Zeitbewusstsein unter anderem dort auftritt, wo Biographien sich unter der Bedingung einer immer je anders möglichen Biographie ordnen können. So gibt es kleine Ereignisse [...], winzige Ereignisse, die im Augenblick ihres Eintretens sichtbar machen, dass von diesem Augenblick alles auch ganz anders hätte sein können. Und ich glaube, eine moderne, oder wenn Sie so wollen, zeitgenössische Biographie besteht darin, all diese virtuellen Biographien mitzuführen und damit das Bewusstsein einer unendlichen Verwandlungsfähigkeit des eigenen Lebens in glücklicher oder schrecklicher Hinsicht mitzutransportieren.“⁷⁰

Unser Protagonist ist denkbar weit entfernt von einer solchen Auffassung von Lebenszeit oder Biografie. Weder trägt er alternative Ausgänge mit sich, noch ist er sich darüber bewusst, dass auch die nicht getroffenen Entscheidungen ihn bestimmen. Das Resultat daraus ist, dass seine Bereitschaft gegenüber einer Intervention so gering wie möglich bleibt. Es fehlt ihm am Ende schlicht der Mut, sich gegen das vorherrschende Realitätsprinzip zu entscheiden.

4.1.3 Die Kritik, die zu kurz greift / Kraftwerk der Gefühle

Denken wir den Kairos mit der Kritik zusammen, hat sich hier gezeigt, welche verheerenden Folgen eine Kritik haben kann, deren Unterscheidungsvermögen sich nur auf das Selbst bezieht. Kairoi sind Momente der Entscheidung und Fürst Bülow hat auch eine

⁶⁹ Vogl/Kluge, „Zeit ohne Raum“, S. 269.

⁷⁰ Vogl/Kluge, „Zeit ohne Raum“, S. 280.

getroffen. Gleichzeitig war ihm aber bewusst, dass er eine passive Entscheidung traf. Die kurze Abwägung, dass nur zwei weitere Personen um dasselbe Wissen verfügten, erlaubte ihm die Möglichkeit des Vergessens. Eine zweite Instanz, die in diesem Fall eine moralische hätte sein können, blieb aus und gab dem Protagonisten die Chance, den reibungsfreien Weg zu nehmen.

„KLUGE: Das Gefährliche wird ausgeschlossen, die Erfahrung wird ausgeschlossen.
NEGT: Die aristotelische Logik, das Tertium non datur, das ausgeschlossene Dritte ...
[...]
KLUGE: Und dem steht entgegen der Satz vom eingeschlossenen Dritten.
NEGT: [...] Diese Rhetoriker oder Sophisten werden als gefährlich eingeschätzt, weil sie sich für Zwischentöne, für Lebenserfahrung, für das eingeschlossene Dritte und nicht für die vereinheitlichte Deutung des Kosmos interessieren. Heidegger zitiert ein Fragment Heraklits: ‚Wie ein Haufen von geradehin Ausgeschüttetem ist noch der schönste Kosmos.‘ Auch hier haben wir wiederum das Kontingente, das Zufällige, was für uns ein dunkles Element der Erklärung bedeutet.
KLUGE: Im günstigsten Fall ist der Kosmos ein Haufen Schrott, das heißt, er ist chaotisch. Man würde sagen, die Ordnung entsteht aus dem Chaos, aus der Veränderung.“⁷¹

Das Denken des Fürsten wird von einer Warte aus bestimmt, die ohne das ausgeschlossene Dritte auskommt und sich demnach an der linearen und kosmologischen Ordnung orientiert. Nicht die Zwischentöne oder das Zufällige sind seine Wegweiser, sondern das schon Gewesene, die brave Ordnung der Dinge.

Die ironische Spitze, die sich in den Text einschleicht, ist das Ziel des Fürsten. Sein Weg führt ihn in die Oper, das Kraftwerk der Gefühle des 19. Jahrhunderts. „[...] Kluge calls the opera house a power plant (Kraftwerk) of emotion that processes valuable raw material into consumable goods.“⁷² Dieser Prozess der Transformation der Gefühle schließt eine assoziative bzw. intuitive Reaktion auf Ereignisse aus. Innerhalb der Dramaturgie der Oper greifen die Gefühle die tradierten Konsequenzen der Ausgänge auf, die bereits vorher feststehen. Die Rezipient_innen erlernen in der Oper Wenn-dann-Logiken, die ihnen im Alltag den Weg verstellen, selbstdenkend zu handeln. „For in these stories Kluge finds only the endless dramaturgy of inescapable tragedy of needless suffering, violence, sacrifice, depicted through resigned, disempowered characters unable to control their destinies.“⁷³ Den Protagonist_innen der Oper erscheint es unmöglich, aus den destruktiven Beziehungen

⁷¹ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 257.

⁷² Flinn, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, S. 212.

⁷³ Flinn, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, S. 213.

auszubrechen. Vielmehr dramatisieren sie jegliche Gefühle und verkürzen sie gleichzeitig zu kurzichtigen Emotionen. Durch die Arbeit der Oper wurden im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts aus Gefühlen Hochbauten. Diese Hochbauten, wie Kluge sie in *Die Macht der Gefühle*⁷⁴ nennt, gilt es mithilfe filmischer und literarischer Arbeiten vorerst zu demontieren. Bei diesem Auseinandernehmen stellt sich daher die Frage, was am Grund der hochgezüchteten Operngefühle liegt. Allerdings ist nicht alleine die einfache Demontage das Ziel, sondern die darauffolgende Remontage, wodurch der_die Rezipient_in selbst eine Art der Gefühlsforschung beginnen kann.

„For him [A. Kluge], it is an industry that capitalizes on human misery, glorifies defeat, and disguises the material aspects of its production. Especially crucial is how tragic opera encourages audiences to buy into its fatalistic worldview, and Kluge aggressively directs his line of fire in that direction.“⁷⁵

Kein eigensinniges Gefühl kann in der Dramaturgie der Oper überleben. Es muss untergehen neben dem Pathos der Gefühlshochbauten – stilisierte Schemata, die überdecken, wie brutal die Produktion der selbigen ist. Dabei wird ebenso unterschätzt, welche Macht die rohen, affektiven Gefühle haben, die weder durch Stilisierung noch durch Überbauung gezähmt werden und sich jederzeit einen Ausgang suchen können.

„All this deadly business presses upon the need for alternatives, whatever form they might take.“⁷⁶ Mit ungeübtem Unterscheidungsvermögen können sich die Gefühle tatsächlich unkontrollierbare Auswege suchen. Interessant wird es aber dann, wenn es einem Individuum gelingt, seinem Gefühl zu vertrauen, und es die sich präsentierenden Gegebenheiten nicht als absolut hinnimmt.

„They [die tragische Oper mit tödlichen Ausgang, Anm.] seal a contract with the public that he [A. Kluge] finds extremely deleterious, and the film draws equivalencies between what Kluge calls the drama of inescapable tragedy and the idea of history as an unchangeable narrative, equally marked by suffering, unhappiness and mortal endings.“⁷⁷

Mit Übung, dem Gefühl zu vertrauen, und so zu beginnen, seinem Unterscheidungsvermögen zu folgen, ist ein Ausbruch aus der schicksalshaften Form der Geschichte eine Möglichkeit. Gefühle sind nach Kluge explosive, disruptive und nicht zu

⁷⁴ *Die Macht der Gefühle*, Alexander Kluge, BRD 1983.

⁷⁵ Flinn, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, S. 214.

⁷⁶ Flinn, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, S. 214.

⁷⁷ Flinn, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, S. 216.

unterdrückende Kräfte, die in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts nicht befriedigt werden konnten. Auch im 21. Jahrhundert ist die Historie noch eine in Stein gemeißelte Konsequenz.

Fürst Bülow ist geprägt durch die hochstilisierten Gefühlsschemata, die die Dramaturgie der Oper verlangt. Es entsteht eine Distanz zwischen den irrationalen wie unflexiblen Operngefühlen und den eigenmenschlichen und vielleicht auch eigensinnigen Emotionen der Person. Für den Fürsten spielen die Tendenzen, die er vielleicht im Innersten hat, keine Rolle. Der Fürst lebt dafür, dass ihn die Geschichte als wichtigen Mann kategorisiert. Er flieht förmlich in die Oper, um auf der Bühne eine Frau sterben zu sehen – ohne dabei die Ironie zu erkennen, dass er selbst eine Frau in den Tod geschickt hat. Im eigenen Leben nicht aufgewühlt durch den kairologischen Moment, der ihm entgegentritt, trachtet er lieber danach, in der Oper seine Katharsis zu fühlen.

4.1.4 Handlungsmacht – Resümee

Eine einfache zugesteckte Notiz bringt die abendlichen Pläne des Fürsten Bülow und seiner Frau durcheinander. Sie sind gerade dabei, sich für die abendliche Opernvorstellung fertig zu machen, und haben eigentlich keine Zeit für die Launen der Kontingenz. Die gefürchtete rote Antagonistin Rosa Luxemburg befindet sich im selben Hotel wie er. Durch die Notiz kommt er in die Verlegenheit, sich zu fragen, ob er handeln soll. Diese Notiz ist jene kontingente Intervention des Kairos, die in sein Leben einbricht und ihn zu einer Positionierung zwingt. Der Fürst kann gar nicht anders, als sich bereits Interventionen zu überlegen. Diese Gedanken sind vielleicht seinem Innerstem geschuldet, in dem die Lebensläufe der Generationen vor ihm gespeichert sind. Aber die gezähmte Ratio des Fürsten „hegt [...] Zweifel, ob eine Intervention opportun ist“.⁷⁸ Eine Übersetzung des Kairos ist der opportune Moment. Der Fürst ist sich durchaus darüber im Klaren, dass er eigentlich in einer Form zu einer Intervention verpflichtet ist. Schlussendlich hält ihn die bürgerliche Etikette davon ab, eine Handlung zu setzen. Er möchte nicht zum Gegenstand eines Gesprächs werden. Gerade er, der seiner Ansicht nach eine herausragende Position in der Gesellschaft innehat, darf sich nicht verstricken in solche Klatschgeschichten. Doch für Rosa Luxemburg ist er die letzte Instanz, die ihr hätte helfen können. Die Viertelstunde

⁷⁸ Kluge, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, S. 891.

der Entscheidung ist für Fürst Bülow keine wirkliche Entscheidung. Eigentlich weiß er schon von vornherein, dass er nicht zu spät in die Oper kommen will. Er ist nicht dazu in der Lage, das Fremde in sich aufzunehmen.

„So wie Selbstvertrauen auf einen Funken von Urvertrauen immer wieder zurückgeht, muß ich mich selber für vertrauenswürdig halten, wenn ich annehmen soll, daß andere mich aushalten. Mißvertrauen verewigt sich, wenn ich vor mir selber erschrecke. Das Bild, das ich mir von den Fähigkeiten der anderen mache, meinen Widerspruch anzuerkennen, ziehe ich aus mir selber.“⁷⁹

Des Fürsten Handlungen sind geprägt von einer inhärenten Feigheit, die eben auf diesem Missvertrauen gegenüber sich selbst beruht. Er kann in sich selbst kein Urvertrauen kultivieren. Dieses Urvertrauen gegenüber sich selbst und demnach auch den anderen ist fehlgeleitet durch die grundlegend destruktive Annahme, die Geschichte schreibe sich von selbst. Sie ist eben nicht eine kausale Abfolge von Ereignissen. Sie ist eine variable und von Kontingenz geprägte Dinglichkeit, die mit jeder kairologischen Entscheidung veränderbar ist. Diese philosophische Praxis ist vom Logos geprägt: „Logos bedeutet zunächst einmal in der Tat etwas, was nicht bloß subjektives Denken ist, sondern was in einem denkt, was in einem erkennt, was in der Sache selber als Erkennendes sich verdeutlicht.“⁸⁰ Das Erkennende, was sich vielleicht sogar in den Fasern des Selbst einen Weg zum Denken sucht, ist weder stringent noch rein nach tradierten Mitteln konstruiert. Es ist ebenso von Blitz, vom Kairos, geprägt. Durch den plötzlichen und kontingenten Kairos erfährt die Geschichte erst Bedeutung.

Die Personen Rosa Luxemburg und Fürst Bülow hätten nicht unterschiedlicher sein können. Auf der einen Seite ein Bürgerlicher, Adeliger und Kaiseranhänger, dem die Arbeiterbewegung völlig fremd war. Auf der anderen Seite eine Frau, deren ganze Bestrebung die politische Arbeiterbewegung war. Er, getrieben von tradierten Mustern und dem Status quo, versäumte es, in den Entwicklungen der Gegenwart die Gefahr für die Zukunft zu erkennen. Luxemburg hingegen war klar, dass die Befreiung aus dem starren System nur die proletarische Revolution sein kann. Noch am Vorabend schrieb Rosa Luxemburg: „Die Revolution wird sich morgen schon rasselnd wieder in die Höhe richten

⁷⁹ Kluge/Negt, *Geschichte und Eigensinn*, S. 114.

⁸⁰ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 261.

und zu eurem Schrecken mit Posaunenklang verkünden: ich war / ich bin / ich werde sein.“⁸¹

4.2 „0,0001 % der Lebenszeit“ – Nebensachen und Lebenszeit

In der vorhergehenden Geschichte konnten wir beobachten, wie es einem Menschen unmöglich war, aus dem Geschichtsverlauf auszubrechen. Nun möchte ich aber die Aufmerksamkeit auf ein Themengebiet lenken, das (nur) scheinbar nicht wesentlich ist, wenn es darum geht, sich mit dem Thema der Partizipation auseinanderzusetzen. Es geht in diesem Kapitel um die Nebensachen, Kleinigkeiten oder auch Lappalien des Alltags. Diese Teile des Lebens werden fälschlicherweise als unwichtig und unproduktiv abgestempelt. Ohne die Irrwege gäbe es keine Auswege. Poetisch formuliert kann gesagt werden: Der Faden der Ariadne legt sich nicht von alleine. Wir müssen uns verirren, müssen scheitern, müssen die Zeit manchmal einfach verstreichen lassen, um die Sinne für die Vielschichtigkeit des Alltags zu schulen. Der sogenannte Alltag ist nichts anderes als der Verlauf der Geschichte, auch wenn diese Annahme dem subjektiven Empfinden zuerst widerspricht. Bezogen auf die Sachlichkeit des Kairos ist es in einem gegebenen Fall notwendig zu wissen, was zu tun ist und in welchem Verhältnis die Dinge zueinanderstehen. Dieses praktische Wissen entsteht nicht alleine aus einem Beobachten der Dinge heraus. Ebenso wesentlich ist es, seinen Gedanken freien Lauf zu geben und sie streifen zu lassen.

Im Verlauf dieses Kapitels möchte ich aufzeigen, warum die kleinen Nebensächlichkeiten des täglichen Lebens bei näherer Betrachtung keine sind. Sie sind vielmehr die Fäden, die in ihrer Summe den Stoff des Lebens erkennbar werden lassen. Um der kairologischen Sachlichkeit auf die Spur zu kommen, benötigen wir einen nahen und objektiven Blick zugleich.

In dieser Geschichte verbirgt sich ebenso der Hinweis darauf, dass die Lebenszeit des Menschen zu einem Kapital geworden ist. So ist es nicht mehr alleine die Arbeitskraft, die entlohnt wird, sondern die Lebenszeit selbst, die zu einer geldakkumulierenden Einheit geworden ist, jedoch nicht für den Menschen selbst. Wir verbringen einen Teil unserer Lebenszeit in der Arbeit, den anderen mit dem Konsum von Medien, die aus unserer

⁸¹ Luxemburg, *Gesammelte Werke*, Band 4, Berlin 2000, S. 536.

Verweildauer und unseren Daten Gewinn schlagen. Wir sprechen hier von einem medialen Heimarbeiter, der durch seine Nutzung von Medien, Öffentlichkeit und somit der Hergabe von Daten dazu beiträgt, dass sein Selbst und seine Zeit zum Kapital für Konzerne gemacht wird. Sich dem durch Nichtstun zu entziehen, kommt einem bewussten Verweigern gleich. Ich möchte mich daher mit jenen Taktiken auseinandersetzen, die das Nichtstun zum Inhalt haben. Durch dieses Freilegen zeige ich, dass es zum Erkennen eines Kairos auch dazugehört, seine unmittelbare Umgebung mit ihren scheinbar unproduktiven Geschichten bewusst zu empfinden.

4.2.1,„Eines langen Vormittags Reise“⁸²

Aufgrund der Kürze der Geschichte erlaube ich mir diese im Folgenden wiederzugeben.

„Die Schultern gekrümmt, hockt der Wirt des Lokals *Brusquetta d'Agneau* über seiner Zeitung und dem Milchkaffee. Seine Frau, die Wirtin, macht ihn aufmerksam auf die Auseinandersetzung zwischen drei Hunden im Hauseingang gegenüber. Jetzt sind die Hunde verschwunden. Der Wirt blickt (in der Trägheit des Morgens) noch immer zur Tür, durch die sie ins Haus verschwanden (bis zuletzt im Streit). Er hat seinen Kopf mit gleichgültig-neugierigen Augenausdruck insgesamt 31 Sekunden in der seitlichen Richtung gehalten. Er rückt sein Gesichtsfeld nunmehr zur Zeitung hin. Eines langen Vormittags Reise bis zur Ankunft der Mittagsgäste. Der Wirt hat weniger als 0,0001 Prozent seiner Lebenszeit für den Seitenblick auf die Hunde verbraucht.“⁸³

4.2.2 Erkundung

Bei Zeitung und Kaffee sitzt der Wirt noch gedankenabwesend an einem Tisch seines Lokals. Noch müde vom Aufstehen. Noch nicht so weit, mit seinen Vorbereitungen für die Mittagsküche zu beginnen. Es gibt keine Eile. Noch ist Zeit. Er sitzt vielleicht am Hintereingang zum Lokal, zwischen Tür und Angel, wie jeden Morgen. Seine Frau zeigt auf die Hunde, die miteinander streiten. Mit seinem noch trägen Kopf blickt er in die gedeutete Richtung. Die Hunde sind währenddessen schon weg. War er zu langsam? Oder

⁸² Kluge, *Chronik der Gefühle*, S. 20.

⁸³ Kluge, *Chronik der Gefühle*, S. 20.

war das Ereignis bereits geschehen und die Wirtin erzählte ihm nur im Nachhinein davon? Die Geschichte ist darin nicht klar. Diese Unklarheit muss nicht aufgeklärt werden. Mit seinem gleichgültig-neugierigen Blick ist es unwichtig, ob das Hundegezück schon geschehen ist oder gerade passiert. Die Wendung des Kopfes ist der springende Punkt. Die Zeit, die er sich nimmt, um den Seitenblick zu riskieren, wobei er die Verschwendung seiner Lebenszeit in Kauf nimmt. Das Ereignis ist vorbei, so oder so. Doch er prüft mit seinen morgendlichen Augen den besagten Eingang des gegenüberliegenden Hauses. Er bleibt daran hängen und seine Gedanken schweifen dabei vielleicht ab. Sein Blick ruht einunddreißig Sekunden. Eine Zeit, die von keiner nennenswerten Dauer ist. Gemessen an seiner durchschnittlichen Lebensspanne sind diese einunddreißig Sekunden gerade einmal 0,0001 % seiner Lebenszeit. Also ein kaum bemerkenswerter Moment, der im Rückblick seiner Biografie wohl kaum eine Erwähnung finden wird. Warum ihn also überhaupt erzählen? Diese Augenblicke, Momente sind nicht wesentlich, um eine spannende Erzählung eines Lebens zu schreiben. Nichtsdestotrotz gehören sie zu jedem Leben dazu wie die aufregenden und schnell vergehenden Passagen der Freude. Ohne die Nebensachen des Lebens gäbe es keine Hauptsachen. Ohne die Irrwege gäbe es keine Auswege. Das Leben wäre sonst nur eine Abfolge von Dingen, die sich gegenseitig keine Bedeutung geben. Die Nebensachen gewinnen an Bedeutung, weil sie den spannenden Momenten und Phasen dadurch erst ihre Signifikanz ermöglichen.

4.2.3 Ohne Nebensachen keine Hauptsachen

„0,0001 % der Lebenszeit“ beschreibt keinen Kairos im herkömmlichen Sinne. Also keine von Spannung erfüllte Jetztzeit, in der es darum geht, eine Entscheidung zu treffen. Der hier im Fokus stehende Moment ist allerdings wesentlich, um das Unterscheidungsvermögen zu trainieren. Jenes Unterscheidungsvermögen, das sich als äußerst sensibel erweist und durchaus in der Lage ist, schwierige und von Not geprägte Situationen zu erkennen und das Subjekt zum Handeln zu bringen. Das kritische Denken kann nicht dabeibleiben, nur einen Missetand oder Mangel festzustellen, es muss ihm auch eine Handlung folgen. Dieser letzte Schritt ist aus jeder subjektiven Erfahrung heraus aber der schwierigste. Es stellt sich daher nicht nur die Frage, wie es gelingen kann, aus jener selbstverschuldeten Unmündigkeit hervorzutreten, sondern auch, wie der sinnliche Umgang mit der Realität gepflegt werden soll.

„Um mit einem Chaos an lautstarker Wirklichkeit umzugehen, der ganzen ungeheuren Warensammlung von Eindrücken, die in den Kopf eindringt, muß der praktische Mensch sie wieder abschalten. Einfache Spezialisierung der Sensibilität tendiert dazu, daß man sie nicht anwendet: die Realität würde das Instrument beschädigen. Die Realität muß an die sensiblen Instrumente angepasst werden, anstatt daß die Sinnlichkeit erlernt, mit Realitätszusammenhängen robust umzugehen.“⁸⁴

Es ist eine sensible und demnach inwendige-analytische Angelegenheit, sich dem vorherrschenden Realitätsprinzip auszusetzen. Bei der Betrachtung des eigenen Alltags ist jedes Subjekt dazu angehalten, die insignifikant wirkenden Momente ebenso wahrzunehmen wie die von Monaden durchtränkte Realität. Diese Sensibilität verlangt einen Umgang mit der Außenwelt, die bestimmt ist von Offenheit. Nur nimmt diese Position ebenfalls in Kauf, verletzt zu werden, und davor schützt sich das Feingefühl mit Abschottung. Die Realität oder das, was wir als diese erfahren, ist durchzogen von Fluchten und gleichzeitig auch Auswegen. Die Nebensachen bieten uns Lücken in der chronologischen Zeit, die immer von einer latenten Bedeutung geprägt ist. In diesen Lücken des Bedeutungszwangs ist es dem Individuum möglich, seine Gedanken streifen zu lassen, ohne dass dabei ein Produkt entstehen muss.

