

Standpunkte

Christian Schulte

Die Rennstrecke der Hoffnung¹

Alexander Kluges Kulturmagazine

Die Realität kann man nur sehen, wenn
man sie in Teile zerlegt, in Segmente.
Wenn jeder Zuschauer bewegt wird, die
Teile neu zusammensetzen ...²

(Heiner Müller)

In der Geschichte des Fernsehens ist es wohl einmalig, daß sich eine Programmform halten kann, die die Quotenerwartung der Sender so konsequent ignoriert, wie es bei Alexander Kluges Kulturmagazinen der Fall ist. Die meisten Zuschauer dürften eher verblüfft gewesen sein, als am 2. Mai 1988 zum ersten Mal das Kulturmagazin *10 vor 11* ausgestrahlt wurde. Schon ein Titel wie *Die Afrikanerin oder Liebe mit tödlichem Ausgang* paßte nicht in das rabiate Umfeld des Privatsenders RTLplus, wo eher *Geschichten* erzählt werden, die, schon um der Einschaltquote willen, gut auszugehen pflegen. Hier zwischen Spielfilm und Männermagazin angesiedelt, wirkten die experimentellen Montagen des Schriftstellers und Filmemachers Alexander Kluge wie sperrige Fremdkörper im stereotypen Allerlei der kommerziellen Anbieter. Daran hat sich in all den Jahren nichts geändert, auch wenn das Männermagazin inzwischen verschwunden ist. Über die rechtliche Konstruktion, die es Kluge seit mehr als einem Jahrzehnt ermöglicht, seine Programme auszustrahlen, ist bereits viel gesagt worden. Es sei nur kurz daran erinnert:

Als es in der Gründungsphase des dualen Systems um die Vergabe der begehrten terrestrischen Frequenzen an die kommerziellen Anbieter RTLplus und SAT.1 ging, waren diese auf alles vorbereitet, nur nicht darauf, auch Kultur und investigativen Journalismus im Programm zu haben. Genau das aber schrieb das nordrheinwestfälische Mediengesetz vor. Kluge, selbst Jurist, nutzte diese Lücke und gründete im Februar 1987 gemeinsam mit dem japanischen Werbekonzern Dentsu (37,5%) und dem Spiegel-Verlag (12,5%) die Firma mit dem polemischen Namen D(evelopment) C(ompany for) T(elevision) P(rogram), die in kurzer Frist ein entsprechendes Programmangebot entwickelte, auf das die neuen Sender nicht verzichten konnten und damals wohl auch nicht wollten. Seither garantiert eine eigene Lizenz, die im vergangenen Jahr bis 2004 verlängert wurde, der DCTP und ihren Partnern (Stern, SZ, NZZ) bei der Gestaltung ihrer (auch auf VOX ausgestrahlten) Programme völlige Unabhängigkeit und – ihre Unkündbarkeit.

Mit der Erneuerung der Lizenz haben sich – für die von Kluge verantworteten Programme – einige Veränderungen ergeben: Zum einen sind die Sendeplätze von *Prime Time*, *10 vor 11* (RTL) und *News & Stories* (SAT.1) weiter ins Nachtprogramm verschoben worden. Zum andern hat sich die Struktur von *News & Stories* verändert: Statt wie bisher zehnmal im Jahr, ist Günter Gaus mit seiner Reihe *Zur Person* nun einmal jeden Monat vertreten; ebenfalls einmal monatlich gibt es jetzt eine Kooperation mit Dritten, wie z. B. der BBC. Die beiden anderen Termine bestreitet Kluge selbst mit einem Interview und einer Sendung aus Bildern und Musik, wie es im Info der DCTP heißt.