Innerhalb dieser einunddreißig Sekunden wird uns als Leser_innen nicht erklärt, was sich der Wirt denkt, sondern nur seine Kopfbewegung ist erzählenswert. Wir hingegen beginnen uns vielleicht zu fragen, was ihn daran interessiert haben könnte oder warum er eigentlich überhaupt so unproduktiv dort sitzt. Es werden Assoziationen geweckt, und sei es auch nur die Verwunderung darüber, warum Alexander Kluge sich überhaupt die Mühe macht, diese Geschichte aufzuschreiben. Es entsteht also auch für den_die Leser_in eine Lücke des Sinnzwangs. Durch die scheinbar unnötige Erzählung produziert Kluge einen Zwischenraum des zielgerichteten Schreibens, das es dem lesenden Individuum erlaubt, seinen eigenen Kopf in neugieriger Verwunderung zu heben und vielleicht ebenso den Blick streifen zu lassen.

Das Nachdenken über diesen Seitenblick oder über eigene Seitenblicke funktioniert nicht über ein positivistisch gesteuertes Denken. Es ist vielmehr intuitiv und vermischt: „Im menschlichen Kopf sind Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden.“⁸⁵ Ein träumerisches

⁸⁴ Kluge, „Zur realistischen Methode“, S. 205.

⁸⁵ Kluge, „Zur realistischen Methode“, S. 204.

Denken, das sich durchaus darüber bewusst ist, dass die Tatsachen besser sein könnten, aber hoffnungslos und machtlos ist angesichts der schier unmöglichen Aufgabe, selbst Einfluss zu nehmen.

„Unterhalb dieser Schwelle [der angewöhnten und erlernten Arbeit des Bewusstseinsapparats, Anm.] des beherrschten Bewußtseins existiert jedoch eine vom Herrschaftssystem unterdrückte lebendige Arbeit: subdominantes Bewußtsein. Wegen der Unterdrückung war keine Gelegenheit oder kein Grund, es zu domestizieren. Kennzeichen dieser Teile des Wahrnehmungsvermögens ist es, daß sie überwiegend selbstregulierend funktionieren: sie haben meist nicht den organisierten Standard der gesellschaftlich nützlichen Arbeitskraft. Sie haben jedoch Ausdrucksbedürfnisse, die an der Durchbrechung der Zwangsgesetze des traditionellen sog. Bewußtseins interessiert sind [...].“⁸⁶

Die Abgleichung zwischen Außen- und Innenwahrnehmung bzw. zwischen Wunsch und Realität ist eine routinierte Arbeit, gegen das sich das utopische Denken nur schwer durchsetzen kann. Das subdominante Bewusstsein ist jenes Gebiet im Denken, in dem wir intuitiv und assoziativ wahrnehmen. Es ist geprägt von taktilen Eindrücken, von Gefühlen und Launen, von Sensibilität und Imagination. Diese Eigenschaften sind nicht organisiert, wie Kluge sagt, und können sich deshalb rhizomatisch verhalten. Das bedeutet, Gefühle können sich plötzlich und abrupt Ausdruck verleihen und somit die Grenzen und Leitplanken des reglementierten Systems der Realität einfach überwerfen.

„Gefühle fungieren bei Kluge als selbstständig arbeitende Regulative, die unterhalb des absichtsvollen Handelns, der diskursiven Verständigung und der die Kommunikation leitenden Codices wirksam sind. Ein Titel wie *Chronik der Gefühle* wäre also als Hinweis in Richtung einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung zu begreifen, die darum bemüht ist, die subjektiven Motivationsschichten, Reaktions- und Ahnungsvermögen, aus ihren geschichtlichen Bindungen und Überformungen erzählend herauszulösen und als Möglichkeitsform individueller Teilhabe kenntlich zu machen.“⁸⁷

Diese Regulative sind dazu in der Lage, aktiv zu agieren, sich zu verbinden mit anderen Individuen und kritisch zu urteilen – betreffend Unterscheidungen zwischen Warm und Kalt, zwischen Wohl und Unwohl, zwischen Recht und Unrecht. Das heißt nicht, wir alle hätten per se einen moralischen Kompass in uns eingebaut, aber die Fähigkeit zu fühlen, sei es auch nur auf einer rein egoistischen Ebene, bedeutet, dass wir dazu in der Lage sind,

⁸⁶ Kluge, „Zur realistischen Methode“, S. 204.

⁸⁷ Schulte, „Die Muskel der Vorstellungskraft: Geschichtswahrnehmung und Responsivität bei Alexander Kluge“, S. 45.

uns selbst etwas mitzuteilen. Wir besitzen ein auf Erfahrungen basiertes Wissen, das sich automatisch einrichtet. Diese Erfahrungen nennt Kluge Lebensläufe und geht weiter davon aus, dass in jedem Individuum die Erfahrungen von Generationen stecken. Betrachtet man die naturwissenschaftliche Seite davon, ist diese Annahme auch überprüfbar. Vererbte Traumata sind real. Sie können sich in den Generationen danach noch auswirken und finden Wege, sich auszudrücken. Diese Eigenschaften der Gefühle arbeiten in der Psyche des Menschen und können nur mühsam von einem dominanten Bewusstsein im Zaum gehalten werden. Dabei wäre es im Interesse einer praktischen Kritik, die Verhältnisse von Realität, Gefühl und Repression aufzuarbeiten.

„Ich kenne kein schöneres Gleichnis für den Leitsatz der Aufklärung als dieses Bild der feinfühligsten Schnecke, das Bild des defensiven Charakters der Intelligenz, als *sapere aude*: Habe Mut dich deiner sinnlichen Gewissheit selber zu bedienen. Dieser Charakter ist immer noch gegenwärtig, auch wo wir ihn nicht sehen. Ihn zu locken, seinen Mut zu stärken, ist Bildung. Eine Zauberkunst, eine Verführungskunst, eine *ars amatoria*, wie es Ovid nennt.“⁸⁸

Diese Kunst der Verführung betrifft die Kultivierung des Antirealismus des Gefühls. Die realen Umstände, die sich in der Gegenwart finden, sind nie unhinterfragt zu bestätigen. Das Subjekt selbst arbeitet ständig an seiner Adaption in der Form von Wünschen und Fantasie. Diese Anpassung der eigenen Fühler an die Realität dient mehr einem Schutz vor ihr. Das Gefühl muss antirealistisch sein, sonst sind die Tatsachen der Gegenwart nicht akzeptierbar. Diese utopische Arbeit ist an den Fakten der Geschichte nicht mehr ablesbar, nichtdestotrotz aber immer vorhanden. Es sind die Anteile der lebendigen Arbeit, die in jedem Moment in die Produktion von Fakten einfließen, und es ist die Aufgabe eines historischen Materialisten wie Kluge, diese lebendigen Anteile wieder freizulegen und somit lesbar zu machen. „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte“ [...] Man beachte hier, was als Subjekt des Satzes auftritt: Nicht das auktoriale Subjekt, sondern ‚das Nichtverfilmte‘ wird zur Instanz der Kritik. Kluge denkt Kritik also stark vom Gegenstand, vom Bereich des Ausgegrenzten her.“⁸⁹ Das unsichtbare Dritte tritt in den Arbeiten Kluges als Protagonist auf und verhält sich den Rezipient_innen gegenüber als enthüllendes Moment, das Ausgeschlossene zu seinem Recht kommen zu lassen. Diese Demontage der linearen Erzählungen, ob in Literatur oder Film, unterstreicht die Fähigkeit der Subjekte zu

⁸⁸ Kluge, „Die Aktualität Adornos“, S. 73.

⁸⁹ Schulte, „Politik der Gefühle – Zur (Film-) Poetik Alexander Kluges“, S. 107.

feinfühligem utopischen Denken und ihre Fähigkeit, selbst den unwichtig erscheinenden Ereignissen eine produktive Eigenschaft abzugewinnen.

„Die Intelligenz, die wache Neugier, das Herz der Philosophie werden dort mit dem Fühler einer Schnecke verglichen. Das ist eine Eigenschaft, die nicht nur die Menschen, sondern auch die Tiere besitzen. Dieser wache Geist wagt sich nur zaghaft hervor. Wird er verletzt, bedrohen ihn also Schrecken und Terror, zieht er sich ins Schneckenhaus zurück. Äußerlich wirkt es wie Dummheit. Es wirkt sich auch als Trägheit und Passivität aus, ist in seiner Substanz aber lediglich ein anderer Aggregatzustand des Lebendigen.“⁹⁰

Das Abbild eines Zusammenhangs ist konstruiert und verkürzt durch die scheinbare Notwendigkeit von Dramaturgie. Diese bestimmt das Leben in einem Ausmaß, dass selbst nebensächliche Momente mit Bedeutung aufgeladen werden müssen. Die Nebensächlichkeiten ohne signifikante Bedeutung, wie es der Seitenblick auf ein schon geschehenes Vorkommen ist, ermöglichen es den sensiblen und verletzbaren Fühlern der undisziplinierten Wahrnehmung, sich aus ihrem Schneckenhaus zu strecken.

Der Wirt hat es sich erlaubt, seiner Neugier einen kurzen Freiraum zu geben. Ein schwaches, aber doch vorhandenes Interesse an der Beobachtung seiner Frau bewegt ihn dazu, seinen Kopf zu drehen. Ist es einmal möglich, das Unterscheidungsvermögen auf diese unwichtig erscheinenden alltäglichen Geschehnisse zu lenken, kann damit begonnen werden, das intuitive und von Lebensläufen geprägte Gefühl auf den Verlauf der Historie zu konzentrieren. Jedem Individuum, egal wo es sich befindet, ist es möglich, zu erkennen, wie die Fortschreibung der Gegenwart um einen herum stattfindet. In der kritischen Ausprägung davon wird dann fühlbar, dass sich Geschichte aus entscheidenden, also kairologischen Momenten zusammensetzt. Verbunden mit dem Antirealismus des Gefühls besteht die Möglichkeit, Kairoi utopisch zu nutzen, auch wenn der Versuch scheitert. Alleine die Ambition selbst ist realistisch und findet Einzug in das dominante Realitätsprinzip.

⁹⁰ Kluge, „Die Aktualität Adornos“, S. 73.

4.2.4 Unproduktive Lebenszeit

Während „[e]ines langen Vormittags Reise bis zur Ankunft der Mittagsgäste“⁹¹ sitzt der Wirt unproduktiv über der Zeitung und sammelt während seines Kaffees seine Stärke für das Mittagsgeschäft. Diese lange Reise ist vielleicht unproduktiv, aber deshalb nicht sinnlos. Sie ermöglicht es dem Wirt, seine Sinne zu aktivieren und sie in den Modus der Produktivität zu versetzen – es braucht nur eine Weile. Während dieses Vormittags langweilt sich diese Person, die mit einem zwar neugierigen, aber auch gleichgültigen Blick ihre Aufmerksamkeit verlagert. Sie pflegt ihr Morgenritual der kultivierten Langeweile und kann es sich leisten, ihre Zeit zu verschwenden.

„Nun ermangelt es niemand der Muße durchaus. Das Büro ist kein Dauerasyl und der Sonntag eine Institution. Grundsätzlich hätte also jeder die Gelegenheit, in schönen Feierstunden sich zur richtigen Langeweile aufzuraffen. Indessen: man will nichts tun, und man wird getan. Die Welt sorgt dafür, daß man nicht zu sich gelange, und nimmt man auch vielleicht kein Interesse an ihr – sie selber ist viel zu interessiert, als daß man die Ruhe fände, sich so ausführlich über sie zu langweilen, wie sie es am Ende verdiente.“⁹²

Es bildet der Raum der Langeweile keine Leere, sondern einen offenen Ort der Möglichkeit. Der Möglichkeit nämlich, die eigenen Gedanken streifen zu lassen, unabhängig von potenziellen Vergnügungen, derer man sich aussetzen könnte. „Man schlendert des Abends durch die Straßen, gesättigt von einer Unerfülltheit, aus der die Fülle zu keimen vermag. Da ziehen leuchtende Worte an den Dächern vorüber, und schon ist man aus der eigenen Leere in die fremde *Reklame* verbannt.“⁹³ Immerwährend heischen Reklamen, Informationen und Bilder nach unserer Aufmerksamkeit. Ein neues Produkt, eine neue Erfahrung wartet auf uns und verspricht uns ein besseres, optimiertes Leben. Die eigenen Gedanken werden dabei zur Seite gedrängt und unterbrochen durch die Versprechen der Waren.

Die Zeit des Morgens hingegen ist die Phase des Tages, wo wir uns für den selbigen rüsten. Das Erste, dem wir uns traditionell aussetzen, sind die Nachrichten des Tages. Jene aufwühlenden Geschehnisse, die sich auf der Welt ereignet haben, bombardieren unsere

⁹¹ Kluge, „0,0001 % der Lebenszeit“, S. 20.

⁹² Kracauer, „Langeweile“, S. 321.

⁹³ Kracauer, „Langeweile“, S. 322.

noch nicht geschützten Gefühle mit einer unausweichlichen Wucht. Um also die tastenden Fühlhörner zu schützen, reagieren wir mit Gleichgültigkeit auf die Geschehnisse. Durch diese Unaufgeregtheit verschließt sich aber gleichzeitig auch die nötige Empathie für das zufällige Wahrnehmen. Nichtsdestotrotz kann in der Lücke zwischen den überdeckten Gefühlen und den meist leeren Versprechen der Werbung eine glückliche Fügung Platz finden. Der Zufall kann uns in den blinden Flecken der Wahrnehmung finden und als rohes Potenzial genutzt werden.

„Stellt man sich die Fähigkeit, sich unendlich Mühe zu geben, als die eine Seite der Zange vor, so fehlt es an der anderen Seite, einem ebenfalls einfachen und alten Arbeitsvermögen, damit dieses innere Werkzeug etwas fasst. Man muß Glück haben; etwas wurde erfunden, weil der Zufall einwirkt, einer etwas gefunden hat, nachdem er sich vorher vergeblich äußerst Mühe gab. Das Sich-Mühe-geben ist unentbehrlich[,] aber das Vermögen des Findens ist ebenso unabdingbar.“⁹⁴

Wir denken in Bezug auf Arbeit in Produkten und nicht in Prozessen.⁹⁵ Diesen Prozessen, neben der wesentlichen Zusammenarbeit, wohnt auch der Moment des Zufalls, des Findens inne. Ein nicht intendiertes Finden, dem das Glückhaben vorausgeht. Man erwartet es nicht. Es kommt ein Einfall meist dann, wenn man gerade nicht daran denkt. Also in Momenten der gepflegten Nichtarbeit, wenn die Gedanken mit etwas anderem beschäftigt sind. Es bleibt innerhalb jeder Arbeit eine Reserve von Arbeitskraft unverbraucht. Dieses Unvermögen, die unbeschäftigte Aufmerksamkeit in den Arbeitsprozess zu integrieren, produziert genau jene „Wurzel der Begabung: Finden“.⁹⁶ Das immerwährend ungenutzte Potenzial lässt sich nicht in den Arbeitsprozess integrieren und ist gleichzeitig doch integriert. Wird mit der unbeschäftigten Aufmerksamkeit oder auch der Langeweile eine Form der Prokrastination assoziiert, wohnt diesem Verhalten ein produktives Potenzial inne. Es ist aber nicht optimierbar oder gar domestizierbar, es bleibt ein Ding des Zufalls, gerade durch die aufschiebende Tätigkeit. Die Krux daran ist nicht die Prokrastination selbst, sondern die sie ausfüllenden Tätigkeiten. Diese bestehen häufig darin, ein Medium mit dem anderen auszuwechseln. Seine Aufmerksamkeit auf Social Media zu verschieben ist kein gepflegtes Longieren der Langeweile, sondern eine Okkupation des Denkens, ausgelöst durch eben jene Reklamen, von denen Kracauer in den vorhergehend zitierten Stellen (Zitate Nummer 91 und 92 auf Seite 38 und 39) spricht. Konzentriert auf das

⁹⁴ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 254.

⁹⁵ Vgl.: Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 254.

⁹⁶ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 255.

Scrollen durch Häppchen von Informationen füllen sich die Lücken der Wahrnehmung, ohne ihnen unbewussten Freiraum zu gewähren. Nicht zufällig ist es das Geschäftsmodell von Firmen, sich die Lücken zum Geschäft zu machen. Die dabei freiwillig abgegebenen Daten werden mit Click-Baits geangelt, die doch nur wieder die Lücken der Aufmerksamkeit füllen. Die Zeit der Prokrastination ist ein gewinnbringendes Geschäft. Die Langeweile, die wir während der Arbeit oder der Freizeit empfinden, muss in der Logik des Marktes des 21. Jahrhunderts mit Geschichten gefüllt werden. Die Freizeit wird so zur Arbeit. Allerdings zu einer Arbeit, die nicht bezahlt wird, sondern alleine durch unsere Verwendung wertsteigernd wirkt. Informationen über das Userverhalten werden zu Daten, die für die Werbeindustrie wertvoll sind und wiederum dabei helfen, den Usern spezifische und zielgruppenorientierte Waren zu präsentieren. Ungenutzte Zeit ist demnach auch eine politische Zeit, in der die digitale Heimarbeit des Datenkonsums ausgesetzt bleibt und daher die ungenutzte Aufmerksamkeit frei bleibt für die spontanen Lappalien des Alltags.

„Dann ist Langeweile die einzige Beschäftigung, die sich ziemt, da sie eine gewisse Gewähr dafür bietet, daß man sozusagen noch über sein Dasein verfügt.“⁹⁷ Die Langeweile, oder das Aufschieben der produktiven Arbeit, ist keine unnötige Tätigkeit, sondern vielmehr eine grundsätzliche und politische Nichttätigkeit, die es aufrechtzuerhalten gilt. Mit der unbewussten Aufmerksamkeit und dem gelegentlichen Nachgehen von Abwegen schärft sich die subjektive Erfahrung und es können wertvolle Fragmente gesammelt werden. Diese Fragmente bilden einen Erfahrungsschatz, der unerlässlich ist für die Tätigkeit der Kritik, also das Unterscheidungsvermögen.

4.2.5 Resümee

Haben wir uns zuvor mit der Feigheit in Bezug auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Geschichte konzentriert, galt hier der Fokus, aufzuzeigen, dass die Historie nichts anderes ist als eine Aneinanderreihung von Alltäglichkeiten der Subjekte. Eine alltägliche und insignifikante Situation aus dem Leben einer fiktiven Person stand im Zentrum. Der wesentliche Punkt in dieser Erzählung über einen Wirt bei seinem Morgenritual war die Wendung seines Kopfes. Er verschenkt seine Zeit, indem er seine Aufmerksamkeit auf ein Ereignis lenkt, das im Moment des Draufblickens schon wieder vorbei ist. Anstatt seinen

⁹⁷ Kracauer, „Langeweile“, S. 324.

Kopf gleich wieder der Zeitung zuzuwenden, verweilt sein Blick auf dem leeren Hauseingang, in den die keifenden Hunde verschwanden. Dieser Seitenblick, der ins Leere geht, nimmt die titelgebenden 0,0001 % seiner Lebenszeit in Anspruch.

Es ist in dieser Geschichte kein Kairos im Sinne eines opportunen Moments vorhanden. Vielmehr ist der erzählte Moment eine Vorlage für das Schärfen des Unterscheidungsvermögens und somit eine kritische Tätigkeit. Wie wir in *Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit* festgestellt haben, steht am Beginn eines kairologischen Denkens erst einmal das Erkennen eines solchen. Die Verschwendung, das Folgen von Seitenpfaden oder die Langeweile sind Eigenschaften der subjektiven Anteile an der Geschichte, die zumeist aus solchen individuellen Erfahrungen bestehen – nur um von kairologischen Ereignissen durchbrochen zu werden. Wenn es darum geht, ein kritisches Unterscheidungsvermögen zu bilden, ist es ebenso notwendig, sich den Lappalien des Alltags bewusst zu sein und dabei schon einmal einen Seitenblick zu riskieren. Durch das Sammeln und Erfahren relativieren sich gleichzeitig die Momente in ihrer Zeichenhaftigkeit und ermöglichen so eine distanzierte und kritische Position.

„Sie [die individuellen Leben] sind wirklicher Sitz der subjektiv-objektiven Grenzen [...]; sie sind außerdem Durchflußgelände der gesamten Produktions- und Gattungsgeschichte, als solche nicht bloß subjektive Lebensläufe; nicht hermetisch, sondern durchlässig für den Geschichtsfluss, der sich in ihnen vergegenständlicht.“⁹⁸

Das Aufzeigen dieser Grenzen und die Wahrnehmung dessen, dass jedes Subjekt auch ein Medium ist, eröffnet ein Denken des ausgeschlossenen Dritten oder der Lücke. In den Lücken des Produktions- und Bedeutungszwangs streifen die Gedanken frei umher und üben sich in einem leisen utopischen Spiel. Die Brüche sind auch jene Felder, die mit den Fühlhörnern der sinnlichen Gewissheit erforscht werden können. Es sind sensible und feinfühligere Sensoren, die ein Subjekt der Verletzbarkeit freigeben.

„In einer antagonistischen Realität ist eine realistische Haltung dadurch gekennzeichnet, daß sie den Anti-Realismus [sic] der Gefühle – deren Protest gegen unerträgliche Verhältnisse – als Motor für Realismus anerkennt. Die fordert, da der Anti-Realismus [sic] in Sinnen, aus Sinnlichkeit zusammengesetzten Ich-Gefühlen und den daraus wiederum zusammengesetzten Arbeitsvermögen gegen das offensichtlich mächtige Realitätsprinzip verstößt, Selbstvertrauen.“⁹⁹

⁹⁸ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 257.

⁹⁹ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 112.

Es entspricht demnach auch der Logik des neoliberalen Denkens unserer Gegenwart, sich diesem Potenzial zu bemächtigen. Die unerträglichen Verhältnisse sind immer gegenwärtig, aber die Aufmerksamkeit, die wir ihnen geben, ist verdeckt durch die Verdrängung der Gefühle. „Man vergißt [sic] sich im Gaffen, und das große dunkle Loch belebt sich mit dem Schein eines Lebens, das niemandem gehört und alle verbraucht.“¹⁰⁰ Der Antirealismus des Gefühls hingegen schafft sich unerwartet Raum und lässt sich nur verschieben, aber nicht verdrängen. Vielmehr bleibt er im Inneren und nistet sich alleine in unseren Fantasien und Wünschen ein, ohne dass wir sein kritisches Denken kultivieren. Die Gefahr der Verletzbarkeit ist zu groß und rüstet sich auf, in der Zeit des Morgens, wo die Neugierde und der fantastische Drang sich noch relativ frei bewegen dürfen, bevor sie eingefangen werden mit den Schrecken und Krisen der Gegenwart. „Der *Maulwurf* spricht: ich war / ich bin / ich werde sein –.“¹⁰¹ Der Antirealismus des Gefühls zusammen mit dem geschulten Unterscheidungsvermögen wird immer Wege finden, die dünne Haut des vorherrschenden Realitätsprinzips zu durchbrechen. Auf den Seitenwegen, Abkürzungen oder Trampelpfaden der Erfahrungen kann die Lebenszeit nicht verschwendet sein, wenn sich doch nur so unsere kairologische Wahrnehmung bilden kann.

4.3 „Die Zeit die vergehen muss, damit eine Zuschauermenge die Initiative ergreift“ – praktische Kritik

Es hat sich zu Beginn dieser dritten Geschichte eine Menge versammelt um die Hinrichtung einer Frau zu bezeugen. Wir befinden uns also kurz vor der angekündigten Urteilsausführung und es rumort in der Versammlung. Die Rechtfertigung für die Hinrichtung fühlt sich für die anwesende Öffentlichkeit nicht plausibel an. Die Nervosität des Henkers, weil auch dieser ein schlechtes Gewissen ob seiner Handlung hat, führt zu schlechter Arbeit seinerseits. Das empört die Menge und ihr Unmut bricht aus. In der titelgebenden Geschichte vermischen sich Fakt und Fiktion zu einer Situation, in der sich das Unterscheidungsvermögen einer Öffentlichkeit gegen den vorherrschenden Willen des Souveräns richtet. Das geht so weit, dass die zur Enthauptung verurteilte Frau gerettet wird durch die Intervention der anwesenden Zeugen. Schon im Vorfeld waren bezüglich der Schuld der Frau Zweifel aufgekommen und das Urteil wurde als ungerecht empfunden.

¹⁰⁰ Kracauer, „Langeweile“, S. 322.

¹⁰¹ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 88.

Es versammeln sich in der Erzählung wesentliche Faktoren für ein Ergreifen des Kairos und dienen demnach als eine nachvollziehbare Blaupause, wie sich eine Zuschauermenge dazu durchringt, einzugreifen. Hier werde ich schlussendlich zeigen, wie sich ein Kairos situiert und wie sich das Gefühl einer Öffentlichkeit zu einer Handlung entgegen dem herrschenden Gesetz durchringt. Im Folgenden möchte ich daher drei Merkmale aus der vorliegenden Geschichte entnehmen, um sie auf ihre kairologische Struktur hin zu untersuchen.

Zu Beginn steht die Analyse der Geschichte und das Herausarbeiten der Handlungsfäden. Im Unterkapitel Öffentlichkeit werde ich den Ort des Geschehens selbst behandeln, um zu unterstreichen, in welchem Bezug der öffentliche Hinrichtungsort für die Herrschaft signifikant ist. Die versammelte Menge ist die Öffentlichkeit und mit ihr gehen bestimmte Machtstrukturen einher, die wesentlich sind für den Akt der Hinrichtung. Der Unmut der Menge macht sich bereits von Beginn an bemerkbar und wird in Kapitel 4.3.3 mit dem Zaudern in Verbindung gebracht, was nach Joseph Vogl ein produktives Potenzial in sich trägt. Der vierte Blickpunkt ist schlussendlich das Ergreifen des Kairos selbst – was dazu beiträgt, dass sich die Menge dazu entschließt, Partei für das Opfer zu ergreifen, und tatsächlich den Ausgang verhindert. In meinem Resümee werde ich nicht nur das Kapitel zusammenfassend abschließen, sondern auch konkret versuchen, den Kairos an A. Kluge zu binden.

4.3.1 Erkundung

Eine Kindsmörderin steht vor ihrer Hinrichtung. Das junge Mädchen ist sich keiner Schuld bewusst, aber es wehrt sich auch nicht gegen ihr Urteil und wartet artig auf einem Stühlchen. Ihr Kind wurde tot geboren und nach den damals herrschenden Gesetzen war die Mutter hinzurichten. Die junge Frau, Heléne Gilette, verheimlichte ihre Schwangerschaft und Niederkunft und war demnach straffällig geworden. Nach einem Edikt Heinrich II. von Frankreich, der versuchte mithilfe eines Gesetzes die hohe Kindersterblichkeit zu reduzieren, war jede schwangere Frau dazu angehalten, bei den zuständigen Behörden Betreffendes zu melden. Wurde das Kind tot geboren, wurde die Mutter verurteilt, da ein Kindsmord nicht ausgeschlossen werden konnte.¹⁰²

Die versammelte Menge war „unwillig“¹⁰³. „Es stand in den Morgenstunden nicht fest, wogegen sich der Unwille wenden sollte.“¹⁰⁴ Der Fall spaltete das Gemüt der Bevölkerung und die Sympathie war auf der Seite der Frau. „Der Scharfrichter, auch auf Grund der vorangegangenen heftigen Diskussion in der Stadt darüber, daß das tot geborene Kind in Wahrheit an einem Unfall gestorben sei, zitterte, fiel auf die Knie, bat Geistliche, ihm die Verzeihung seines Opfers zu verschaffen.“¹⁰⁵ Nichtsdestotrotz fand nach stundenlangem Aufbau des Gerüsts für die Hinrichtung die Ausführung des Urteils statt. Die Frau des Scharfrichters hatte ein ungutes Gefühl bezüglich der Stimmung in der versammelten Menge. Der Henker holte mit einem einigermaßen beruhigten Gewissen zum tödlichen Hieb aus – und verfehlte. Er „verwundete die junge Frau an der linken Schulter.“¹⁰⁶ Des Scharfrichters Frau wurde nervös – die Stimmung der Menge war ihr nicht geheuer. Die junge Frau bewegte sich weg vom Schafott. Des Henkers Frau holte Heléne zurück zum Schafott und „überredete sie, sich *in Ruhe zu fügen*“¹⁰⁷ und gab ihrem Mann das Schwert wieder in die Hand.

Der Unmut der versammelten Öffentlichkeit wandte sich nun gegen den Scharfrichter, der davon verwirrt war und beim zweiten Schlag ebenfalls verfehlte. Steine flogen bereits in die Richtung des Henkers, der sein Schwert wegwarf und Zuflucht in einer nahen Kapelle suchte. Seine Frau, geistesgegenwärtig, wollte die Verurteilte mit ihren Fesseln

¹⁰² Vgl.: Dülmen, *Frauen vor Gericht*, S. 45.

¹⁰³ Kluge, „Die Zeit, die vergehen muß, damit eine Zuschauermenge die Initiative ergreift“, S. 901;

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

strangulieren. „Jetzt wehrte sich das Mädchen; sie war nicht zum *Strang* verurteilt.“¹⁰⁸ Die Menge warf weiterhin Steine in Richtung des Schauplatzes. Die Frau des Henkers, „den Verlust der Standesehre vor Augen“¹⁰⁹, zerrte die Verurteilte auf eine Seite der Tribüne, wo die Steine sie nicht trafen. „Aus einer Tasche holte sie eine lange Schere, stach der Verurteilten in die Kehle, in den Hals, ins Gesicht, zehn Wunden. Das junge Mädchen kletterte auf das Gerüst. Es stampfte mit dem Fuß. Niemand in der Stadt wäre in der Lage gewesen, sie noch hinzurichten.“¹¹⁰ Die Frau des Scharfrichters wurde abgeführt. Die junge Verurteilte war nicht tödlich verletzt. „Ich wusste wohl, daß mir Gott beistehen würde, antwortete das Mädchen.“¹¹¹

Die Stimmung war schon vor dem Ereignis der Hinrichtung schlecht. Die Schuld der Verurteilten schien nicht zweifelsfrei geklärt worden zu sein. Es blieb also ein Rest von Gefühl unbeeindruckt von der Gewalt des Souveräns. Der Unmut der Menge wusste nur zu Beginn noch nicht ob, wann und gegen wen er sich eigentlich richten sollte – war doch der Urteilsspruch final und eine Berufung gab es nicht. Die Frau war schuldig und die Konsequenz ihrer Tat musste öffentlich zur Schau gestellt werden, um andere Frauen davor zu warnen, ihre Schwangerschaft zu verschweigen. Die öffentliche Hinrichtung war Teil eines Rechtssystems, das auf der Souveränität des Herrschers und der damit einhergehenden Macht über Leben und Tod basierte. Da aber in diesem Fall die Sympathie der eigentlichen Öffentlichkeit auf der Seite der Frau war, konnte selbst die Macht des vorherrschenden Realitätsprinzips nichts an der Tatsache ändern, dass das Urteil als ungerecht empfunden wurde. Wäre der Henker von der Rechtmäßigkeit des Urteils überzeugt gewesen, das er schlussendlich ausführen musste, wäre seine Hand sicher gewesen – wie sie es zuvor wahrscheinlich schon oft genug gewesen ist. Der Henker musste sich der Vergebung seiner Tat sicher sein, bevor er zum ersten Schlag ausholen konnte. Doch sein Hand-Gefühl intervenierte. Dieses unbewusste Zaudern seines Körpers war das Signal an die versammelte Menge, ihrem Gefühl Ausdruck zu verleihen. Es stehen also in dieser Geschichte zwei markante Gegenstände im Zentrum der Verhandlung. Einerseits ist es der Ort der Hinrichtung selbst, also der Versammlungsort einer Stadt. Dieser Ort ist nicht nur ein offener Platz, sondern eine Repräsentation von Öffentlichkeit, in der die Herrschaft

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

sichtbar gemacht wurde. Andererseits ist das Verhalten der versammelten Menge ein wesentlicher Punkt der Geschichte. Sie ergreift die Gelegenheit, ein Vorgehen zu verhindern erst, als bereits eine Störung (die verfehlten Schläge des Henkers) passiert ist. Dieses Rastlose in den Versammelten wird für den Zweck meiner Arbeit mit dem Zaudern in Verbindung gebracht.

4.3.2 Öffentlichkeit

Ein kurzer Moment findet statt, indem das Prinzip der Realität durchbrochen wird. Das vorherrschende Recht wird nicht akzeptiert und es drängt sich die Verweigerung der Menge an die Oberfläche. Mehr noch – es wird gehandelt. Eine Handlung der Öffentlichkeit gegen den vorherrschenden Souverän. Eine quasirevolutionäre Tätigkeit, die schlicht die Konsequenz des Urteils verweigert und somit die legislative Ordnung der Dinge aufwühlt. „Das historisch Wirksame ist aber nicht selten genau in diesen latenten Prozessen [jene Tendenz, die an die Wirklichkeit drängt] enthalten und nicht in dem, was sich äußerlich, in der Gestalt harter Realität, in anschaulbarem Beton zeigt.“¹¹² Die vordringenden latenten Gefühle sind in den Köpfen der Öffentlichkeit stets vorhanden, meist wird diesem Gefühl aber nicht gefolgt, es wird vielmehr angeglichen an das Realitätsprinzip, und wenn es nicht angeglichen werden kann, wird es ausgelagert in die Medien der Kulturindustrie. Was in dieser Geschichte lesbar gemacht wird, ist die Form der Kooperation, die dem Gefühl verhelfen kann, sich Ausdruck zu verleihen. „In der Praxis hat die in Lebensläufen stattfindende Anwendung der Arbeitsvermögen ihren elementaren Zustand nicht unbedingt als Individuum, sondern als Aggregat von Individuen: als zusammenarbeitende Gruppe.“¹¹³ Nehmen wir nun noch einmal den Begriff der Geschichte mit seinen subjektiven Anteilen in Bezug, eröffnet sich ein grundlegend anderes Verständnis von Geschichtsschreibung im Gegensatz zu der vorherrschenden Ideologie.

„Da nach ihrer Phantasie die Verhältnisse der Menschen, ihr ganzes Tun und Treiben, ihre Fesseln und Schranken Produkte ihres Bewusstseins sind, so stellen die Junghegelianer konsequenterweise das moralische Postulat an sie, ihr gegenwärtiges Bewusstsein mit dem menschlichen, kritischen oder egoistischen Bewusstsein zu vertauschen und dadurch die Schranken zu beseitigen. Diese Forderung, das

¹¹² Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 481.

¹¹³ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 254.

Bewusstsein zu verändern, läuft auf die Forderung hinaus, das Bestehende anders zu interpretieren, d. h. es vermittelt einer andren Interpretation anzuerkennen.“¹¹⁴

Es kann dabei aber die Anerkennung der Realität nicht das Ziel der Kritik sein. Den Menschen ist bereits bewusst, dass sie sich den gegebenen Umständen anpassen müssen. Wie weit aber diese Anpassung verläuft, wird ständig neu ausverhandelt. Dass sich jedoch ein Subjekt nur anders positionieren muss, damit das momentane Realitätsprinzip plötzlich Sinn ergibt, ist ein Trugschluss. „Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein.“¹¹⁵ Das Austauschen der Perspektive greift nicht tief genug, um zu verstehen, wie sich Macht konstituieren kann. Arbeit, Leben und Familie sind die kleinsten Zellen der individuellen Erfahrung und diese sind durchdrungen von Machtstrukturen. Die unmittelbare, hautnahe Erfahrung und darauf reagierenden Gefühle, also die subjektiven Anteile, müssen Gegenstand der Auseinandersetzung mit Geschichte und demnach ihrer dominanten Herrschaftsphasen sein.

Die Reibung, die in der Szene von Kluge entsteht, basiert auf dem unbestimmten Unwillen gegenüber dem Ausgang der Geschichte. Eine Strategie von oben reibt sich an dem Willen von unten.

„Ganz im Gegensatz zur deutschen Philosophie, welche vom Himmel auf die Erde herabsteigt, wird hier [historischer Materialismus, Anm.] von der Erde zum Himmel gestiegen. D. h., es wird nicht ausgegangen von dem, was die Menschen sagen, sich einbilden, sich vorstellen, auch nicht von den gesagten, gedachten, eingebildeten, vorgestellten Menschen, um davon aus bei den leibhaftigen Menschen anzukommen; es wird von den wirklich tätigen Menschen ausgegangen und aus ihrem wirklichen Lebensprozess auch die Entwicklung der ideologischen Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses dargestellt.“¹¹⁶

Die Realität von Arbeit und ihren Ich-konstituierenden Funktionen kann mithilfe dieses Denkens von unten nachzuvollziehen begonnen werden. Wenn aber die Geschichtsschreibung dabeibleibt, die Gedanken der Herrschenden aufzubewahren, gehen dabei die Lücken und aufkeimenden Widerstände unter, die in jeder Phase der Entwicklung vorhanden sind. Die versammelte Öffentlichkeit, die gekommen ist, um die Hinrichtung zu bezeugen, ist gewillt, sich zu wehren gegen das Unrecht, das der Frau angetan werden soll. Noch kommt es nicht so weit, dass das ganze System gestürzt wird, aber die Saat dafür ist immer bereits vorhanden, weil das Unterscheidungsvermögen selbst urteilen kann. „Die

¹¹⁴ Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, S. 12.

¹¹⁵ Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, S. 21.

¹¹⁶ Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, S. 21.

Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d. h. die Klasse, welche die herrschende *materielle* Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende *geistige* Macht.“¹¹⁷ Die vorherrschenden Ideologien der Macht und die damit einhergehenden Subjektivierungen der Individuen trüben den Blick und die Urteilsfähigkeit selbiger. Die Krux daran ist, dass sich diese, wenn wir so wollen, Trübung sich nicht einfach aufheben lässt. Die Arbeit bildet das Bewusstsein mit und in der Arbeit steckt naturgemäß ein ideologisches Denken. Mit dieser Verstrickung von Individuum, Subjektivierung und Ideologie kann nicht umgegangen werden durch alleinige Bewusstmachung der Umstände. Sobald sich ein Herrschaftssystem an die Stelle eines alten setzt, ersetzt es auch den Souveränitätsanspruch. Was übrig bleibt, sind die immer wiederkehrenden Momente des stürmischen Denkens des Gefühls. Sozusagen der Maulwurf, der unter der Erde seine Tunnel gräbt und an jeder Stelle zu jeder Zeit durchbrechen kann und die Geschehnisse durch sein Erscheinen aufwühlt. Die Stelle des Aufbruchs ist meist eine, die sich durch einen besonderen Grad an Unwillen kennzeichnet – wogegen sich dieser richtet, ist, wie in dieser Geschichte, oft noch nicht klar zu benennen.

„KLUGE: Jürgen Habermas würde zwischen der Lebenswelt und der Systemwelt unterscheiden, von denen er sagt, es gibt sie, aber sie können getrennt voneinander keine Menschen konstituieren. Jede für sich ist nicht wirklich. Zusammen können sie wirklich sein, aber nur an der Nahtstelle entsteht jetzt etwas wie eine menschliche Position.

NEGT: So ist es. Wenn man das Antigone-Beispiel darauf bezieht, könnte man sagen, daß an der Konfliktstelle, an der Nahtstelle, wo sie aufeinanderstoßen ...

KLUGE: Die Systemwelt und die Lebenswelt?

NEGT: Dort, wo die Systemwelt die Lebenswelt zu kolonialisieren versucht, den Menschen zu enteignen sich anschickt, dort entsteht ein Konflikt.“¹¹⁸

Wenn also die Systemwelt versucht sich der Lebenswelt zu bemächtigen, entsteht an der Nahtstelle kritisches Potenzial. Beide Welten konstituieren erst durch ihre Verwobenheit die Lücke, in der ein Individuum Platz findet. Wenn allerdings die Systemwelt, also die Welt des Regierens, der Macht oder auch des Geldes, sich anschickt die Lebenswelt, nach Habermas der Bereich des Kulturellen, zu kapitalisieren, zwingt sich beinahe automatisch eine sich wehrende Situation auf. Dieses Wehren oder auch der Unwille gegenüber einer Lage, die nach einem besseren Ausgang verlangt, bringt die Problematik der Zähflüssigkeit des Gefühls mit sich.

¹¹⁷ Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, S. 43.

¹¹⁸ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 84.

„Es ist auf der einen Seite die Trägheit der Gefühle dieser Menge, die von Beginn an einen Unwillen hat, der sich zu Anfang noch nicht entschließen kann, gegen was er sich wendet, und erst sehr verspätet sich gegen den Vollstrecker, den Henker und dessen Frau, richtet. Dann ist aber dieser Wille unaufhaltsam.“¹¹⁹

Hat sich erst einmal das Gefühl zu etwas durchgerungen, hat es eine Kraft, die nur sehr schwer wieder einzudämmen ist. Gleichzeitig jedoch kann sie auch nicht lange aufrechterhalten werden. Sobald sich eine Institutionalisierung des Gefühls einstellt, ist die Kraft des Unwillens wieder zurück in seinen Strukturen der Lethargie. Die kurzen Momente der Revolution reichen aber aus – denn am Ende haben die positiven Gefühle eine Mehrheit und treten immer wieder zutage, um den tragischen Ausgang knapp am Abgrund zu verhindern.

4.3.3 Zaudern

Der Unwille der Menge weiß noch nicht, wogegen er sich richten soll, aber er weiß, dass er nicht zufrieden ist mit dem Ausgang des erwarteten Spektakels. Das Gefühl ist auf der Seite des Opfers und nicht dort, wo es eigentlich sein sollte, nämlich auf der Seite des Urteils. Schon während der Verhandlungen, als der Fall publik wurde, konnte die Legislative die Menschen nicht davon überzeugen, dass das Urteil gerecht ist. Der Zweifel an der Tat der vermeintlichen Kindsmörderin konnte nicht ausgeräumt werden. Während des Aufbaus des Podests für die Hinrichtung versammelte sich bereits die Zuschauermenge – wahrscheinlich auch aus der Gewohnheit heraus, sich gute Plätze zu sichern. Die Menge zweifelte und zauderte, etwas in ihnen sträubte sich gegen den erwarteten Vorgang. Das Urteilsvermögen der Öffentlichkeit ist angesprochen und sein Gefühl verlangt nach einem anderen Ausgang.

Nähern wir uns dem Begriff des Zauderns, dem sich Joseph Vogl angenommen hat, eröffnet sich in diesem ein unerwartetes kritisches und aktives Potenzial. Zuerst ist das Zaudern einmal eine Unterbrechung, ein Verlangen nach einer Pause. Etwas sperrt sich oder reibt sich in uns und es ist noch gar nicht klar, weshalb und wogegen sich dieses unbestimmte Gefühl in einem regt.

¹¹⁹ Kluge, *Verdeckte Ermittlung*, S. 32.

„Zauderfunktion [...]: [es handelt sich] um Situationen und Umstände, die deshalb zeichenhaft werden, weil in ihnen das Tun wie dessen Weltbezug wenigstens für Augenblicke problematisch geworden sind. Im Zaudern verdichtet sich ein kritisches, krisenhaftes Verhältnis von Tat und Hemmung, Handeln und Grund, Gesetzt und Vollzug; und dabei wird zwangsläufig der Boden aufgewühlt, auf dem überhaupt sich eine Welt, ein Weltverhältnis konstituiert.“¹²⁰

Das Zaudern unterbricht die Logik der Konsequenz unter der Prämisse der Kontingenz. Die Automatik der Entscheidungslogik greift nicht oder erscheint vielmehr nicht nachvollziehbar. Das Gefühl ist widerborstig. Genauer, der Antirealismus des Gefühls wehrt sich gegen die vorhersehbare Konsequenz des Ausgangs einer Entscheidung. Die Urteilsfähigkeit pausiert somit oder wird für eine kurze Zeit ausgesetzt. Durch dieses Aussetzen oder, sagen wir besser, das Pausieren der Urteilsfindung wird die Welt selbst, in die das Ereignis eingebettet ist, in ihrer bloßen Möglichkeit in Perspektive gesetzt. Der Antirealismus wirkt als ein drängendes Gefühl, in dem der Ausgang der Lage nicht mehr zu rechtfertigen ist. Mit diesem Infragestellen des Ausgangs wird das Tun selbst plötzlich befreit von einer Logik der Konsequenz. Durch das Innehalten in einem Vorgang wird die Handlung aufgeschoben und die tradierten Handlungsmuster werden wenigstens für kurze Zeit infrage gestellt.