Gegenproduktion und Formenvielfalt

Es sind denn auch diese eigenen Beiträge des Mitinitiators des Oberhausener Manifests und intellektuellen Wegbereiters des – inzwischen historisch gewordenen – Neuen Deutschen Films, in denen wirkliche Innovationen gelingen, die in den Genrebegriffen des Mediums nicht nur nicht aufgehen, sondern die sich bewußt als „Gegenproduktion“, als Entwürfe gegen die Nivellierungstendenzen des dominanten Mediums und den damit verbundenen Aufmerksamkeitsverlust der Zuschauer definieren. Kluge: Man „muß Formen entwickeln, die sich innerhalb dieses unmöglichen Kontextes, der den Ausdruck vernichtet, halten können. Das werden wahrscheinlich kurze Formen sein, die aber untereinander so viele Reihen bilden können und so sehr auf die Variationsform vertrauen, die auch eine Differenzform ist, daß dadurch sehr einfache und umfassende Dinge nacherzählt werden können.“³

Kluges Sendungen bilden eine einzige weitverzweigte experimentelle Versuchsanordnung, die mit dem Wort vom *Fernsehen der Autoren* nur unzulänglich umschrieben ist. Die Formenvielfalt dieser Sendungen kennt kaum Grenzen: In Gesprächen, in Zitatcollagen mit (computer-)verfremdeten Bild- und Textfragmenten, oft aus dem Reservoir des eigenen Œuvres geschöpft, diversen Split-Screen-Techniken, die den Bildschirm in einzelne Felder zerlegen, in denen unterschiedliche Bildinhalte – mal positiv, mal negativ – simultan zu sehen sind, Stummfilm-Reminiszenzen wie Zwischentitel, Kreisblenden und der Wiedergabe ganzer Texte in dadaistisch anmutender, die Bedeutungen der Worte visualisierender Schriftgraphik⁴; in genreübergreifenden „Mischformen“⁵ werden hier Längs- und Querschnitte durch Gegenwart und Vergangenheit gezogen, werden die dispartesten und scheinbar unbedeutendsten Details aus Film-, Theater-, Musik- und Zeitgeschichte, aus Gehirnforschung, Soziologie und Philosophie, aber



auch aus *exotischen* Disziplinen wie z. B. der Physiognomik miteinander in immer neue Beziehungen gesetzt – offene Konstellationen, deren einzelne Elemente erkennbar die Spuren ihrer Bearbeitung zeigen und nicht zu resultatformigen, geschichtslosen Informationen geronnen sind, wie sie in anderen Kulturmagazinen vor virtueller Kulisse beflissen als Bildungsgut präsentiert werden.

Alles, was Kluge in seinen Sendungen unternimmt, richtet sich gegen die Konventionen des dominanten Mediums, gegen den Schein des Fertigen, Abgeschlossenen und Perfekten. Wie seine Filme, haben auch seine Fernseharbeiten den „Charakter einer Baustelle“⁶, deren fragmentarische Formen mit einer passivistischen Rezeptionshaltung unvereinbar sind. Kluge nimmt den Zuschauer ernst, indem er ihn zur Eigentätigkeit herausfordert; er soll sich als potentieller Co-Autor, als „Mitwirkende(r)“⁷ begreifen, der sich die weitmaschig ausgelegten Materialien als Rohstoffe eigener Erfahrung aneignet.

Auf solche Mitarbeit zielt bereits der Verzicht auf jegliche Moderation, auf jede direkte Ansprache des Publikums. Sabina Trooger, die in den ersten Ausgaben von *10 vor 11* als Ansagerin auftrat, verwies eher mit ironischem Seitenblick auf diesen Typus des Mediums. So z. B. in der Sendung *Das Fliegerlied/Schlager von 1932*⁸, einem schönen Beispiel für Kluges „Dramaturgie der Kürze“⁹, die er in Form von varieté- oder zirkusartigen Nummernprogrammen zu realisieren versucht.