„Eine besondere Qualität erhält diese Frage oder Frageform [Was tun?] zunächst dadurch, dass sie Orestes' Tat nicht bloß aufschiebt, sondern einen Moment lang unter dem Aspekt ihrer bloßen Möglichkeit präsentiert. Es hat sich damit ein Zwischenraum aufgetan, in dem diese Tat kontingent, also weder notwendig noch unmöglich erscheint, eine Schwelle, an der sich Handeln und Nichthandeln widerspruchslös aneinanderfügen und die Handlungsrichtung selbst undeutlich wird.“¹²¹

Im Moment des Zauderns wird der Ausgang suspendiert. Ohne eine vorherrschende oder gewohnte Logik des Ausgangs, also ohne die Konsequenzen einer Wenn-dann-Automatik, ist ein Zwischenraum voll Potenzial plötzlich denkbar. In dieser Lücke erscheinen die Verknüpfungen, die zu diesem Moment geführt haben, klar auf, genauso wie die Konsequenzen einer Entscheidung sicht- und, mehr noch, fühlbar geworden sind. Die entscheidende Handlung selbst wird mit ihrer Herkunft und ihrem Ausgang infrage gestellt. Ein utopischer Kern findet hier einen Raum oder vielmehr einen Nichtraum, in dem ein von Erfahrung gebildetes Denken Platz hat.

¹²⁰ Vogl, *Über das Zaudern*, S. 34.

¹²¹ Vogl, *Über das Zaudern*, S. 37.

„Demnach unterbricht das Zaudern Handlungsketten und wirkt als Zäsur, es potentialisiert die Aktion, führt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein, exponiert eine unauflösbare problematische Struktur und eröffnet eine Zwischen-Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert. Das Zaudern – so könn-te [sic] man daraus folgern – operiert an den Anschlüssen, an den Fugen, an den Synapsen und Scharnieren, die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden, oder genauer: an denen der Aggregatzustand dieser Welt, ihre Festigkeit und ihre Verlaufsform auf dem Spiel steht.“¹²²

Das Zaudern beinhaltet neben einem utopischen Potenzial auch die Struktur von Monaden. Die Zeit des Übergangs, der Punkt der Transformation, kann durch das Zaudern exponiert werden und dadurch nicht nur kenntlich, sondern auch gestaltbar gemacht werden. An den Fugen, Scharnieren oder Synapsen, wie Vogl es nennt, öffnet sich die Möglichkeit einer Handlungsmacht, die die „[...] Zeit des historischen Konjunktivs“¹²³ für ein Individuum fühlbar und sichtbar macht. In diesem Denken erweist sich das Unterscheidungsvermögen, wie wir es bereits vorhergehend erkundet haben, als wesentliches Instrument für eine Möglichkeit der Handlung oder der Suspension einer Handlung. Vielmehr ist es aber nicht eine Frage des Entweder-oder, da diese bereits wieder der Logik von Aktion und Reaktion entspricht, sondern eine Auseinandersetzung mit dem utopischen Potenzial eines Ereignisses. Durch seine auflösende Eigenschaft, der Nähe zu Monaden und der plötzlichen Erkenntnis, dass es nicht nur einen Handlungsbedarf, sondern auch eine Handlungsmöglichkeit gibt, bewegt sich das Zaudern auch in der Nähe der Kritik und ebenso des Kairos. Ein Moment des Übergangs kann ein Zaudern provozieren. Ein Moment des Übergangs kann ebenso auch einen Kairos sichtbar machen. Eine Lücke, ein plötzlich aufscheinender Moment im Prozess der Fortschreibung von Geschichte schafft Platz für ein fruchtbares Zaudern und demnach auch für ein kritisches Handeln.

Die versammelte Menge ist bereits vor Beginn des Schauspiels nicht zufrieden mit dem Ausgang der Verhandlung. Während des Aufbaus und der Vorbereitungen verbreitet sich ein Unwillen – wogegen, ist noch nicht klar. Ein Westwind weht über den mehrstündigen Prozess des Gerüstaufbaus. Die Diskussion über die Schuld von Heléne ließ in der Öffentlichkeit Zweifel aufkommen. Der Unwille hätte für sich wahrscheinlich keinen Ausweg gefunden, wenn nicht der Henker selbst ähnliche Zweifel gehegt hätte. Seine Frau konnte den Unwillen der Menge zuordnen und fühlte bereits eine warnende Vorahnung. Die Absolution der Kirchenmänner reichte nicht aus, um die Nervosität des Scharfrichters

¹²² Vogl, *Über das Zaudern*, S. 73.

¹²³ Vogl, *Über das Zaudern*, S. 63.

zu zerstreuen. Der zweite Schlag verfehlte genauso wie der erste und verletzte die Verurteilte nochmals an der Schulter. Dieser fehlgeleitete Schlag war das ausschlaggebende Zeichen für die Menge. Ein Zeichen, wenn man so will, dass die Ausführung des Urteils nicht rechtens ist. Das aufgestaute Zaudern resultierte in einem gewaltsamen Verneinen des Ausgangs. Der Protest gegenüber der Realität konnte sich erst einen Weg bahnen, als der handelnde Akteur selbst einen Fehler machte. Diese Unachtsamkeit, vielleicht aufgrund seines eigenen Gefühls, war genug, um den Freiraum für eine Initiative zu schaffen, ihr sozusagen ein Argument zu liefern. Das intuitive Gefühl der Öffentlichkeit war bereits vor der Urteilsausführung nicht für die Hinrichtung, aber die Intervention wurde erst durch das Vorbeischrammen am Abgrund möglich. „[...] Dieses Hart-am-Abgrund, also auf der Ebene des Unwahrscheinlichen Rettung zu ermöglichen und diese Wege zu erkunden, zu kartografieren und kenntlich zu halten, das ist Kritik.“¹²⁴

4.3.4 Kritisches Ergreifen des Kairos

Durchbrochen von plötzlichen Einschnitten in die chronologische Zeit, ist das Nutzen einer Gelegenheit insbesondere eine Frage des Unterscheidungsvermögens, wie wir bereits bei *0,0001 % der Lebenszeit* festgestellt haben. Das Unterscheidungsvermögen beinhaltet weiter noch eine Urteilsfähigkeit, wie sie in der etymologischen Bedeutung des Kairos selbst bereits enthalten ist. Dass eine richtige Zeit gekommen ist, wann sozusagen der Umschwung da ist, kann durch das aufmerksame Beiwohnen evaluiert werden. Schwierig ist es in Bezug auf den Kairos aber gerade da, wo die Momente schnell aufblitzen und genauso schnell wieder vergehen. Daher liegt die Kunst, den Kairos zu nutzen, darin, ihn schon vor seinem Erscheinen vorherzusagen, was allerdings kaum möglich ist.

„Judging the right kairos depends on reflection on the objective qualities of a situation that lie outside of one’s character and preferences. To judge whether an action has the kairic qualities of timeliness, appropriateness, fitness, or opportuneness, one must take stock of the situation as well of one’s response – take stock, that is, of the entire situational context.“¹²⁵

Eine Situation objektiv zu beurteilen, ist, wie wir wissen, keine leichte Aufgabe. Bei der Beurteilung und Bewertung eines Kairos, so wie es hier Amelié Frost-Benedikt auf den

¹²⁴ Kluge/Vogl, „Kritik aus nächster Nähe“, S. 19.

¹²⁵ Frost-Benedikt, „On Doing the Right Thing at the Right Time – Toward an Ethics of Kairos“, S. 229.

Punkt bringt, ist die Evaluation der Umstände, der Rechtzeitigkeit und der Gelegenheit selbst von essenzieller Bedeutung. Dies erfordert allerdings, dass sich die Akteur_innen in eine betrachtende Position versetzen, die vielleicht objektiv sein kann, die aber gleichzeitig eine subjektive Teilhabe verlangt. Eine Bestandsaufnahme eines gesamten Situationskomplexes zu erstellen, bedeutet ebenso die eigenen Verstrickungen und Anteile an der jeweiligen Situation zu berücksichtigen. Zusätzlich noch die eigene Reaktion bzw. Aktion miteinzubeziehen erweitert den Rahmen der Beurteilung so weit, dass bei der ersten Überlegung zu dieser Tätigkeit schnell der Verdacht aufkommt, zu leicht in ein Zaudern zu verfallen, das zu einem Verpassen der Gelegenheit führt. Die Reflexion, wie Frost-Benedikt schreibt, ist hier ein Stichwort, mit dem weitergedacht werden kann. Eine Reflexion der Situation und der Gedanken kann zu einem schnellen Eingreifen genauso fähig sein wie zu einem bedachten Vorgehen. Beide Herangehensweisen setzen allerdings eine wesentliche Prämisse voraus, die wir bereits in vorhergehenden Auseinandersetzungen für wichtig empfunden haben, nämlich die des Erfahrungszusammenhangs. Mithilfe der Ausbildung des Unterscheidungsvermögens als der sinnlichen Kritik entstehen Taktiken von Erkennungsmustern, die in ihrer Hochform dazu fähig sind, komplexe Zusammenhänge auf einer lokalen (subjektiven) Ebene mit globalen (objektiven) Zusammenhängen zu verbinden und vice versa. Diese Verknüpfungsarbeit von unten nach oben legt eine Praxis der Kritik frei, die von einem Antirealismus des Gefühls geprägt ist, in dem Sinne, dass sich die subjektiven Anteile der Zusammenhänge von unten nicht mehr wegrationalisieren lassen und das Licht auf die Verhältnisse der Kooperation werfen.

„Nun verfährt eine solche Wahrnehmungspraxis [vorgekochte Realität zu sich zu nehmen, Anm.] aber entgegengesetzt zu den Bewegungsformen aller Gegenstände in der Gesellschaft, und auch ein Mensch funktioniert nicht als homo clausus. Er ist ein **gesellschaftliches** Wesen, dass dadurch lebendig ist, dass es *zur Tür hereinklässt*.“¹²⁶

Durch unseren Körper fließen die Erfahrungen und Emotionen unserer Umwelt. Er ist in einem sehr direkten Sinn ein Medium der Wahrnehmung, das in sich diese Anteile wiederum modifiziert und ständig an seine eigene Innenwahrnehmung anpasst. Funktioniert diese Modifikation des Außen- und Innenabgleichs die meiste Zeit zwar gut, so gibt es auch Situationen, wo dieser Prozess versagt und die Abgleichung nicht vorgenommen werden kann. Bei solchen Fehlleistungen stellt sich meist die Fallsicherung

¹²⁶ Kluge, *Die Patriotin*, S. 395.

ein, die dafür sorgt, jenes Gesehene oder Erfahrene zu illegitimieren und somit aus der eigenen Wahrnehmung auszuschließen. Oder aber die Situation wühlt derartig auf, dass das eigene Urteilsvermögen unwiderruflich angesprochen ist und mit dem vorhersehbaren Fortgang der Ereignisse nicht einverstanden ist. So geschehen in unserer Geschichte, in der die Menge ihr unsicheres bzw. unwilliges Gefühl nicht abschütteln kann und will.

„Der Zivilisationsprozess der Wahrnehmung nimmt aber keine Rücksicht auf diesen subjektiv-objektiven Realismus, sondern übt praktische Kritik am Realitätsprinzip, indem er sich gegen die Wahrnehmung sträubt, sobald das unter Nöten erarbeitete Sicherheitssystem, in dem die ganze geschichtliche Balance-Arbeitskraft, d. h. die Erarbeitung von Absperrungen und Zuwendungen, unter denen man es irgendwie aushält[,] ohne wegzulaufen, enthalten ist. Kein Wahrnehmungsbedürfnis ist stark genug gegenüber dieser geschichtlichen Vorarbeit.“¹²⁷

Die Sicherheitssysteme lassen aus und das gebildete Unterscheidungsvermögen des Gefühls lässt sich nicht mehr überzeugen von der Legitimität des zu vollstreckenden Urteils durch den Scharfrichter.

Die Individuen, die sich als schaulustige Menge versammelt hatten, ergreifen den Kairos und verhindern den Tod des Mädchens. Sie greifen nicht nur in den Ausgang der Lage ein, sondern sie begreifen den Zusammenhang des Geschehens und der Geschichte selbst. Das Zaudern des Henkers ist jene rettende Schwachstelle, die es der Öffentlichkeit erlaubt, ihrem Unwillen Luft zu machen. Hätte der Henker gleich getroffen und das Leben der Verurteilten beendet, wie es sich gehört, wäre die Menge nicht so weit gewesen, zu intervenieren. Doch da es diesen Fehler gegeben hat, wurde der Kairos mit Wucht ergriffen und genutzt. Durch die opportune Lücke des Berufsfehlers hindurch drängte sich der Unwille gegen die vorherrschenden Verhältnisse der Situation. Die Wucht des aufgestauten Unmuts zeigt die Kraft der Öffentlichkeit, wenn sie sich dazu durchringt, ihre zähflüssige Art zu überwinden. Die Kraft der Gefühle kann Systeme ganzer Länder hinfällig machen. Die Kultivierung eines solchen Unwillens aber ist eine weitaus schwierigere Frage. Die Kraft, die durchaus mit einer revolutionären vergleichbar ist, lebt von ihrer Spontaneität und Unvermitteltheit. Sie kann nicht als eine ständige Form erhalten bleiben, da die von Kluge benannte Zähflüssigkeit ihre Zeit benötigt und, noch mehr, die richtigen Anlässe dazu braucht. Es ist eine verdrängende Tätigkeit, insofern als sie die anderen Gefühle dabei zur Seite schiebt, um die Kraft dafür aufzubringen, die Verhältnisse zu verändern.

¹²⁷ Kluge, *Die Patriotin*, S. 395.

„Opportunities really do come and go, whether anyone sees them or not, seizes them or not.“¹²⁸ Selbst die grundsätzliche Frage, ob wir als involvierte Teilnehmer_innen an dem Weltgeschehen überhaupt dazu in der Lage sind, bewusst einen Kairos zu nutzen, da er sich so agil verhält, lässt das Denken über den Kairos zu einer feinfühligten Auseinandersetzung werden. Die chronologische Zeit ist jedem_er Leser_in leicht verständlich zu machen. Durch seine omnipräsente Vermittlung schon in der Schule sind wir als Erwachsene ebenso darauf konditioniert, den Verlauf des eigenen Lebens als eine Aneinanderreihung von Ereignissen zu sehen und zu erzählen. Mit einem solchen Denken lassen sich die Kairoi hingegen nicht fassen. „Das Seiende im Ganzen aber steuert der Blitz.“¹²⁹ Die kontingenten Ereignisse sind es, die den Verlauf der Geschehnisse bestimmen und ihnen Bedeutung verleihen. In diesen Ereignissen und ihrer Gestaltungsmöglichkeit ist ein inhärent utopisches Potenzial enthalten, das sich selbst durch den Versuch der Domestizierung des selbigen nicht völlig vereinnahmen lässt. „Located in the present time, a sense of *kairos* leads one to look beyond the factuality of the present to counterfactual worlds that are not, or not yet, as well as to look beyond tradition and the historical record, when these are unduly [*übertrieben, übermäßig*] limiting.“¹³⁰ Geben die Fühler des Antirealismus einem Individuum das Gefühl eines kairologischen Moments, potenzieren sich die Möglichkeiten bis zu einem tatsächlich utopischen Punkt. Die Dinge könnten anders sein, als sie immer schon waren. Um sich diesem tendenziellen Gefühl hinzugeben, stützt sich das Gefühl auf das Urvertrauen, das sich über Generationen angesammelt hat. Dieses Urvertrauen setzt sich bis heute fort und lässt das intuitive Gefühl, dass sich die Dinge früher oder später immer zum Guten wenden müssen, nie sterben.

„Aber letztlich liegt da ein Votum von mir vor [in der vorliegenden Geschichte, Anm.], das ich habe und ableite, nicht aus der Lebenserfahrung, denn dann müsste ich das vorsichtiger schreiben, dann könnte ich nicht so hoffnungsvoll und bestimmt sagen, dieser Unwille kommt gewiß. [...] Das heißt, ich kann auch böse Geschichte schreiben, negativere Ausgänge beschreiben, aber meine Vertrauensleute, von Montaigne bis Ovid [,] sagen, es gibt diese Fähigkeit in einer Menschenmenge, obwohl sie träge ist, obwohl sie Mord gerne im Fernsehen ansieht, obwohl sie kalt ist, blitzt an einer Stelle der Funke des Unwillens. Dann wird Unrecht verhindert. Oder der, der Unrecht begeht, wird verfolgt. Wirkliches Unrecht kann keine Obrigkeit langfristig je begehen, die Menschen sind gegen Tyrannen.“¹³¹

¹²⁸ Frost-Benedikt, „On Doing the Right Thing at the Right Time – Toward an Ethics of Kairos“, S. 227.

¹²⁹ Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 262.

¹³⁰ Frost-Benedikt, „On Doing the Right Thing at the Right Time – Toward an Ethics of Kairos“, S. 321.

¹³¹ Kluge, *Verdeckte Ermittlung*, S. 32.

Die Fähigkeit zu einem Vertrauen in den guten Ausgang mag vielleicht getrübt sein durch die Anstrengungen der Gegenwart, es in feste Bahnen zu lenken. Der Blitz jedoch oder der Kairos, sind die Momente in denen sich das utopische Denken entfalten kann, wenn es sich denn ausreichend angelagert hat.

4.3.5. Resümee

Nun endlich haben wir als Leserinnen und Leser einer positiven Wendung beigewohnt. Es hat schlussendlich nicht die Feigheit, die Gleichgültigkeit oder die historische Besorgnis gewonnen, sondern der Mut, sich gegen etwas zu wenden. Der Unwille, das nicht Hinnehmen von etwas stärker war als die Konvention der Gegenwart. Zusammen war die versammelte Menge stärker als der Wille des Souveräns, der die Verurteilung einer jungen Frau sanktionierte und durchführen wollte. Die Menschen versammelten sich als Öffentlichkeit. Die Hinrichtung musste öffentlich geschehen, um einerseits die Macht des Systems zu repräsentieren und um andererseits ein warnendes Beispiel für andere Frauen dieser Zeit zu sein. Die Öffentlichkeit war zu diesem Zeitpunkt aber mehr als nur Rezipient, sie wurde aktiv und gab sich nicht mit einer beobachtenden Rolle zufrieden. In ihr rumorte es, da sie den Ausgang der Situation nicht mehr legitim annehmen konnte. Wäre die Schuld des Mädchens hinreichend bewiesen worden, wäre es nicht zu einem Unwillen gekommen, da die Legitimation durch das Gesetz gedeckt gewesen wäre. Weder Schuld noch die Unschuld konnte aber klar beurteilt werden und aus der Angst, durch ihre Freisprechung einen Präzedenzfall zu schaffen, verurteilten die zuständigen Richter die junge Frau des Kindsmords. Den letzten Schubs, den die Menge brauchte, um aktiv zu werden, war das Zaudern des Scharfrichters selbst. Er war sich aufgrund der vorhergehenden Diskussion über die Schuld der Frau selbst nicht sicher, ob dieses Urteil nicht eine Sünde sei. Obwohl er sich durch den Klerus davon freisprechen ließ, verschwand der Zweifel nicht aus seinem Körper. Er verfehlte beim ersten Mal – die Menge wurde unruhiger. Er verfehlte die Frau auch beim zweiten Schlag – und die Öffentlichkeit handelte zugunsten des jungen Mädchens.

Der Zweifel war in der Öffentlichkeit gesät worden und die Frage blieb zu Beginn offen, wann dieser geerntet werden sollte. Der Unwille manifestierte sich in der Zeugenschaft und

suchte nur nach einer Entschuldigung, um endlich zum Ausdruck zu kommen. Der angesammelte Unwille nährt sich aus dem Antirealismus des Gefühls, das sich immer einen guten Ausgang wünscht. Erst wenn sich genug Unwille über etwas angestaut hat, kann gegen eine Ideologie vorgegangen werden. Der Prozess aber ist träge, bis er sich abrupt Ausdruck verleiht. Es braucht für einen Ausdruck des Unwillens eine Nahtstelle, an der sich die vorherrschende Ideologie gegenüber dem Wunschdenken seiner Subjekte nicht mehr rechtfertigen kann. In unserer Geschichte ist dieses Nadelöhr der zweite Fehlschlag des Scharfrichters. Das Zaudern des Henkers und das Zaudern der Menge fällt unwillkürlich zusammen und eröffnet stürmisch den Raum, den das produktive Zaudern braucht, um dem kritischen Handeln Platz zu geben. Durch das Zaudern des Henkers öffnet sich, anders ausgedrückt, eine Lücke in der Wenn-dann Logik des vorherrschenden Realitätsprinzips. Diese Lücke, durch das Zaudern schon fast provoziert, ist dabei von Kontingenz bestimmt. Sie ist weder notwendig noch unmöglich – sie ist als Potenzial in der Realität vorhanden.

„NEGT: Es sind nur wenige Fragmente von Heraklit bekannt. Man wird aber sagen können, daß für ihn, wie für Diogenes und auch für Thales, die Erfahrung des Zusammensturzes von Reichen etwas Geläufiges ist. Nichts ist natürlich. Nichts, was die Menschen machen, hat einen Status, der ewig ist.

KLUGE: Es gibt viele kurze Sätze von ihm: Alles regiert der Krieg, alles regiert der Blitz, alles regiert ...

NEGT: Der Blitz ist, philosophisch gesehen, etwas Kontingentes. Er bricht ein, man muß damit rechnen. Der Krieg, das alles sind Hinweise auf das Werden.“¹³²

Der Kairos ist von Kontingenz bestimmt. Er taucht unverhofft auf und kann übersehen, genutzt oder aber auch ignoriert werden. Wird er erkannt und sogar noch genutzt, spielt in diesem Handeln die Urteilsfähigkeit eines Individuums und einer Menge mit. Diese Urteilsfähigkeit bildet sich durch die Anteilnahme am Geschehen. Der normale Ablauf des Geschehens wird unterbrochen durch ein Zaudern. Der Zusammenhang der Situation mit dem Fortgang der Welt selbst wird durch die Unterbrechung der Kontingenz aufgebrochen und verlangt nach einer Handlung oder Nichthandlung. In dem Sinne, dass in manchen Situationen die Unterlassung einer Aktion ebenso rigoros sein kann wie eine Intervention. Ob nun gehandelt wird oder eine Handlung absichtlich unterlassen wird, ist gegenüber dem Erfahrungszusammenhang gleichgültig. In der Perspektive eines distanzierten Teilnehmers einer Jetztzeit wird der Augenblick einer Gefahr plötzlich sicht- und fühlbar. Die Differenz

¹³² Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch*, S. 256.

der Außen- und Innenwahrnehmung wird in den meisten Fällen aufeinander abgestimmt. Funktioniert diese Abgleichung nicht, wird also der Ausgang einer Situation unerträglich, fällt die Realitätssicherung und dem Widerstand gegenüber dem Verlauf der Dinge wird stattgegeben.

Die letzte Hürde bei einer praktischen und kairologischen Kritik ist die Zähflüssigkeit des Gefühls. Es ist der versammelten Menge leicht möglich, ihrem Unwillen Ausdruck zu verleihen, da sich sozusagen der Unwille in jedem angestaut hat und sich dadurch dieses Gefühl potenziert. Das durch den Zivilisationsprozess der Wahrnehmung, wie Kluge schreibt, erarbeitete Sicherheitssystem, nimmt keine Rücksicht auf die subjektiv-objektiv Praxis des Realitätsprinzips. Dieses Sicherheitssystem ist der Glaube an einen guten Ausgang – das Urvertrauen, das die positiven Anteile im Verlauf der Geschichte eine Mehrheit haben. Es sind so auch die kontingenten Ereignisse die signifikanten Kreuzungspunkte des Geschichtsverlaufs.

Die letzte und nicht zu lösende Problematik, die sich in einer kairologischen Kritik verbirgt, ist die Frage des Erkennens. Ein Kairos ereignet sich zwar, kann aber unerkannt vorbeigehen. „Die Unableitbarkeit des Kairos bestimmt auch hier das Bild: Die entscheidende Gelegenheit kommt unverhofft und plötzlich, und sie will genutzt sein.“¹³³ Aber sie lässt sich nicht ableiten – kann also nicht zu einer theoretischen Praxis gemacht werden. Das Denken einer Praxis des Kairos ist eine Sache des *Auf-dem-Sprung-Seins*. Eine praktische, kairologische Kritik ist eine Zusammensetzung aus der Anteilnahme am Geschehen, der objektiven Betrachtung des Zusammenhangs und des Mutes, sich die Hände schmutzig zu machen. Sie erfordert einen Blick auf das Totalgeschehen innerhalb eines Augenblicks, in dem sich die handelnden Akteur_innen agil bewegen sollen. Dies proklamiert ein zauderndes Ausräumen von vorgefassten Logiken des Handelns und bewegt sich in einem Denkraum der Kontingenz – eines Einschließens des ausgeschlossenen Dritten.

¹³³ Konersmann, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, S. 347.

5. Kairologische Montage

Nach Alexander Kluge ist der Film als Kulturmittel so alt wie die Menschheit selbst. Die Bilder und Geschichten der Menschen waren schon immer in den Köpfen verankert. Ihre Wünsche, Träume und Fabeln erzählen sie sich über Generationen hinweg, wurden aber erst vor etwas mehr als 120 Jahren zum ersten Mal in Filmen verarbeitet.

„Seit etwa 120 Jahren rattern unaufhaltsam die Kino-Projektoren. Das Prinzip Kino selbst ist älter als die Lichtspielhäuser. Es ist so alt wie das Licht der Sonne und die Abbildungen von hell und dunkel in unseren Köpfen. Deshalb ist Kino auch nicht beendet, wenn die lautlosen Beamer kommen.“¹³⁴

Das Prinzip Kino bezeichnet die Wunscharbeit der Menschen, ihre Märchen und Mythen. Sie sind immer Teil unserer Weltkultur gewesen und diese Fantasiearbeit wird auch weiterhin unser Leben bestimmen. Konfrontiert mit einer Gesellschaft, in der es kaum Raum für utopisches Denken gibt, drängen sich unsere Gefühle nichtsdestotrotz in der Dunkelkammer unseres Kopfes. Im Kino dürfen die Wünsche frei sein, jedoch in vorgefassten Narrativen, die kaum eine Lücke lassen, sich zu entziehen und gar eigene Spekulationen anzustellen. Je enger die Narration genäht ist, umso unsichtbarer werden die Dunkelstellen des Filmes, die nicht einfach ein schwarzer Kader sind.

„- Nicht-Bewußt. Ich weiß ja, daß ich in einem Kino sitze. Vielmehr zweifach bewußt. Ich sehe ZWEI FILME, einen vom Hirn selbst gemachten aus Dunkelheit und einen in Licht und Farbe, so wie die Augen es referieren, auch mit einer kollektiv und schon durch die Vorfahren hergestellten Empfindung, wie sie der Inhalt der Lichtbilder auslöst.

- Der Reiz, der das Hirn träumen macht, liegt in dem raschen Wechsel?
- Der aber bei zwei Stunden Filmlänge eine ganze Stunde lang Dunkel (das Hirn arbeitet autonom) und eine ganze Stunde lang Bild (das Hirn antwortet auf Reize) ergibt.
- Und das ist besser als Wirklichkeit?
- Viel besser.“¹³⁵

Die schwarzen Phasen, die die Hälfte eines Filmes ausmachen, bleiben frei für die autonomen Vorstellungen eines_einer Rezipient_in. Darin enthalten ist ein tatsächliches Potenzial, einem_einer Rezipient_in einen assoziativen Spielraum einzuräumen, der nicht darauf aus ist, die Wunscharbeit einzunähen in die Narration eines Filmes, sondern

¹³⁴ Kluge, *Geschichten vom Kino*, S. 10.

¹³⁵ Kluge, „Das Kino im Kopf des Zuschauers“, S. 43.

vielmehr die Zuschauer_in zu einem_einer Mitautor_in des Films zu erheben. Das rohe Vorstellungsvermögen eines_einer jeden Rezipient_in kann durch die bewusste Lücke innerhalb des Filmes zu einem Rohstoff für den Alltag geformt werden.

„Der Film verfährt, wie Walter Benjamin gezeigt hat, nach dem Prinzip der Aufmerksamkeit ohne Anspannung; der Zuschauer ist zerstreut. Dieses Verfahren erlaubt den Ablauf in Assoziationen, es erfordert bildliche Zeitsprünge und läßt gedankliche Logiksprünge zu. Die Einführung des Tons erlaubt polyphone Wirkungen, die vorher nur durch ein Nacheinander angedeutet werden konnten.“¹³⁶

Einem Film ist es offengestellt, wie diese Zerstreuung gestalterisch eingesetzt wird. Von einem Kino, in dem alleine die Effekte und Actionsequenzen den_die Zuschauer_in in Atem halten, bis hin zu einem Autorenkino, in dem die Formen der Konvention aufgelöst werden und mit experimentellen Narrationen gespielt wird, setzt der Film bei allem die Zerstreuung seiner Zuschauer_innen voraus. Diese Aufmerksamkeit ohne Anspannung, wie Kluge schreibt, ermöglicht eine Immersion der ungenutzten Gedankenarbeit eines_einer Rezipient_in und eröffnet ein aktiviertes Potenzial für das Training des Eigensinns.

Im Folgenden betrachten wir die Funktion der Montage bei Alexander Kluge näher und werden nach den spezifischen Einflüssen, Auswirkungen und Praktiken darin suchen. Haben wir spezifiziert, was die Montage bei Kluge für einen Stellenwert einnimmt, folgt darauf eine konkrete Auseinandersetzung mit zwei Montagen aus seinem Werk. Damit werden zwei Facetten des Kairos nochmals näher betrachtet. Auf die Analyse folgt dann die Positionierung des Kairos in die Nähe der Kritik. Diese Zusammenstellung ermöglicht die Begründung, warum eine solche Assoziation für eine praktische Kritik fruchtbar ist.

5.1 Grundprinzipien der Montage bei Alexander Kluge

Die Form der Montage, die Kluge in seinen Film- und Fernsehproduktionen anwendet, ist von einer Lückenhaftigkeit geprägt, die einen als Rezipient_in oft irritiert zurückläßt. Gleichzeitig ist intuitiv fühlbar, dass in den Bildern, Filmschnipseln, Fragmenten und Zitaten eine Bedeutung verborgen ist, die nur darauf wartet, entdeckt zu werden. Schicht um Schicht lassen sich die Interpretationen abtragen, die sich über den Zusammenschlüssen

¹³⁶ Reitz/Kluge/Reinke, „Wort und Ton“, S. 11.

der Einzelteile aufgestapelt haben – was jedoch mehr über den_die Betrachter_in als über den Autor aussagt. Bei der Interpretation von Kluges Arbeiten befindet sich der_die ambitionierte Spurensucher_in in einer Welt der Referenzen wieder, die aber nicht ohne ein Grundverständnis auskommen, wie sich Montage bei dem Autorenfilmer konstituiert.

Wesentliche Einflüsse für Kluge sind die Avantgarde-Vorreiter der Montage Dziga Vertov, Sergej Eisenstein, Georges Méliès und die Gebrüder Lumière – eine Gruppe von sehr verschiedenen Autorenfilmern, die in ihrer experimentellen Verwendung des Mediums Film und seiner psychologischen Wirkung unterschiedliche Strömungen prägten. Montage selbst ist ein Verfahren, das in seiner grundsätzlichen Auffassung die Anordnung von Filmbildern bezeichnet: „Als Montage bezeichnen wir die Anordnung von Teilen eines Filmstreifens, die in ihrer Wechselbeziehung einen bestimmten Gedanken des Regisseurs zum Ausdruck bringt.“¹³⁷ Méliès ging es darum, mit dem Film zu spielen und die Fantasie des Rezipienten durch Stop-Trick-Techniken anzuregen. Daraus entstand das Genre des fiktionalen Films. Parallel dazu entwickelte sich das Genre des Dokumentarfilms ausgehend von den Gründervätern Gebrüder Lumière, deren Motive sich auf realistische Vorgänge bezogen. Zwischen diesen beiden Polen entstanden Schattierungen von Genreüberschneidungen, wodurch keine der „Urzellen“¹³⁸ mehr eindeutig zu finden ist.

„Der heutige Fernseh- und Kinofilm vermischt Dokumentation und Fiktion – bis hin zur Umkehrung ihrer Funktionen: Dokumentation wird fiktiv, Fiktion hat dokumentarischen Ausdruck [...]. Die Grundelemente des Films sind hochspezialisiert, aber ihr Grundprinzip ist gleich geblieben: Es werden enge Realitätsausschnitte, Momentaufnahmen, gebildet und miteinander zu einem Zusammenhang montiert.“¹³⁹

In seinen Montage-Arbeiten verwendet Kluge häufig Material aus den Anfängen des Films, um diese Grundelemente des Mediums offenzulegen.

Beide Urzellen des Films arbeiten mit Montage und bereiteten den Weg für seine heute fallweise suggestiv aufgefasste Verwendung. Diese Problematik, dass der Montage eine Tendenz von Manipulation innewohnt, wurde in seiner Grundform von den russischen Pionieren der Montage begründet. Besonders Eisenstein und seine Gruppe der Kinoki

¹³⁷ Sklovskij, „Der Kulesov-Effekt und die Stufen der Montage“, S. 129.

¹³⁸ Kluge, „Die realistische Methode und das sog. Filmische“, S. 202.

¹³⁹ Kluge, „Die realistische Methode und das sog. Filmische“, S. 202.

wehrten sich gegen die Kolonialisierung des Films durch durchschnittliche Melodramen und wiederverwendete Theaterstoffe. Sie forderten eine Suche nach dem inhärenten Potenzial des Filmes, speziell mit seinem Werkzeug der Kamera, dem Kinoauge. „Wir [die Kinoki, Anm.] säubern die Filmsache von allem[,] was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge.“¹⁴⁰ Die Überlegenheit des maschinellen Kameraauges ermöglicht es dem Film Bewegungen, Abläufe und dem menschlichen Auge verwehrte Dinge fass- und sichtbar zu machen – es ist das einzige Medium, das Bewegung reproduzierbar macht. Allerdings erst durch die Montage werden diese Einzelteile zu einem sinnstiftenden Ganzen zusammengeschlossen. „[...] der Sinn der kinematographischen Aussage [hängt] von dem Zusammenstoß der Einzelteile [ab].“¹⁴¹ Dieser Sinn stiftet sich durch die Intention des Autors und diese ist in der Auffassung der Kinoki aus gegenwärtiger Perspektive durchaus kritisch zu reflektieren.

„Dass eine solche Montagetheorie auf den Betrachter zielt, versteht sich von selbst. Der Konflikt soll einen präzisen und genau kalkulierten *Effekt* haben. Der Film ist kein herrschaftsfreier Raum, in dem der zwanglose Zwang des besseren Arguments zählen würde, sondern visuelle Performanz, der es auf einen kalkulierten Effekt konfligierender Bilder ankommt, deren Plural sich im Kopf des Betrachters in einem verstehenden Singular synthetisieren soll. Der Film ist eine Folge von Kollisionen, die regelrechte Explosionen im Kopf des Betrachters auslösen sollen.“¹⁴²

Jenen russischen Avantgardisten war es ein Anliegen, ihre durchaus populistischen Ideen durch die Form des Films zu transportieren und zu vermitteln. Die Zuschauer_innen sollten die revolutionären Dogmen durch den Film in ihr Bewusstsein aufnehmen. Der Film diene also als Zündstoff für Gedanken. Diese Idee, dass der Film politische Informationen in sich trägt, die der_die Rezipient_in unbewusst in sich aufnimmt, führte auch zu dem Denken, dass der Film als politische Waffe eingesetzt werden konnte. Durch die Art und Weise der Montage ließen sich also Gefühle leiten, die zu einem bestimmten politischen Effekt führen sollten. Diese Erkenntnis setzten später die Nationalsozialisten in professionellem Maßstab um und ließen den Film zum Propagandainstrument werden.

Das Hervorheben der Gefühle, ihrer Erzählform und die Frage nach dem Wie – nämlich wie eine solche filmische Erzählweise funktionieren könnte – beschäftigte Jahrzehnte

¹⁴⁰ Vertov, *Schriften zum Film*, S. 7.

¹⁴¹ Sklovskij, „Der Kulesov-Effekt und die Stufen der Montage“, S. 130.

¹⁴² Stiegler, „Von den dialektischen zu den pluralen Bildern“, S. 356.

später auch die Akteure des Neuen Deutschen Films. In einer filmischen Gegenwart, die von Heimatfilmen und der Restauration eines Post-Nazi Deutschlands geprägt war, verhandelte die Gruppe rund um das Institut für Filmgestaltung an der Ulmer Universität für Gestaltung die Frage, wie sich Film, Theorie und Praxis neu denken lassen könnten. Gegründet von Kluge und Edgar Reitz entstand dabei wesentlich das Miniaturenprinzip. Ausgehend von den Anfängen der Filmgeschichte und dem Minutenfilm, wurde das Prinzip der Miniatur weiterentwickelt und versucht, dieses Genre an seine Grenzen zu bringen, was Gestaltung, Inhalt und Form betrifft.

„Die elementare Vorgehensweise des Films findet sich in der Anfangsphase der Filmgeschichte bei Lumière und Méliès. Lumière beobachtet einfache Vorgänge: Arbeiter verlassen eine Fabrik, ein Zug fährt in eine Bahnhofshalle ein, so wie die Kamera den Vorgang erfaßt. Méliès erzählt erfundene Geschichten. Er fotografiert präparierte Atelier-Wirklichkeit: die Reise zum Mond, Jules-Verne-Geschichten usf.“¹⁴³

Diesen kurzen Filmen liegt die Frage zugrunde, wie sich Konzentrate herstellen lassen, die montagefähig bleiben und in ihrer Kürze Erfahrungen mitteilen oder assoziieren können.¹⁴⁴ Montagefähig nicht alleine in einer filmischen Auffassung, sondern auch die Zuschauer_innen selbst betreffend. Mithilfe der Auflösung der Form und des gleichzeitigen Versuchs, neue Formen zu finden, in denen die Rezipient_innen nicht schlichte Empfänger_innen der Diegese sind, versucht Kluge unter anderem durch Mischformen eine_n aktivierte_n Zuschauer_in zu bilden. Mit Produktionen auf Augenhöhe, die genug Spielraum für die Lücke bereithalten, kann der_die Betrachter_in zu einem_einer aktiven Mit-Autor_in gemacht werden. Diese Autorenschaft ist vielgestaltig und dient nicht dem Zweck, die Rezipient_innen in eine bestimmte Richtung zu lenken, wie es Eisenstein noch suggeriert. Der Eigensinn und das Schulen des Unterscheidungsvermögens sollen es möglich machen, Realitätszusammenhänge erfahrbar zu machen.

„Ihr [der Arbeit an Filmen, Anm.] liegt eine bestimmte Vorstellung von Realismus zugrunde, unter anderem ein Realismus, der die Phantasie und die Wünsche der Menschen ebenso ernst nimmt wie die Welt der Fakten. Fakten alleine sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht. In Filmen ausgedrückt nimmt der Standpunkt, daß sich dieser Widerspruch zwischen dem Antirealismus der Gefühle und dem Realismus weltlicher Tatsachen nicht wegräumen läßt, sondern gerade die Wurzel filmischer Bewegung ist, höchst verschiedene Gestalten an. Wahr ist der Kontrast, die Vielgestaltigkeit. Sie sind nämlich das spezifische Merkmal von

¹⁴³ Kluge, „Die realistische Methode und das sog. Filmische“, S. 202.

¹⁴⁴ Vgl.: Kluge, „Ein Hauptsatz des Ulmer Instituts“, S. 5.

menschlichen Köpfen und Sinnen. Ein Realismus, der davon auf Mittelwert abstrahiert, ist keiner.“¹⁴⁵

Die Kunst der Montage besteht darin, eine_n Rezipient_in assoziativ einzubinden und gleichzeitig seine_ihre Wahrnehmung herauszufordern. Wodurch gar die Auffassung von Realität infrage gestellt werden kann. Der Mittelwert, den Kluge im obigen Zitat erwähnt, kann der Konstruktion von Diegese im Mainstreamfilm zugeordnet werden. Auch der_die Autorenfilmer_in ist mit der Entscheidung konfrontiert, in wie weit versucht wird einen Mittelwert herzustellen. Der Ausweg ist nicht automatisch die Dramaturgie zu kündigen, sondern das bewusste Auslassen tradierter Erzählmittel. Durch diese Irritation kommt ein_e Rezipient_in gar nicht erst in die Versuchung, sich in die Diegese zu begeben. Der wache Verstand kann die vielgestaltigen Enden der Erzählung des Autorenfilmers folgen oder nicht – er_sie ist in jedem Fall beteiligt an der Erzählung der jeweiligen Geschichte. Mithilfe der Betrachter_innen kann ein Film die Umstände der vorherrschenden Realität dekonstruieren und im selben Zug mithilfe der Montage und der Mit-Autor_innen wieder remontieren. „Die Filmsache ist die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegungen der Dinge im Raum und – angewandt – das rhythmische künstlerische Ganze, entsprechend den Eigenschaften des Stoffes und dem inneren Rhythmus jeder Sache.“¹⁴⁶

Das Einbinden des_der Rezipient_in in die Dekonstruktion der jeweiligen Verhältnisse mit den Mitteln der Montage versetzt den_die selbige_n in eine Position der aktiven Teilnahme und gleichzeitig auch in den Kontext des Stoffes. „Die bekannte Welt erweist sich im Durchgang durch das Objektiv als eine nur *vermeintlich* bekannte, die mittels der filmischen Transformation anders, in neuer Gestalt und mit nun sichtbar gewordenen Regeln erkannt werden kann [...].“¹⁴⁷ Doch geht Kluge nicht so weit wie Eisenstein, der das Gedankenfeld des_der Rezipient_innen umpflügen will, sondern es geht ihm um das Eröffnen eines Möglichkeitsfelds der Deutung. „Die Montage ist das Scharnier, das Film und Wirklichkeit miteinander verbindet.“¹⁴⁸

Mithilfe der nachfolgenden Beispiele möchte ich noch weiter an die Montagepraxis Kluges annähern und dabei freilegen, wie sie sich im Kontext des Kairos positionieren lässt.

¹⁴⁵ Kluge, „Ein Hauptsatz des Ulmer Instituts“, S. 7.

¹⁴⁶ Vertov, *Schriften zum Film*, S. 9.

¹⁴⁷ Stiegler, „Von den dialektischen zu den pluralen Bildern“, S. 354.

¹⁴⁸ Stiegler, „Von den dialektischen zu den pluralen Bildern“, S. 356.

5.2 Annäherung an „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a. D.“¹⁴⁹ und „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“¹⁵⁰

Die Verschränkung von Realität und Fiktion, oder von Dokumentation und Film, wird in den ausgewählten Beispielen deutlich spürbar, wenn Bilder montiert werden – dort nämlich ist die Linie zwischen diesen Genres nicht mehr klar erkennbar. Beide Beispiele sind nur ein marginaler Ausschnitt aus dem vielfältigen Werk von Kluge und erheben in der folgenden Analyse keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit oder eine generelle Aussage. Was mithilfe dieser Fragmente deutlich gemacht werden soll, ist das Verfahren, mit dem Kluge uns als Rezipient_innen dazu bringt, unsere eigenen Sehgewohnheiten zu hinterfragen oder sie zumindest in erster Linie bewusst wahrzunehmen. Mit der Konsequenz, weitere Produkte der Film- und Fernsehindustrie mit anderen Augen wahrzunehmen und dadurch die Möglichkeit zu schaffen, selbstständig die subjektive Rezeption zu dekonstruieren. Mithilfe dieses Ansatzes kann begonnen werden, kooperativ den Eigensinn und das Unterscheidungsvermögen zu schulen.

5.2.1 „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a. D. – Zum 87. Todestag und 125. Geburtstag der unbezwingbaren Roten“

„Die Sozialistin Rosa Luxemburg, geboren vor 125 Jahren, wurde am 15. Januar 1919 in Berlin, vermutlich noch lebend, in den Landwehrkanal geworfen / Der Reichskanzler Bernhard von Bülow, schuld an der Entwicklung, die zum 1. Weltkrieg führte, hätte die Reichstagsabgeordnete, die er kannte, aus den Händen ihrer Mörder retten können / Er unternahm nichts - -“¹⁵¹

Leben und Tod von Rosa Luxemburg wird gleich zu Beginn der Sendung in den Fokus gestellt. Ihre Verbindung zu dem Reichskanzler, die nicht nur eine politische war, hätte sie vor ihrem gewaltsamen Ende retten können. Mit dem einleitenden Zitat aber wird klar, dass Bülow eine Mitschuld an ihrem Tod hat. Erst nach diesem Lauftext, der unter einem rot gefärbten Porträt Rosa Luxemburgs eingeblendet wird, erscheint der Titel der Prime-Time-Spätausgabe. Die Sendung wird mit einer Aufnahme eröffnet, bei der nicht eindeutig festzustellen ist, ob sie eine Demonstration oder eine Feierlichkeit zeigt. In der rechten

¹⁴⁹ Kluge, *Prime-Time Spätausgabe*, DE 1995.

¹⁵⁰ Kluge/Reitz, Deutschland: 1974.