Nach einem kurzen Filmausschnitt und der Einspielung des Liedes „Flieger, grüß mir die Sonne“ ist Sabina Trooger groß im Bild zu sehen; lapidar kündigt sie „Nummer 3“ an, um dann, nach einer dichten Montage-Sequenz zum Thema „Reichsrohrbahn“ mit den Nummern 7 bis 10 fortzufahren. Nummer 11 wird abermals übersprungen, mit Nummer 12 schließlich (einer Montage zu Schönbergs *Moses und Aron*, mit Bildern vom Silvester 1932, Wolken im Zeitraffer und einem erneuten Ausschnitt aus dem bereits in der ersten Sequenz zitierten Film) klingt die Sendung aus. Der Zuschauer ist zunächst verblüfft, er hat das Gefühl, etwas übersehen zu haben. Er weiß doch schließlich aus Erfahrung, daß ihn die Fernsehmoderation zuverlässig durchs Programm leitet und muß nun feststel-



len, daß diese Regel hier außer Kraft gesetzt ist, ja sogar, daß die lückenhafte Ansage zur Dramaturgie der Sendung gehört. Er muß also umdenken und kann lernen, daß der qua Moderation geordnete Programmaufbau, den das Medium üblicherweise suggeriert, keineswegs zwingend ist. Ansage und Moderation, sonst feste Größen im Programmdesign, die dem Medium und seinem Ablauf in ihrem reibungslosen Funktionieren naturwüchsig anzugehören scheinen, entpuppen sich in Kluges Inszenierung als *fehlerhaft*, als unvollständig. Die Auslassungen machen deutlich, daß die Formen des Fernsehens *gemachte*, damit aber auch *veränderbare* Formen sind, daß seine auf Gelungenheit und Perfektion bedachten Performanzen nichts Substantielles haben, sondern vielmehr auf Trennungen basieren. Ebenso wenig wie es eine wesenhaft filmische Erzählweise gibt, sowenig gibt es eine dem Medium Fernsehen genuin eigene Form der Programmpräsentation. Das heißt auch, daß die wirkliche Welt komplexer und vielfältiger ist, als eine schematisierte Darstellungsweise vermitteln kann. Die Leerstelle, das „Dazwischen“¹⁰ provoziert die Aufmerksamkeit des Zuschauers, dieser Vielfalt jenseits des Bildschirms, im eigenen Erfahrungshorizont innezuwerden. Kluge bedient sich also bestimmter Repräsentationsformen des Fernsehens, aber er verfremdet sie so, daß ihre prästabilisiert scheinende Zeichenhaftigkeit ins Wanken gerät.

Vor- und Abspann als Rätselschrift: Zwei Beispiele

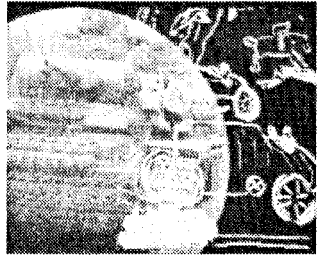
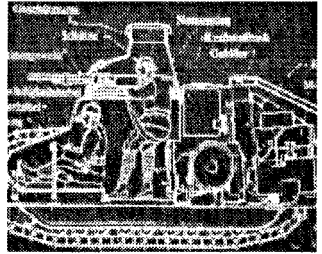
Zum festen Design der Magazine gehören ein von rechts nach links über den Schirm laufendes Schriftband mit stenogrammartigen Hinweisen auf das Thema der Sendung und ein Tableau, das – mit diversen graphischen Hervorhebungen – den Titel wiedergibt. In der Art eines Vor- und Abspanns geben diese Elemente jeder Sendung ihren Rahmen.