¹⁵¹ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h20‘

oberen Ecke sehen wir ein gezeichnetes Porträt von Luxemburg. Leuchtraketen steigen auf und fallen auf die Versammelten. Über diesem Sujet läuft das sozialistische Lied „Auf zum Kampf“, das Luxemburg und Liebknecht zum Gegenstand hat. Gebrochen wird es durch eine Aufnahme von einem Redner, vermutlich Fürst Bülow. Schnitt zurück auf die Versammlung, über der nun ein größeres Negativbild von Luxemburg gelegt ist. Begleitet von Klaviermusik. Nun wird der Fürst selbst kurz vorgestellt. Eine Gruppe von Menschen, einer davon Bülow, sitzt um einen Tisch herum: „von Bülow, deutscher Reichskanzler 1900–1909“.¹⁵²

Das Klavier kommt ins Bild und zeigt einen jungen Pianisten, der, wie das Insert mitteilt, eine Schnellpolka aus dem Stück „Wozzeck“ von Alban Berg spielt. Wieder ist eine gegenwärtige Großversammlung zu sehen. Bisher ist unklar, um welche Veranstaltung es sich handelt. Diesmal sehen wir das Bild von einer adoleszenten Rosa Luxemburg in der rechten oberen Ecke.

Einer ihrer Mörder ist in einer Zeichnung zu sehen, die rot hinterlegt ist. Im nächsten Bild sehen wir einen Mann, dessen Bild vergrößert gezeigt wird. Über den Ausschnitt, von links nach rechts ziehend, schiebt sich mehrmals das rot gefärbte Negativ des Bildes. Diese Überblendungs-Technik kommt mehrmals im Beitrag vor. Die weißen Stellen des jeweiligen Bildes legen sich in Rot oder Blau gefärbt abermals auf das Bild, indem sich die hellen Stellen des Bildes von links nach rechts verschieben. Ähnlich wie beim Wechseln eines Dias, worauf normalerweise das folgende Bild in das Licht geschoben wird, nur dass es bei dieser Technik dasselbe Bild ist, bei dem nur die weißen Stellen gefärbt sind. Das folgende Bild zeigt eine Gruppe von 25 Personen um einen Tisch angeordnet, einer von ihnen ist der eben gesehene Mann. Darunter ist zu lesen: „Mordfeier im Eden Hotel, abends, 15. Januar 1919“.¹⁵³ Wieder gefolgt von einer Vergrößerung des Bildes, wieder mit jener Überblendungs-Technik, diesmal in Blau, die den vermeintlichen Mörder zeigt. Fürst Bülow wird darauffolgend fotografisch im Gespräch mit einem Zylinder tragenden Mann gezeigt. Eine weitere Zeichnung im vertrauten Kreis zeigt den Fürsten, allerdings ist sein Kopf hineinmontiert. Bülow ist an jenem Abend anwesend im „Mordhotel Eden“.¹⁵⁴ Die Verhaftung der Luxemburg liegt nicht weit zurück und wir sehen die Fotos der polizeilichen Feststellung ihrer Person, hervorgehoben durch Überblendungs-Technik. Dieses Bild wird in dreifacher Variation gezeigt. Einmal mit beiden Fotografien von vorne

¹⁵² Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 1h10‘

¹⁵³ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h2‘

¹⁵⁴ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h2‘23“

und seitlich, einmal nur von vorne und ein letztes Mal nur im Profil. Die Verhaftete wird ins Hotel Eden gebracht. Ein neues Lied beginnt, und ein Bild einer jüngeren Rosa zieht über den Bildschirm. Eine weitere Fotografie zeigt ein Mädchen adrett gekleidet vor einem Stuhl stehen. Neun Jahre alt ist Rosa Luxemburg zum Zeitpunkt der Aufnahme, wie uns das Insert mitteilt. Die ganze Sequenz ist begleitet von gleichfarbigen oder blauen Überblendungen. Ins Negativ wechselnd, zeigt das nächste Bild die Erwachsene. Die versammelte Menge, die auch zu Beginn zu sehen war, erscheint wieder mit dem runden Foto von Rosa Luxemburg in der rechten oberen Ecke. Diesmal ist zu lesen: „Rosa Luxemburg bei den Feiern zur *Wiedervereinigung*“.¹⁵⁵ Plötzlich ist eine Großversammlung zu sehen, während das Knallen von Feuerwerkskörpern und ein Mitschnitt eines feierlichen Opernstücks zu hören sind. Der Filmmitschnitt ist ein Bild im Bild. Die versammelten Menschen, das Feuerwerk und eine Aufnahme des ganzen Geschehens vor dem deutschen Bundestag beendet die Sequenz.

Alexander Kluge sitzt in einem abgedunkelten Raum, rechts hinter ihm werden Inserts eingeblendet, die er wiederum langsam vorliest. Das Zitat kommt aus den Tagebüchern Graf Kesslers, der mit dem Ehepaar Bülow bekannt war. Der vorgetragene Eintrag stammt vom 24. Januar 1919 und wurde in Berlin verfasst. Die im Hintergrund projizierten Zeilen sind im Stil Kluges in spielerischer Manier formatiert. In einer kleinen Runde von fünf Personen frühstückten die Beteiligten und unterhielten sich über den Spartakusbund, dessen Gründerin Rosa Luxemburg war. Das Fürstenpaar wohnte zu der Zeit ebenfalls im Hotel Eden und bekam laut den Aufzeichnungen Kesslers nichts mit. Ihnen war bekannt, dass die Rote im Hotel untergebracht war, da ebenfalls die Gardeschützen-Division dort ihren Stab hatte. „Das Hotel sei ganz still gewesen / Ihre Kammerjungfer sei der Rosa Luxemburg zwischen Soldaten auf dem Flur begegnet; eine kleine Frau, die ganz ruhig mitging ...“¹⁵⁶ Eine Großaufnahme der jugendlichen Luxemburg wird zwischen geschnitten. Es folgt eine Aufnahme des Hotel Eden mit einem davor geparkten Panzer mit Soldaten. Der Fürst im Reichstag, wobei sein Bild über die eigentliche Fotografie montiert ist. Wieder liest Kluge aus den Tagebüchern Kesslers vor. Diesmal ergeht sich der Graf in einer Beschreibung über Fürst Bülow selbst. „Er hat von allen Dingen, die in der Welt vorgingen, immer nur sein eigenes rosiges Antlitz im Spiegel gesehen“¹⁵⁷ Eine

¹⁵⁵ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h3‘42“

¹⁵⁶ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h6‘10“

¹⁵⁷ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h7‘30“

Gedankenpause folgt und Kluge kommentiert: „Ein Opportunist reinsten Wassers. Reichskanzler, genannt Silberzunge.“¹⁵⁸ Er fährt fort zu zitieren und liest Graf Kesslers Kommentar zum Ende des Ersten Weltkrieges.

Begleitet von der bereits bekannten Schnellpolka sehen wir eine Abfolge von Fotografien: ein Schlachtfeld (mit Überblendungs-Technik), ein Porträt von Luxemburg, ein Pamphlet des Spartakusbundes, eine Fotografie Luxemburgs bei einer Antikriegsdemonstration als Rednerin, die Gefängniszelle, in der sie 1917 einsaß, eine Aufnahme von Soldaten und Gefangenen.

Der Pianist der Schnellpolka wird vorgestellt als Phillippe Jordan. Drei aufeinanderfolgende Text-Bilder zeigen das wohl letzte Zitat Rosa Luxemburgs vor ihrem Ableben: „Ich war / Ich bin / Ich werde sein.“¹⁵⁹ Plötzlich befinden wir uns im Schlachtgetümmel des Ersten Weltkrieges. Granaten schlagen ein, Soldaten laufen durch das Bild und über den insgesamt neun Kriegsaufnahmen schwebt ein Kopf von einem Soldaten mithilfe von Mehrfachbelichtung. Es folgt ein Zitat des Revolutionärs Eugen Leviné, der ebenso im Krieg gedient hatte: „Wir sind Tote auf Urlaub.“¹⁶⁰ Ein Porträt seiner kleinen Familie wird eingeblendet.

Plötzlich wechselt die Musik mit dem Schnitt und wandelt sich in eine bedrohliche Aufnahme einer Oper. Es ist Kriegstreiben zu sehen und in der unteren Hälfte in Rot sind die dazugehörigen Noten zu lesen. Ein Plakat in beinahe kubistischem Stil von Rosa Luxemburg löst diese Szene ab. Gleich danach folgen die Bilder der Quelle der Musik und es ist eine Opernaufführung zu sehen mit dazugehörigem Orchestergraben. Auch diese Opernszene spielt in einem Krieg.

Die Musik wechselt wieder zurück zu der bekannten Polka und ein Gruppenbild mit Luxemburg wird eingeblendet. Auch darüber schiebt sich rot die Überblendung. Fürst Bülow bei einer Versammlung, Porträt von Rosa Luxemburgs mit roter Überblendung. Darauf eine weitere Aufnahme der Frau. „Révolution ou Barbarie“¹⁶¹ steht unter einer bereits bekannten Abbildung der Roten, bei der nur ihre Augen in der Bildmitte sind.

¹⁵⁸ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h7‘52“

¹⁵⁹ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h9‘54“

¹⁶⁰ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h10‘37“

¹⁶¹ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h11‘46“

Wie auf das Stichwort des Zitats antwortend, sehen wir den Vorgang einer Erhängung in zwei Bildern. Die Musik wechselt zu einem melodramatischen Geigenspiel. Das Bild eines Soldaten in Großaufnahme. Auf einer Parkbank sitzt ein höherer Militär. Darauf das Bild zweier Kinder. Ein gepanzertes Fahrzeug aus dem Ersten Weltkrieg von Soldaten umringt. Wieder Soldaten, diesmal zu dritt, wobei einer von ihnen ein Schild hochhält, auf dem steht: „Halt! Wer weitergeht, wird erschossen.“¹⁶² Erschossene Leiber, die auf der Erde liegen. Einer der Toten vergrößert. „Die Freiheit ist immer die des Andersdenkenden.“¹⁶³ – Rosa Luxemburg, abgebildet mit einem sanften Lächeln in einem runden Bildausschnitt. Es werden Aufnahmen von Luxemburg im Gespräch und eine weitere Fotografie mit ihrer Freundin, der Publizistin Luise Kautsky, gezeigt.

Das folgende Insert kündigt die Namen, unter denen Rosa Luxemburg schrieb, an und listet sie in der verspielten typografischen Manier auf. Insgesamt elf Text-Bilder laufen über den Bildschirm. Beim neunten Insert wechselt die Musik zum Lied von Joan Baez „Here’s to you, Nicola and Bart“, ein Song zum Gedenken an die getöteten Anarchisten Niccola Sacco und Bartolomeo Vanzetti.¹⁶⁴ Nach dem elften Pseudonym Luxemburgs wird zum Bild einer Brücke geschnitten, das wieder mit der Überblendungs-Technik hervorgehoben wird. „Landwehrkanal in Berlin / An dieser Brücke wurde Rosa Luxemburg, vermutlich bewußtlos, ins Wasser geworfen.“¹⁶⁵ Die Leiche Rosas wurde fotografiert und wir sehen die Schwarz-weiß-Aufnahme ihres verunstalteten Körpers. Ein letztes Mal kommt der Reichskanzler ins Bild und wird gescholten für seine Untätigkeit. Abgeschlossen wird die Sendung mit einem Porträt Luxemburgs und ihrem letzten Zitat. Erneut wird das Titelbild der Sendung eingeblendet. Fade-out der Musik.

5.2.2 Kontextualisierung

Da bereits in Kapitel 4.1 die Lebensgeschichte von Rosa Luxemburg im Fokus stand, war die Wahl der Sendung als Pendant für mich interessant. Wir haben zweimal Rosa Luxemburg als Thema, allerdings mit zwei verschiedenen Schwerpunkten. Durch unterschiedliche Mittel betont Kluge die Macht von Kairos anhand eines Lebens. Die

¹⁶² Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h12‘6“

¹⁶³ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h12‘14“

¹⁶⁴ O. A., „Sacco e Vanzetti“, imdb.com, 16.6.2019

¹⁶⁵ Kluge, „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler a.D.“, 0h14‘

filmische Version konzentriert sich stärker auf das Leben von Luxemburg, was ein Thema darstellt. Der zweite prominente Handlungsstrang kreist um Fürst Bülow und seine verschenkte Chance, zu helfen. Im Unterschied zur Literatur kann der Film Ton einsetzen, um Konnotation zu erzeugen, was Kluge hier auch tut und im Folgenden als drittes Kriterium behandelt wird.

Die Episode beginnt thematisch mit dem Tod der roten Aktivistin. Fast elliptisch kehrt die Montage immer wieder zum Ende ihres Lebens zurück. Die Stationen vor ihrem Tod reihen sich lose aneinander. Einer der Mörder wird gezeigt und mit dem polizeilichen Bild ihrer Verhaftung beginnt dieser Kreislauf sich zu bewegen. Luxemburg wird ins Hotel Eden gebracht, teilt uns ein späteres Insert mit. In diesem wird sie für kurze Zeit gefangen gehalten. Hier stellt sich Alexander Kluge dazwischen und liest aus dem publizierten Tagebuch Graf Kesslers, der mit dem Ehepaar Bülow befreundet war. Kessler unterstellt dem Fürsten einen opportunistischen Charakter. Zwei Dinge sind in dieser Sequenz von Interesse. Erstens ist es in den Sendungen Alexander Kluges sehr selten, dass er selbst vor die Kamera tritt. Meist bleibt er im Off und moderiert eher die Sendungen oder Interviews, als dass er selbst zu sehen ist. Zweitens ist der Auszug aus dem Tagebuch Kesslers selbst aufschlussreich. Wie im Kapitel zum verschenkten Kairos wird hier ebenfalls ein Bild von Fürst Bülow gezeichnet, das ihn als einen egoistischen und auf seinen eigenen Vorteil bedachten Zeitgenossen beschreibt. Zusätzlich wird deutlich, dass sich das Ehepaar Bülow samt Kammerzofe tatsächlich zeitgleich mit Rosa Luxemburg im Hotel Eden befand: die Ausgangslage für „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“.

Das nächste Bild, das auf ihr Ende hinweist, ist die Fotografie der Gefängniszelle, in der Luxemburg 1917 einsaß. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges ist die Lage in Deutschland prekär. Während der Januarunruhen¹⁶⁶ werden Luxemburg und Liebknecht am 15. Jänner verhaftet. Noch am selben Tag wird Luxemburg durch die Garde-Kavallerie-Schützen-Division verhört und misshandelt. Während des Abtransports wird Luxemburg erschlagen. Ihre Leiche wird in den Landwehrkanal geworfen. Das Bild der Brücke, von der sie vermutlich bereits bewusstlos geschmissen wurde, wird fast am Ende der Folge gezeigt. Die Leiche selbst wurde erst am 31. Mai gefunden. Der dementsprechend aufgedunsene und verwesene Körper wurde ebenfalls dokumentiert und erscheint als Bild auch in der Sendung. Die verwendeten Bilder der Sendung zeigen das, was zuvor noch der

¹⁶⁶ Vgl. Albrecht, „Rosa Luxemburg 1871–1919“, dhm.de, 26.09.2018

Fantasie oder dem kollektiven Bilderwissen des_der Leser_in überlassen war. Beide Versionen lassen keine Sympathie mit Bülow aufkommen und geben klar zu verstehen, dass es eine bewusste Entscheidung für eine unterlassene Hilfeleistung war. Einen kurzen Moment lang aber stand die Entscheidung auf Messers Schneide.

Das Leben der roten Politikerin Luxemburg findet in die Folge ebenfalls Eingang. Immer wieder quergeschnitten zu den Taten des Reichskanzlers und den letzten Stunden ihres Lebens finden sich Aufnahmen aus ihrem politischen und privaten Wirken. Als kleines Mädchen in adretter Kleidung, als junge Frau und als Aktivistin für ihre politische Sache. Kluge verzichtet darauf, Luxemburgs Leben in Daten und Fakten aufzuzählen. Vielmehr ist ihm die Kontextualisierung der Frau als Zeitzeugin wichtig. Als wesentliche politische Person vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg verfolgt Kluge die Spuren ihres Einflusses bis heute. Rosa Luxemburg war Mitbegründerin des Spartakusbundes¹⁶⁷, der in der Episode mehrmals Erwähnung findet. Auch die Pseudonyme, unter denen Luxemburg teilweise im Gefängnis für rote Zeitungen schrieb, werden aufgezählt. Der Spartakusbund und ihre Antikriegshaltung werden neben ihrem Tod am deutlichsten herausgestellt. Damit zeigt Kluge einerseits ihr aktives politisches Engagement und ihre unbeliebte Opposition zum Ersten Weltkrieg, die im Verlauf der Sendung mehrmals bildliche Erwähnung findet. In der literarischen Version findet ihr Wirken zwar ebenfalls Eingang, aber viel eher auf einer Ebene, die bereits ein Vorwissen voraussetzt. Hingegen schafft es die Sendung, das Leben einer Frau in seinen Facetten anzudeuten, und so vielleicht mehr als nur Interesse zu wecken. Ein_e Rezipient_in weiß bereits die sogenannten harten Fakten, ohne dass er_sie sie von einer Narration vorverdaut bekommt. Ein feines Spiel, in dem Kluge durch seine stilistischen Mittel sich des_der Rezipient_in nicht bemächtigt, sondern er_sie ermächtigt, sich selbstständig den Tatsachen anzunähern.

Zuletzt möchte ich noch auf eines der erwähnten stilistischen Mittel der Ermächtigung eingehen, um zu zeigen, wie subtil Kluge teilweise mit seinen Informationstransmissionen umgeht. Begonnen wird mit einem sozialistischen Kampflied „Auf, auf zum Kampf“, in dem Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht vorkommen. Relativ bald darauf wechselt die Musik zu der „Schnellpolka“ aus Alban Bergs Oper „Wozzeck“. Dieses auf dem Klavier gespielte Stück bleibt die ganze Sendung hindurch das dominante musikalische Werk. Nur

¹⁶⁷ Vgl. Asmuss, „Der Spartakusbund“, dhm.de, 26.09.2018

stellenweise durchbrochen von Chorgesang, Opernstücken und Streichern. In der Oper selbst wird aus der Perspektive eines armen und zum Militärdienst eingezogenen Soldaten eine Liebesgeschichte erzählt, die in Mord und Wahnsinn endet. Basierend auf dem „Woyzeck“ von Georg Büchner fasst Alban Berg das literarische Vorbild auf und bindet es in eine musikalische Neufassung. Während des Ersten Weltkrieges diente Alban Berg aufgrund seines Asthmas nicht an der Front, sondern im österreichischen Kriegsministerium. In dieser Zeit komponierte er diese Oper. Erfahrungen aus dem Weltkrieg und dessen Auswirkungen waren starke Einflüsse in seinem Schaffen. Am Ende der Folge beginnt ein Lied von Joan Baez zu spielen, das mit Ennio Morricone für den Film „Sacco und Vanzetti“¹⁶⁸ komponiert wurde. Der Film und der Inhalt des Liedes beziehen sich auf die ungerechte Verurteilung und Hinrichtung der beiden italoamerikanischen Anarchisten Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti in den 1920er-Jahren. Der Beitrag beginnt mit einem Kampflied für Luxemburg und Liebke und endet mit einer Glorifizierung von zu Unrecht hingerichteten Andersdenkenden.

Dass die Lieder alleine als eine Untermalung der Erzählung dienen, würde in diesem Fall zu kurz greifen. Jedes einzelne der musikalischen Werke befasst sich mit einer anderen Seite der erzählten Geschichte. Welche Seiten dies sind, bleibt den Akrobatikkünsten des_der Rezipient_in selbst überlassen herauszufinden.

Die eingesetzten Mittel zur Wissensvermittlung erfüllen jedes für sich und alle zusammen den Zweck, den Rezipient_innen einen Sachverhalt näherzubringen. Diese Taktik ist in ihrer referenziellen Art und Weise so konzipiert, dass sich der Inhalt nicht alleine durch die Form erschließt. Es sind die Bruchstellen der Narration, die von den Rezipient_innen beinahe schon automatisch zu kitten versucht werden, um so einen Sinnzusammenhang zu erkennen. Ein wesentliches Mittel, um dies zu bewerkstelligen, ist die gewählte extradiegetische Musik. Durch den unterschiedlichen Rhythmus, Variation und Inhalt der Werke erschließen sich nicht nur die Lebensphasen der Luxemburg – darüber hinaus entsteht eine Implikation. Diese Anreize, die durch Bild, Text und Ton entstehen, können für eine vollständige Spurensuche genutzt werden, die nach dem Ende des Beitrages beginnt.

¹⁶⁸ O. A., „Sacco e Vanzetti“, imdb.com, 16.6.2019

5.2.3 „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“¹⁶⁹

Der hier beispielhaft ausgewählte Ausschnitt soll kein Versuch sein, den Film selbst zu spiegeln oder zu fassen. Vielmehr gilt der Fokus meiner Aufmerksamkeit der beispielhaften Praxis der Mischformen. Wie bereits beschrieben, dient die filmische Arbeit der Mischformen dazu, Fakt und Fiktion miteinander zu verbinden. Das Ziel wäre es, die eigene Realität dadurch anders wahrzunehmen. Nämlich mit ihren subjektiven und objektiven Anteilen.

Mein ausgewählter Ausschnitt ist die erste Hälfte aus dem Kapitel „Die Geheimagentin Rita Müller-Eisert“.¹⁷⁰ Rita steht im Türrahmen ihrer Küche und hört ihrem Gefährten Max beim lauten Lesen von Marx zu. Max wiederholt den letzten Satz seiner Lektüre, als Rita bereits zu seinen Füßen sitzt: „Ja, wir zeigen ihr nur, warum sie eigentlich kämpft[,] und das Bewusstsein ist eine Sache, die sie sich aneignen muss, wenn sie auch nicht will.“¹⁷¹ Rita ist draußen in der Stadt und blickt suchend durch ihr Fernglas. Sie geht hastig zu ihrem Treffen mit ihrem zuständigen Chef, der ihr flüsternd ihren ersten Auftrag erteilt. Rita hört stumm zu und nimmt beim Aufstehen wie befohlen einen Aktenkoffer mit.

Ihr erster Auftrag beginnt. Um in das betreffende Gebäude zu kommen, quetscht sie sich durch die Streben eines Eisenzaunes. Während ihres Einbruches hören wir extradiegetisch ein sozialistisches Lied spielen. Flink steigt sie mehrere Treppen hinunter bis zu ihrem Ziel. Ein kleiner Raum, in dem Schreibmaschinen stehen und Papier liegt. Hastig fotografiert sie alles, was sie in die Finger bekommt. Während des Spionierens ist ihre Stimme zu hören:

„Ich bin eine hochspezialisierte Fachkraft zur Ausspähung von Staatsgeheimnissen. Aufgrund der Ratschläge meines Gefährten, der Marx im Original liest, habe ich jedoch den Schwerpunkt meiner Arbeit verlagert und untersuche mit meinen Mikrofonen und Kameras die konkrete Wirklichkeit der Bundesrepublik. Ich bin der festen Überzeugung, daß hier die wirklichen Geheimnisse liegen und nicht auf dem Gebiet der Ausspähung von Staatsgeheimnissen. Sogenannte Staatsgeheimnisse, wenn sie wirklich Geheimnisse sind, die kann ich am übernächsten Tag im Wirtschaftsteil der FAZ nachlesen.“¹⁷²

¹⁶⁹ In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod, Kluge, D 1974.

¹⁷⁰ Ibid., 0h18'36“

¹⁷¹ Ibid., 0h19'10“

¹⁷² Lewandowski, „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“, S. 196;

Weil Rita die konkrete Wirklichkeit untersucht, werden ihre Zusatzberichte als Agentenlyrik abgetan. Sie soll besser Fakten sammeln. Rita hingegen interessiert sich mehr für die wirklichen Verhältnisse. Also beobachtet sie die Organisation des Weltmeisterschaftsqualifikationsspiels. Hier wechseln die fiktiven Aufnahmen zu dokumentarischen Aufnahmen des polizeilichen Organisationsteams. Beamte aus drei Städten wurden zusammengezogen, um die Sicherheit des Spieles und seiner Zuschauer zu gewährleisten. Ein geregelter Ablauf ist das Ziel. Rita stellt fest, dass diese Organisation der Polizei nicht dazu in der Lage wäre, sechzigtausend Menschen aufzuhalten, wenn diese nicht von sich aus gutmütig wären.¹⁷³ Die freudigen Zuschauer_innen drängen sich in das Stadion, während ein Hubschrauber über sie fliegt. Das Spiel hindurch sitzt Rita unauffällig neben zwei Polizisten. Wir sehen ein volles Stadion, jubelnde Fans und das Spiel selbst. Nach dem Spiel verlassen die überschwänglichen, aber friedlichen Fußballfans das Stadion und füllen die Straßen. Leuchtraketen fliegen über den Köpfen hinweg und Flaggen werden geschwenkt.

Die Schlagzeile einer Tageszeitung titelt: „Jetzt ist das Chaos da! Verkehrstreik. Millionen betroffen.“¹⁷⁴ Wir finden uns bei einem Zusammentreffen streikender Arbeiter der Gewerkschaft Öffentliche Dienste wieder. Zwei Techniker erklären ihre Wichtigkeit im Bühnenbetrieb und warum sie ihre Arbeit ganz niedergelegt haben. Es würde nicht die Botschaft senden, die sie brauchen, wenn der Spielbetrieb, also die Zuschauer_innen, nicht auch davon betroffen wären.

Währenddessen geht Rita auf einer Baustelle zielstrebig auf einen Lift zu, der sie hoch hinaufbringt. So weit oben blickt sie über die Stadt. Während Rita hinauffährt, ist ein Streik, vermutlich von Studentenverbänden organisiert, zwischengeschnitten. Der Umzug verläuft friedlich. Oben angelangt, erscheint Rita ein Plüschhuhn, wobei es sich um „die menschlichste Form des Hoheitsadlers handeln soll“.¹⁷⁵

5.2.4 Subjektiv-objektive Verhältnisse und die realistische Methode

Ist jemand vielleicht ein_e erstmalige_r Betrachter_in des Filmes, wirken die Szenen scheinbar wie zufällig aneinandergeschnitten. Reale Aufnahmen mischen sich mit fiktiven

¹⁷³ *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, 0h22'35“

¹⁷⁴ *Ibid.*, 0h24'30“

¹⁷⁵ Lewandowski, „In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod“, S.196.

Sequenzen und kreuzen sich miteinander. Aber es bedarf einer aktiven Deutungsarbeit des Rezipierenden, mit welcher Intention dies erfolgte. Die Spurensuche nach dem Warum und Wozu beginnt durch die subjektiven Synapsen zu wandern und ein endgültiger Sinn wird sich vielleicht gar nie erschließen lassen. Dieses Finden ist auch nicht notwendig. Die Arbeit der Assoziation ist die wesentlich partizipierende Tätigkeit. Durch dieses Sinnsuchen beginnen sich die einzelnen Teile in Konstellationen anzuordnen, fallen bald wieder auseinander und ziehen doch Kanäle und Höhlensysteme durch die Handlung des Filmes und verbinden sich mit uns als teilhabende Rezipient_innen.

Die Filme Kluges, insbesondere auch *In Gefahr und größter Not*, können als eine spielerische Annäherung an die wirklichen Verhältnisse verstanden werden. Durch die subjektiven Augen Ritas betrachten wir als Rezipient_innen objektive Szenen von Demonstrationen, Massenveranstaltungen und Streiks und sehen plötzlich nicht mehr alleine durch ihre Augen den Verlauf der Handlung. Vielmehr befinden wir uns zwischen den Rollen als nahe_r Begleiter_in Ritas und distanzierte_r Beobachter_in mittlerweile bereits historischer Realaufnahmen.

„Selbstverständlich hat die Mischform die Tendenz, daß die Fiktion in die Dokumentation einstrahlt; aber es vermischt sich nicht in dem Sinn, daß ein Durcheinander entsteht. Bei etwas Dokumentarischen [sic] bei dem ich nur abbilde, fehlen die lebendigen Augen; das heißt das bloße Abbilden nimmt dem Dokument ein Stück menschliche Würde. Wenn ich eine fiktive Person an einer Demonstration oder anderen öffentlichen Ereignissen teilnehmen lasse, kriegt das die Dimension der Subjektseite: die Augen, die Ohren, den Kopf eines wirklichen Menschen.“¹⁷⁶

Was in dieser Aussage Kluges anklingt, ist das Verhältnis von Subjekt zu Objekt innerhalb der Arbeitstechnik Mischform. Das Verhältnis zwischen Bewusstsein (Subjekt) und Gegenstand (Objekt) bestimmt die Art und Weise, wie Gesellschaft und Öffentlichkeit konstituiert ist. Aber nähern wir uns diesem Verhältnis langsam an.

Das Subjekt ist das Erkennende und demnach sich selbst erkennende Ich. Jede_r für sich nimmt die Außenwelt subjektiv wahr. Nehmen wir diese Feststellung allzu genau, lässt sich aber bald keine einzige Aussage mehr über dieses Außen tätigen. Ebenso wenig wiederum rückwirkend über das Subjektive. Als Außen wird die Welt der Gegenstände sowie die Art und Weise unserer Wahrnehmung der selbigen bezeichnet.

¹⁷⁶ Kluge/Eder, „Reibungsverluste“, S. 216.

Das Pendant zum Subjekt ist das Objekt, das produzierte Ding. Dieses ist wiederum durch versubjektivierende Prozesse nicht mehr alleine Ding. Die Unterbrechung und Aufteilung der Arbeit führt dazu, dass das produzierte Ding nicht mehr an den Produzenten gebunden ist. Umgekehrt verbindet das Subjekt nichts mehr mit dem Produkt, was er_sie mit seinen_ihren Händen geschaffen hat. Daraus schloss Marx, dass das Subjekt nicht mehr länger Subjekt ist, sondern selbst zu einem Objekt, nämlich der Arbeitskraft, geworden ist. Man kann Subjekt und Objekt also nicht einfach trennen, vielmehr stehen sie in einem Wechselverhältnis.

Das Subjekt versucht Eigentum zu bilden an der Welt. Doch das Objekt und die daraus gebaute Welt verhält sich kalt gegenüber dem Subjekt. Aus trotziger Reaktion auf diese Kälte reagiert es mit dem Antirealismus des Gefühls. Seine träumerischen, spielerischen oder fantasietätigen Eigenschaften werden verdrängt in eine antirealistische Haltung. Nicht nur als Arbeitskraft ist das Subjekt zu einem Objekt transformiert worden. Auch das Ich selbst macht sich zum Objekt durch die Selbstreflexion und die Analyse seines Verhaltens in der Vergangenheit, im Optativen und im Zukünftigen. Die Gegenwart hingegen wird bei der Reflexion ausgelassen, da diese als eine Zeit erscheint, die nicht beeinflusst werden kann.¹⁷⁷ „Unter dem subjektiv-objektiven Verhältnis verstehen Kluge/Negt in erster Linie das ohnmächtige Gefühl des Menschen gegenüber der Eigendynamik von Geschichte.“¹⁷⁸ Eine Reflexion über die eigenen Handlungsmöglichkeiten in der Gegenwart gelingt über den Austausch mit anderen. Durch den Austausch und die Kommunikation mit anderen Subjekten bildet sich Öffentlichkeit und Kooperation.

„Kluges und Negts Conclusio: Nur in Kollektivarbeit, die gekennzeichnet ist durch Solidarität wie individuelle Autonomie, kann die Objektwelt zuverlässig erkannt werden. Das isolierte, erkenntniswillige Ich führt hingegen über kurz oder lang in Mythos. Kluges Kollektivarbeit mit gleichberechtigten Co-Autoren, im weitesten Sinne aber auch jeder Interview-Gast, die einen gemeinsamen Erfahrungs- und Wissensaustausch sowie gemeinsame Denkprozesse ermöglichen, nicht zu vergessen der als *produktiv* zu verstehende Einbezug des Rezipienten, ist als ein praktisches Gegenverfahren zur Arbeitsteilung, insbesondere in den Wissenschaften, anzusehen.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ Vgl.: Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 415 f.

¹⁷⁸ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 416.

¹⁷⁹ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 89.

Das subjektiv-objektive Verhältnis ist in der realistischen Methode bereits ein wesentlicher Bestandteil. Ähnlich, wie eine Reflexion und ein Austausch über die Erfahrungen in der Gegenwart eine kooperierende Öffentlichkeit möglich machen kann, könnte die realistische Methode dabei helfen, in erster Instanz Misstrauen gegenüber den realen ideologischen Verhältnissen zu streuen. Oder mit Kluge gesagt: „Es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen.“¹⁸⁰ Dieser Versuch der Darstellung verläuft über die fünf Schritte der realistischen Methode. Wobei hier gleich angemerkt werden muss, dass diese Schritte keine dogmatischen Anweisungen sind, sondern vielmehr die Arbeitsschritte selbst den „Charakter einer Baustelle“¹⁸¹ haben und dadurch imperfekt sind. Dieses Offenlassen der Schritte ermöglicht Anknüpfungsstellen für das Unterscheidungsvermögen des_der Rezipient_in.

Um zu dem Punkt zu gelangen, die geschichtliche Fiktion sichtbar darzustellen, ist am Beginn die Frage des Motivs zu betrachten. Nicht die lineare Erzählung eines Motivs soll praktiziert werden, sondern dieses soll mit den Erfahrungsgehalten der Realität konfrontiert werden. Möglichkeiten, Assoziationen, reale Ereignisse und unmögliche Ausgänge zählen ebenso zu den notwendigen Bezugspunkten eines realistischen Motivs wie das Wissen, dass all das nicht dargestellt werden kann. Die Idee und die Ambition der Darstellung davon sind realistisch.

Der zweite und dritte Schritt ist verwandt mit dem subjektiv-objektiven Verhältnis. In jedem Subjekt ist der Keim eines Protests bereits enthalten. Die Herausforderung besteht nun darin, diesen Protest gegen die realen Umstände nicht ins subdominante Bewusstsein zu verschieben, sondern die Wahrnehmungsweise der Subjekte zu analysieren, einzubeziehen und aus der Entfremdung ein produktives Element zu machen. Man kann diese Aussage Kluges nicht oft genug zitieren: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest.“¹⁸²

Die objektive Seite hingegen muss erst produziert werden. Das Vorfinden einer gegenständlichen Situation setzt ein Weglassen, also eine analytische Arbeitsweise, voraus. Die große Herausforderung ist es, Nicht-Verbundenes zu einem Zusammenhang zu verbinden.

¹⁸⁰ Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 215.

¹⁸¹ Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 220.

¹⁸² Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 216.

„Es geht immer um eine Konstellation. Eine gegenständliche Situation für sich, also die bloße Momentaufnahme, hat in sich nicht das organisierende Element, das sie konkret macht. Deshalb setzt das Auffinden von gegenständlichen Situationen die Produktion der Produktionsmittel voraus, die Formen authentischer Beobachtung (4. Schritt).“¹⁸³

Das Beobachten einzelner Elemente, sie abzuklopfen auf ihre Unstimmigkeiten und Differenzen, produziert die Produktionsmittel, um Konstellationen herauszuschälen aus der gleichmachenden Realität und sie darstellbar zu machen. Naturgemäß bleiben diese Versuche immer unvollständig, aber um genau jene Unzulänglichkeiten geht es. Wie bereits erwähnt, ist das Offenlassen und Anschlussfähighalten ein wesentlicher Punkt bei der realistischen Methode.

Mit dem letzten Schritt soll dann auch der Erfahrungszusammenhang selbst neu kartografiert werden. Hier wären wir wieder bei dem wesentlichen Anliegen Kluges, den_die Zuschauer_in selbst zu einem_einer aktivierten Rezipient_in zu machen, der_die sich mit dem Künstler auf eine Reise begibt und dabei vielleicht gar selbst beginnt, sich infrage zu stellen, und seine_ihre kritischen Fühlhörner nicht wieder mutlos zurück in die Sicherheit der ideologischen Harmonie zieht.

„Kluges Konstellationen sind deshalb Orchestrierungen multipler subjekt-objektiver Verhältnisse mit dem verlängerten Gedächtnis ihrer Vorgeschichte, die die Katastrophe entmystifizieren, menschliche Handlungen fern jeder Gut-Böse-Verkürzung verstehbar machen, komplexe Abhängigkeitsverhältnisse veranschaulichen und durch all das Auswege sichtbar machen. Heruntergebrochen auf einen einfachen Satz: Wir hängen da alle irgendwie unglücklich drin und wollen dabei doch eigentlich nur glücklich sein – lasst uns also kooperieren.“¹⁸⁴

Rita nimmt ihren Beruf ernst. Sie spioniert und hört zu Hause ihrem Partner dabei zu, wie er laut aus Marx vorliest. Selbst liest sie nicht, aber ihre Ohren sind offen für die Vorschläge von Max und Marx. Anstatt das zu tun, was sie tun sollte, nämlich Staatsgeheimnisse zu finden und weiterzugeben, nimmt sie lieber an Großveranstaltungen oder Seminaren teil. Einerseits, um sich weiterzubilden, andererseits, um die wirklichen Verhältnisse zu dokumentieren. Ihre Agentenlyrik kommt nicht gut an in ihrer Chefetage und Rita wird immer wieder deswegen zurechtgewiesen. Rita macht sich frei von ihrer alleinigen Aufgabe, objektiv zu spionieren. Sie versucht reflektiert subjektiv in der Gegenwart zu stöbern und ist deswegen ungehörig.

¹⁸³ Kluge, „Die schärfste Ideologie“, S. 218.

¹⁸⁴ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 85.

Kluges Zusammenspiel von Dokument und Fiktion ist nicht alleine ein Beispiel für seine Technik der Mischform. Vielmehr gelingt der Versuch, Realismus filmisch zu zeigen. Gerade durch die Überschneidung von Dokument und Fiktion wird in diesem Beispiel bei Rita sichtbar, was ein aktiver Antirealismus sein kann und wie er vielleicht auch trotz aller Widerstände gelebt werden kann.

5.3 Bifurkation und Konstellation – Resümee

Die These am Anfang war, dass sich mithilfe der nicht kontinuierlichen Erzählweise, der Mischformen und des sichtbaren subjektiv-objektiven Verhältnisses Konstellationen ergeben. Diese Konstellationen werden durch Bifurkation in ihrer Komplexität dargestellt und anwendbar gemacht. Der Kairos ist in dieser Kette das Ergebnis der Arbeitsweise und nistet sich durch das kritische Auffalten der Geschichten als Möglichkeitsdenken in einem_einer aktivierten Zuschauer_in ein.

Die Fatalität der Ereignisse wie im ersten Beispiel meiner Analyse zeigt neben dem Tod Luxemburgs auch das Leben einer Frau in den Momenten ihres Werdens. Dabei vermeidet Kluge eine lineare Erzählweise. Leben, Tod, Gefangenschaft und deren Einfluss auf die Gesellschaft vermengen sich zu einer collagierten Dramaturgie eines Lebenslaufes. Kluge belässt es allerdings nicht dabei, sich alleine auf Luxemburg zu fokussieren, sondern verwebt in ihre Geschichte auch ihren unverhofften Henker mit ein. Bülow bleibt der feige Zeitgenosse, der Luxemburg durch seine Untätigkeit ihrem Ende überlässt. Die Betrachtung oder Hervorhebung dieses Augenblicks erhellt die verschenkte Chance, die Bülow hatte. An dieser Stelle faltet sich die Geschichte auf und macht den scheinbar gewissen Ausgang fragwürdig. Die Aufspaltung oder Teilung einer Erzählung kann auch mit dem Begriff der Bifurkation bezeichnet werden. Mehr noch: „Der Begriff steht also [...] für die an einer zeitlichen Gabelung Licht gewordene reale Möglichkeit eines anderen Verlaufs der Dinge, die Suche nach Auswegen, Aufblitzen einer glücklicheren Welt.“¹⁸⁵ In dieser Definition von Christian Streckhardt erinnern die Formulierungen an den Kairos und seine Möglichkeit, in einem Augenblick, den Lauf der Dinge zu ändern.

„Ähnlich wie Nietzsche mit den hellenischen Götter-Allegorien Apollon und Dionysos arbeitet, bildet bei Kluge das Kräfteressen zwischen den Gottheiten

¹⁸⁵ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S.311.

Chronos und Kairos ein poetologisches Gravitationszentrum. Der Urgott Chronos ist der Zeitenfresser. Er verschlingt seine Kinder und somit seine eigene Zukunft, ist Verfall, ablaufende Zeit. Und es gibt Kairos, die substanzgeladene, jedoch flüchtige Chance, ein Zeitenwender im Vorbeiflug innerhalb dieser unaufhaltsam tickenden Uhr. Ein damit zusammenhängendes Schlüsselmotiv Kluges ist die sog. ‚Bifurkation‘.¹⁸⁶

Im Moment der Untätigkeit vonseiten Bülow verblasste der Funke des anderen Ausgangs. Das Schicksal Luxemburgs war keines bis zu dem Augenblick, wo sich Bülow dazu entschied, nicht zu spät in die Oper zu kommen. Das Durchbrechen dieser scheinbaren Schicksalssprüche setzt ein Gefühl voraus, dass die Geschichte der Gegenwart eine Jetztzeit ist, die von Möglichkeiten bewohnt ist. Der Mut oder die Sehfähigkeit, diese Möglichkeiten zu beeinflussen, kann nicht stattfinden, wenn die gewobenen Fäden der Gegenwart nicht als Variable erkannt werden. Mit dem Aufspalten des linearen Ausgangs in einen Weg der vielen Abzweigungen wird das Subjekt ermutigt, diese gar in den eigenen Texturen wahrzunehmen. Anhand einer biografischen Geschichte, die mit Quer- und Längsschnitten arbeitet, wird besonders deutlich, in welcher signifikanten Art und Weise jedes Individuum in den Lebensläufen der anderen verstrickt ist.

„Also zu einem Querschnitt einen Längsschnitt, und im Idealfall unendlich viele Längsschnitte?“

A.K.: Und an jeder Schnittstelle entsteht Phantasie, ein Phantasieturm, da kann man im Film sogar eine Pause machen. Genau hier wird Information übertragen. Das ist das, was Walter Benjamin den Schock genannt hat. Es wäre falsch zu sagen, daß man im Film schockieren soll, da nähme man dem Zuschauer die Selbstständigkeit und die Beobachtung. Aber hier kommt es zu einer Überraschung, und sie beruht darin, daß man plötzlich etwas – nach einem nicht-aktuellen Konzept – in die Tiefe versteht, und aus dieser vertieften Perspektive wendet man dann seine Phantasie wieder dem realen Vorgang zu. Das ist Perspektivität.¹⁸⁷

Plötzlich faltet sich durch die Montage Kluges ein Moment in der erzählten Geschichte auf und es ist klar, dass eine einzelne Entscheidung durchaus einen Unterschied im eigenen Leben oder in den Lebensläufen anderer Menschen machen kann. Diese entscheidenden Momente sind plötzlich, flüchtig und bald schon wieder vorbei. Mithilfe der Bifurkation, also des sichtbaren Auffaltens der potenziellen Möglichkeiten, entstehen Perspektiven und Muster des Verstehens der Zusammenhänge oder Konstellationen.

„Der Begriff des ‚dialektischen Bildes‘ weist hin auf eine ‚objektive Schlüsselgewalt‘, deren Ausgang gut oder schlecht sein kann. Vergleichbar steht die Bifurkation für jene

¹⁸⁶ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S.311.

¹⁸⁷ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 64.

„abartigen Punkte“, an denen alte Kräfteverhältnisse sich neu verteilen oder umkehren, an denen eine Freiheit ephemer existiert, die das Potenzial einer Umkehrung der Verhältnisse in sich trägt.“¹⁸⁸

In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod setzte sich aus mehreren Bausteinen zusammen, die den Beitrag über Rosa Luxemburg noch ergänzen. So ist das Vordergründige an diesem Film die Vermischung der „Urzellen“ des Mediums. Bei der Verwendung von Mischformen wird aber neben der Verunsicherung des_der Rezipient_in und dem Versuch, Realität darzustellen, auch die „konstellative Ausdrucksform“¹⁸⁹ Kluges erkennbar.

Im vorhergehenden Kapitel bereits angesprochen, möchte ich im Folgenden noch einmal auf den Begriff der Konstellationen bei Kluge eingehen. So wie das Wort selbst schon die Vorstellung von Planeten bei einem_einer Leser_in hervorruft, ist die Bedeutung des Begriffes nicht weit von der astronomischen Definition entfernt. Das Denken in Konstellationen geht davon aus, dass ein Begriff immer etwas abtrennt, um überhaupt etwas bezeichnen zu können. Diese Abtrennungen sind mit zu bedenken, um die Verzweigungen eines Gegenstandes fassen zu können. Nebenspur oder Nebensachen stehen mit den Hauptsachen in Beziehung, da ein Ding ohne seine Geschichte charakterlos wird. Würden wir jedoch versuchen, alles, was zu einem Begriff gehört, zu kartografieren, würden wir nie zu einem Ende kommen. An dieser Stelle möchte ich auch behaupten, dass dies gar nicht notwendig ist. Vielmehr stellt sich die Aufgabe, jene Verwandtschaften in konstellativen Mustern darzustellen, um die Vielförmigkeit realistisch fühlbar zu machen – inklusive der dabei entstehenden Lücken, die jeder_jede Rezipient_in mit seiner_ihrer Imago (oder Antirealismus) zu füllen beginnt. „Die Methode des Multiperspektivismus kommt nicht über die Darstellung von Pluralismus hinaus. Der Methode der Konstellation hingegen gelingt die Wiedergabe von Diversität und Zusammenhang.“¹⁹⁰ Stellen wir uns die Praxis der Konstellation bildlich vor, so können Planeten als jene begrenzten Begriffsdefinitionen gedacht werden. Wenn man sich vorstellt, wie sich diese Begriffsplaneten zueinander in Bewegung konstellativ anordnen, entsteht ein Bild eines Systems, das beim Betrachten von verschiedenen Positionen aus ein unterschiedliches Verstehen ermöglicht. Die subjektive Komponente ist hier gleichberechtigt, wie die

¹⁸⁸ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 312.

¹⁸⁹ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 208.

¹⁹⁰ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 78.

Nebensachen zu den Hauptsachen. Der Versuch, diese konstellativen Anordnungen festzuhalten oder gar in eine fixe Form zu gießen, muss im selben Moment scheitern, da gerade die Bewegung die Konstellation ausmacht.

„Die Idee der Konstellationen, d. h. die Orchestrierung von subjektiv-objektiven Beziehungen um einen Themenkreis, einen Begriff oder eine Idee, erkennt Kluge bei Adorno und Benjamin, erweitert sie aber entscheidend zu einer eigenen, grundlegenden ästhetischen Darstellungsmethode. Das Konstellative ist über das Künstlerische hinaus von großer erkenntniskritischer Bedeutung: „Die einzelnen Phänomene, die sich beobachten und beschreiben lassen, sollen gerade ihr Eigenleben behalten. Sie sind primär und von sich aus nicht Instrument eines übergeordneten Sinnzusammenhangs. In ihren Anziehungs- und Abstoßungsverhältnissen nehmen sie Gestalt an und drücken ihre Wesenhaftigkeit aus.“¹⁹¹

An dieser Stelle möchte ich versuchen, die Begriffe selbst in eine Konstellation rund um den Kairos zu navigieren.

Die Begriffe, die den Kairos umkreisen, sind bereits in den Ausführungen davor enthalten und setzen sich zusammen aus Bifurkation, Konstellation, subjektiv-objektiven Verhältnissen, Mischformen, Geschichte und Montage. Der Kairos, der entscheidende Augenblick des Möglichen, muss in erster Linie als solcher erkannt und sichtbar gemacht werden. Um diese Sichtbarkeit zu schaffen, ist die Technik der Bifurkation wesentlich. Das Aufspalten des Weges in mehrere Alternativen, wobei jede möglich ist, aber nicht zwingend verwendet werden muss, öffnet das Subjekt hin zu einem Möglichkeitsdenken.

„Der Begriff [Anm.: Bifurkation] steht also erstens, und da korrespondiert er direkt mit dem Kairos-Gedanken, für die an einer zeitlichen Gabelung Licht gewordene reale Möglichkeit eines anderen Verlaufs der Dinge, die Suche nach Auswegen, ein Aufblitzen einer glücklicheren Welt. [...] Zweitens ist dieses Bild der bifurcation von ideengeschichtlicher Prägung, also dem Bewusstsein von der mitunter unterirdisch und zeitlich versetzten Wanderung eines in der Geschichte schon einmal so oder so ähnlich Gedachten. Allen voran: Die Idee der Emanzipation des Menschen, die sich, historisch betrachtet, trotz ständiger Rückschläge sukzessive weiterentwickelt.“¹⁹²

Kluges Art und Weise, dieses Aufspalten des Weges seinen Rezipient_innen zu zeigen, erschöpft sich in den unterschiedlichsten Formen. Effektiv aber verwendet er die Mischformen, um die Trennung der filmischen Mittel in Dokument und Fiktion aufzuheben. Denn auch in der Realität selbst sind Wünsche und Fakten nicht trennbar. Vielmehr sind sie ebenso vermischt wie die Filmform Kluges. Das Irrationale,

¹⁹¹ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 403.

¹⁹² Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S. 311.

Fantasievolle und Alternative hat seit dem vorherrschenden positivistischen und aufklärerischen Denkweisen immer mehr an Raum eingebüßt und fristet in unserer Gegenwart mittlerweile ein verdrängtes oder in kapitalistische Wege geleitetes Dasein. Der unproduktive Rest verschiebt sich in das subdominante Bewusstsein und wird von Kluge als Antirealismus des Gefühls bezeichnet. Mithilfe von Mischformen kann es gelingen, aufzuzeigen, welche Kälte- und Wärmeverhältnisse das dominante Realitätskonzept bereithält. Veranschaulicht wird das durch einen fiktiven Charakter, der auf reale Umstände trifft. Es entsteht eine Distanz zwischen der Diegese und den Rezipient_innen und schafft eine denkkräufliche Reflexionsmöglichkeit, um die Verhältnisse in der individuellen und doch kollektiven Lebenswirklichkeit zu dekonstruieren.

Kann ein Subjekt über seine eigenen Grenzen hinausschauen und sich mit seinen Geschichten einem Kollektiv öffnen, zerbricht das Verständnis und die Entfremdung, mit der wir am laufenden (Fließ-)Band konfrontiert werden. Die Montagepraxis, die sich Kluge angeeignet hat und die ich in meinen zwei Beispielen exemplarisch angeführt habe, will die realen Verhältnisse darstellen, will zeigen, dass Geschichte kein festgeschriebener Text ist, will den inhärenten Protest eines rezipierenden Individuums herauskitzeln – alles, um den Menschen Mut zu geben, sich ihres eigenen gestalterischen Möglichkeitsdenkens zu bedienen, das zum richtigen Zeitpunkt nicht nur Leben retten, sondern auch scheinbar festgefahrene Abläufe aus den Angeln heben kann. „Es sind diese einzelnen kollektiven Eigenschaften und ihre Veränderung, die reell Geschichte machen und Veränderungen der Geschichte bewirken, auch wenn es den Anschein hat, als gingen sie lückenlos in einen allgemeinen, umfassenden Geschichtsverlauf ein.“¹⁹³

Der Kairos liegt in der Kollision der Bilder, der Urformen und im emanzipativen kollektiven Moment der Vermischung. Der eigenständige Versuch der Einordnung des Einzelnen in das Geflecht der Intervalle und Kollisionen durch die Montage produziert und öffnet diese räumlichen Lücken, in denen es plötzlich Raum gibt für die subjektiv-objektiven Gedanken, die zum Üben des kairologischen Denkens führen.

¹⁹³ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 785.

6. Conclusio

Was mich an Alexander Kluge fasziniert, ist seine ungetrübte Begeisterung für das Medium Film und seine ungemein hoffnungsvolle Art und Weise, selbst in dunklen Zeiten Möglichkeiten zu finden, wie ein Ausgang besser sein kann. Mithilfe von Geschichten erzählt Kluge uns Rezipient_innen von Menschen und ihren Versuchen, die Dinge neu zu lesen. Die schiere Anzahl seiner Figuren und Themen formen sich zu einem Pluriversum, in dem sich die Erzählungen modular zu Konstellationen formen und sich im nächsten Moment schon wieder auflösen. Diese inhärente Bewegung seiner Arbeiten spielen mit dem „Was wäre, wenn“ der Gegenwart. Alles mit dem Ziel, Fragen aufzuwerfen und Mut zu geben, die Welt, wie sie ist, nicht kritiklos zu akzeptieren. Entgegen dem täglichen Gefühl ist nichts im Verlauf der Geschichte ein logischer Schluss. „[...] Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebenso gut [sic] anders sein.“¹⁹⁴ Diese Note, dass es ebenso gut auch anders sein kann, lässt die Gegenwart und ihre Geschichte als eine bewegliche Sache erscheinen. Die Punkte oder Kreuzungen, an denen sich individuelle sowie weitreichende Entscheidungen aufdrängen, sind Orte des Kairos. Das Spiel mit der Geschichte und ihren Fakten, das Vertrödeln von Lebenszeit und das Eingreifen in Geschehnisse sind nur drei Beispiele, die Eckpunkte des Kairos deutlich machen sollen.

Je mehr ich aber versucht habe, den Kairos zu fassen, desto mehr ist er vor mir verschwommen. Er bleibt eine temporäre, örtliche und sachliche Konstellation, die nicht vorhersehbar und auch nicht kontrollierbar ist. Signifikant ist der Versuch, sich den Dingen anzunähern, die das Lesen eines Kairos möglich machen, und sich selbst im Möglichkeitsdenken zu üben. Bleibt das utopische Denken aus, verharren wir starr wie Fürst Bülow. Das eine ist der Wirklichkeitssinn, den wir brauchen, um die Zusammenhänge zu sehen. Das andere aber ist das Träumen und Fantasieren, was passieren könnte. „So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“¹⁹⁵

Ziehen wir nicht nur das Gewesene, sondern auch das ungenutzte Potenzial des Vergangenen mit ein, entsteht ein Raum der unendlichen Möglichkeiten, nicht nur, wie es hätte sein können, sondern auch, wie es in Zukunft sein wird.

¹⁹⁴ Musil, *Mann ohne Eigenschaften*, S. 19.

¹⁹⁵ Musil, *Mann ohne Eigenschaften*, S. 16.

„Von der These der Instabilität der Verhältnisse auszugehen ist plausibler als von der These der Stabilität aus zu denken. So wächst der Theorie hier eine detektivische Funktion zu: das eigensinnige Suchen in Bereichen verborgener Wirklichkeit. Sie wartet nicht auf Verletzungen von Rechten, sondern sucht nach Indizien und Tendenzen innerhalb der offiziellen Wirklichkeit, um die Bedingungen der Verletzung zu benennen. Sie ergreift Partei für das noch nicht Gewordene, das nach Wirklichkeit, Ausdruck drängt.“¹⁹⁶

Eine Theorie, die sich auf Instabilität bezieht, erkennt auch die Möglichkeiten der vergangenen Chancen und dekonstruiert die Geschichte, womit sichtbar wird, dass Linearität und Stabilität nicht die wesentlichen Merkmale der Gegenwart darstellen. An mehreren Stellen in der vorliegenden Arbeit habe ich darauf verwiesen, dass unser Geschichtsverständnis auf der falschen Annahme beruht, alles habe sich so entwickelt, wie es kommen musste. Kluge hingegen macht durch seine Abschweifungen und Abstecher deutlich, dass es für uns Momente der Möglichkeiten gibt, zu handeln und so Geschichte zu gestalten.

„Geschichtsbetrachtung nicht kausal, nicht als roter Faden, sondern als Aufsuchen der Bruchstellen und sodann spiralförmiges Einkreisen des historischen Punkts. So wird ein Verstehen möglich, das sich für einen Moment frei macht von den Ketten einer fertigen, schicksalsbesiegelten Geschichtsschreibung und eine Zeitwahrnehmung ermöglicht, die multidimensional ist.“¹⁹⁷

Dieses Annehmen der Tatsache, dass es keine kausale, keine lineare Geschichte gibt, stellt den einen Schwerpunkt meiner Arbeit dar. Der andere ist, dass niemand auf dieser Welt alleine agieren kann. Jeder Mensch ist Subjekt, Individuum und Person in einem und ist doch mehr. Kluge geht es um Kooperation, darum zu zeigen, dass keiner alleine schlau genug ist und dass der neoliberale Fokus auf das Individuum keine Zukunft hat. Nähert sich das Individuum aber dem kollektiven Denken an, werden die Verknüpfungen zwischen jedem und jeder von uns fühlbar. „Realität ist Gravitationsverhältnisse zwischen den Menschen.“¹⁹⁸ Kritisch zu sein heißt nicht alles negativ zu bewerten, sondern sich seines Antirealismus des Gefühls anzuvertrauen und „[...] die vorhandene Realität mit der in ihr enthaltenen objektiven Möglichkeit zu konfrontieren.“¹⁹⁹

¹⁹⁶ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S.481.

¹⁹⁷ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S.312.

¹⁹⁸ Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge*, S.81.

¹⁹⁹ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 482.

Was wir aus dem kritischen Denken mit dem Kairos lernen können, ist, einen Sinn für die mögliche Wirklichkeit zu entwickeln und mutig genug zu sein, sich einzumischen und die Gelegenheit zu nutzen, wenn sie sich bietet. Schlussendlich stecken wir alle gemeinsam mit drinnen.

„Die fast unauflösbare Aufgabe besteht darin,
weder von der Macht der anderen,
noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen
zu lassen.“²⁰⁰

²⁰⁰ Adorno, *Minima Moralia*, S. 67.

7. Bibliografie

Primärquellen:

In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod, Regie: Alexander Kluge, DE 1974; DVD, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2007.

Kluge, Alexander, „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“, *Chronik der Gefühle – Basisgeschichten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 890–892.

Kluge, Alexander, „0,0001 % der Lebenszeit“, *Chronik der Gefühle – Basisgeschichten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 20–21.

Kluge, Alexander, „Die Zeit, die vergehen muß, damit eine Zuschauermenge die Initiative ergreift“, *Chronik der Gefühle – Basisgeschichten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 901–902.

Kluge, Alexander, „Das Kino im Kopf des Zuschauers“, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 41–44.

Kluge, Alexander, „Die Aktualität Adornos. Rede zum Theodor-W.-Adorno-Preis 2009“, *Personen Und Reden: Lessing – Böll – Huch – Schiller – Adorno – Habermas – Müller – Augstein – Gaus – Schlingensief – Ad Me Ipsum*, Hg. Alexander Kluge, Berlin: Wagenbach 2012, S. 67–75.

Kluge, Alexander, „Die realistische Methode und das sog. Filmische“, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 201–209.

Kluge, Alexander, „Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 215–222.

Kluge, Alexander, „Ein Hauptsatz des Ulmer Instituts (1980), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 52–54.

Kluge, Alexander, *Die Patriotin*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979.

Kluge, Alexander, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Kluge, Alexander, *Verdeckte Ermittlung – Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin: Merve Verlag 2001.

Kluge, Alexander / Edgar Reitz / Wilfried Reinke, „Wort und Ton“, *Schreiben Bilder Sprechen*, Hg. Christa Blümlinger, Wien: Print 1992.

Kluge, Alexander / Oskar Negt, „Kritik aus nächster Nähe“, *Soll und Haben – Fernsehgespräche*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2009, S. 7–21.

Kluge, Alexander / Oskar Negt, „Zeit ohne Raum“, *Soll und Haben – Fernsehgespräche*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2009, S. 261–283.

Rosa Luxemburg und der Reichskanzler A.D. – Zum 87. Todestag und 125. Geburtstag der unbezwingbaren Sozialistin, Regie: Alexander Kluge, DE 1995; DVD, *Prime Time Spätausgabe*, Deutschland: dctp 26.11.1995.

Sekundärliteratur:

Albrecht, Kai-Britt, „Rosa Luxemburg 1871–1919“, *Lebendiges Museum Online*, 14.9.2014, <https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-rosa-luxemburg.html>, Zugriff: 7.7.2019.

Asmuss, Burkhard, Der Spartakusbund, *Lebendiges Museum Online*, 8.6.2011, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/revolution-191819/spartakusbund.html>, Zugriff: 7.7.2019.

B. Sch., „Kairos“, *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Hg. Hubert Cancik / Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 138–139.

Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, *Abhandlungen*, Hg. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.691–704.

Cook, Arthur Bernard, *Zeus: A Study in Ancient Religion – Zeus God of the Bright Light*, Band 1, Cambridge: Cambridge University Press 1914.

Delling, Gerhard, „Kairos“, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Hg. Gerhard Kittel, Stuttgart: Kohlhammer 1938, S. 456–465.

Dülmen, Richard van, *Frauen vor Gericht – Kindsmord in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1991.

Eder, Klaus / Alexander Kluge, „Reibungsverluste. Gespräch mit Klaus Eder (1980)“, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 216–231.

F. G., „Chronos“, *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Hg. Hubert Cancik / Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 1174–1175.

Flinn, Caryl, „Undoing Act 5: History, Bodies and Operatic Remains in The Power of Emotion“, *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Hg. Tara Forrest, Amsterdam: University Press 2012, S. 211–240.

Frost-Benedikt, Amélie, „On Doing the Right Thing at the Right Time – Toward an Ethics of Kairos“, *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, Hg. Phillip Sipiora / James S. Baumlin, USA: New York University Press 2002, S. 226–235.

Ganarini, Giuseppe, *Kairos, der schwache Herrscher. Die Rolle des Kairos-Begriffes in der Philosophie des Aristoteles*, MA, Universität Wien, Philosophie 2011.

Grimm, Jacob / Wilhelm Grimm, „Das eigensinnige Kind“, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag ² 2001, S. 494.

Kansteiner, Sascha, *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*, Hg. Sascha Kansteiner / Lauri Lehmann / Bernd Seidensticker / Klaus Stemmer, Berlin: De Gruyter 2007.

Kant, Immanuel, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, *Immanuel Kants Werke. Band IV. Schriften von 1783–1788.*, Hg. Artur Buchenau / Ernst Cassirer, Berlin: Bruno Cassirer 1913, S. 167–176.

Kerkhoff, Manfred, „Kairos“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, <http://www.schwabeonline-ch>, Zugriff: 17.6.2019.

Kerkhoff, Manfred, „Zum antiken Begriff des Kairos“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 27, H.2, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1973, S. 259.

Konersmann, Ralf, „Walter Benjamins philosophische Kairologie“, *Walter Benjamin: Kairos – Schriften zur Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 327–348.

Kracauer, Siegfried, „Langeweile“, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 321–325.

Lewandowski, Rainer, „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“, *Die Filme von Alexander Kluge*, Hildesheim-New York: Olms Presse 1980, S. 185–210.

Luxemburg, Rosa, *Gesammelte Werke. Ökonomische Schriften*, Bd. 5, Berlin: Karl Dietz ⁴1990.

Marx, Karl/Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie. Eine Auswahl*, Deutschland: Reclam 2018.

Marx, Karl / Friedrich Engels, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung.*, Bd. 1, Berlin: Karl Dietz Verlag 1976.

Mertes, Valentin, „Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können‘: Eigensinn und Verfahren der Distanzierung in Alexander Kluges Film *Vermischte Nachrichten*“, *Alexander Kluge Jahrbuch Bd. 1: Vermischte Nachrichten*, Hg. Richard Langston / Gunther Martens / Vincent Pauval / Christian Schulte / Rainer Stollmann, Deutschland: V&R unipress 2014, S.125–142.

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg: Rowohlt 2014.

Negt, Oskar / Alexander Kluge, *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden. Band 1*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001.

Negt, Oskar / Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main: Zweitauseneins 1981.

Ott, Michaela, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin: b_books 2015.

Schulte, Christian, „Die Muskeln der Vorstellungskraft‘. Geschichtswahrnehmung und Responsivität bei Alexander Kluge“, *Alexander Kluge Jahrbuch Bd. 1: Vermischte Nachrichten*, Hg. Richard Langston / Gunther Martens / Vincent Pauval / Christian Schulte / Rainer Stollmann, Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 43–62.

Schulte, Christian, „Alexander Kluge“, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Ed. Text und Kritik, 2006.

Schulte, Christian, „Cinéma Impur“, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 8–15.

Schulte, Christian, „Enzyklopädie der Erfahrung“, *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 9–12.

Schulte, Christian, „Politik der Gefühle – Zur (Film-)Poetik Alexander Kluges“, *Zooming in and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, Hg. Aylin Basaran / Julia B. Köhne / Klaudija Sabo, Wien: Mandelbaum Kritik & Utopie 2013, S.105–118.

Sklovskij, Viktor Borisovic, „Der Kulesov-Effekt und die Stufen der Montage“, *Eisenstein*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S.129–131.

Stiegler, Bernd-Alexander, „Von den dialektischen zu den pluralen Bildern: Vertov, Eisenstein, Kluge, Manovich“, *Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Hg. Ganz, David / Felix Thürlemann, Berlin: Reimer 2010, S. 351–364.

Streckhardt, Christoph, *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016.

Vertov, Dziga / Wolfgang Beilenhoff, *Schriften zum Film*, München: Hanser 1973.

Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2014.

8. Abstract

Anhand der ausgehenden Frage, wie Geschichte als Möglichkeit und nicht als Schicksal verstanden werden kann, setzt sich diese Masterarbeit mit dem Kairos als Motiv in Werken Alexander Kluges auseinander.

Der Kairos definiert sich als eine zeitliche, örtliche und sachliche Konstellation in einem entscheidenden Moment der Gegenwart. Diese drei Merkmale sind gleichzeitig Inhalt der analysierten Beispiele aus Kluges Oeuvre. „Feigheit ist die Mutter der Grausamkeit“ greift die zeitliche Komponente des Kairos mit ihren dazugehörigen Implikationen auf, „0,0001% der Lebenszeit“ beschäftigt sich mit der Frage der kairologischen Sachlichkeit und „Die Zeit die vergehen muss bis eine Zuschauermenge die Initiative ergreift.“ thematisiert die Örtlichkeit und das situativ kritische Eingreifen. Aus dieser Analyse ergeben sich die nötigen Eigenschaften für eine praktische kairologische Kritik. Diese sind das geschulte Unterscheidungsvermögen, die Wahrnehmung des Individuums als handlungsbewusste_r Akteur_in und der Mut, sich einzumischen in die Verhältnisse der Gegenwart. In der filmischen Arbeit Kluges lässt sich der Kairos ebenfalls verorten. Durch die Montagepraxis werden nebensächliche Erzählstränge temporär zum Mittelpunkt der Geschichte, wodurch veranschaulicht wird, dass das Möglichkeitsdenken wichtiger Teil der kairologischen Kritik ist. Ohne der Fähigkeit, sich einen anderen möglichen Ausgang vorzustellen, scheitert die praktische Kritik.

Aus der Auseinandersetzung mit dem Kairos ergibt sich die These, dass der opportune Moment ein konkreter Bestandteil der theoretischen Praxis Kluges ist. Durch Verfremdung und Vermischung der filmischen und literarischen Formen animiert Kluge seine Rezipient_innen dazu, ein_e aktivierte_r, teilhabende_r und mit utopischen Potenzial ausgestattete_r Akteur_in in der Gegenwart und mutig genug zu sein, die Gelegenheit beim Schopf zu packen.