Erstes Beispiel: In der Prime-Time-Sendung „*Im Zeichen des Mars*“/Charakterpanzer und Bewegungskrieg¹¹, die Heiner Müllers 65. Geburtstag gewidmet war, ist ein schwarzer Bildschirm zu sehen, in dessen Zentrum – in der Art eines Vanitas-Motivs – ein befremdendes buntes Bild mit Totenschädelmotiv und gekreuzten Knochen eingeblendet wird. Dazu dröhnt laut und monoton eine hektisch-hysterische Musik, die fortan – in unterschiedlichen Intensitätsgraden – fast sämtliche Bildmontagen begleiten wird. Das statisch in sich ruhende Rätsel-Bild wird nun – wie die *pictura* in der barocken Emblematik – ergänzt um eine Unterschrift (*subscriptio*), die, wiedergegeben auf dem Schriftband, Bewegung auf den Schirm bringt. Der Lauftext erscheint, ist für einen Augenblick lesbar und verschwindet gleich wieder. In weißen und roten Lettern ist zu lesen:



Panzern = „Sich gegen etwas unempfindlich machen“/Panzer = „Mit Panzerplatten und Kettenrädern versehener Kampfwagen“/ Musikmagazin mit *Heiner Müller* und den Death & Grind-Gruppen ABHORRENCE, ACROSTICHON, TOXAEMIA und DISGRACE.

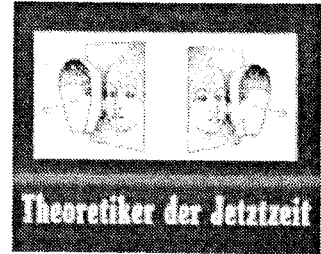
Die hier versammelten Stichworte lassen alle Erwartungen ins Leere laufen, als Teile eines quasi-emblematischen Bild-, (Ton-) und Textensembles ergeben sie vielmehr eine „hybride Struktur“¹² mit überschießenden und einander durchkreuzenden Bedeutungen. Eine Sendung zum Thema Krieg als Musikmagazin? Ein Musikmagazin mit Heiner Müller? Und nicht zuletzt: mit *dieser* Musik? Kommen die leitmotivisch in die Sendung führenden Begriffsdefinitionen, für sich genommen, dem Bedürfnis des Zuschauers nach Eindeutigkeit, nach decodierbarem Sinn zunächst entgegen, so ist das Ergebnis dieser Lektüre umso irritierender, konfrontiert sie ihn doch mit der Möglichkeit, daß die menschliche Reaktionsweise, sich nach außen zu panzern, etwas mit jenem stählernen Kampfwagen zu tun hat, daß er selber ein solcher Kampfwagen ist. Eine Engführung, die, unterstützt durch das expressiv dröhnende Stakkato der Musik, auf bestürzende Weise sinnfällig macht, daß permanent Krieg herrscht, innen und außen, daß unser erworbener Charakterpanzer selbst bereits eine kriegerische Geste darstellt, die nur auf eine Möglichkeit wartet, sich auszudrücken. Die Frage, die von der folgenden Montage (mit multiperspektivisch zerlegten Bildern vom Krieg, von unterschiedlichen Panzerarten, allegorischen Bildminiaturen über das Ich und das Es und kurzen Dialogpartien mit Heiner Müller) eher variiert als eigens aufgeworfen wird, könnte lauten: Gegen wen oder was führen wir eigentlich Krieg?



Zweites Beispiel: Auch die – ebenso irritierend wie anregend – als „Talk-Show“ angekündigte Folge von *News & Stories* mit dem Soziologen Niklas Luhmann¹³ beginnt mit einer solchen Verrätselung, mit der Skizze eines Gesichtsmotivs, das perspektivisch versetzt zweimal nebeneinander auf weißem Hintergrund zu sehen ist. Das Gesicht ist eingerahmt und in Teilen von einer gleichgerichteten Schraffur überzogen. Die Rahmen evozieren den Eindruck eines Spiegels, ein Eindruck, der vor allem durch die davor postierten Gesichtsmasken unterstützt wird. Durch die Masken oder Gesichtsschalen entsteht eine Art Raumwirkung, da aus ihrer Hohlform jeweils ein Pfeil auf einen imaginären Innenraum zielt, der sich rechts und links vom weißen Hintergrund über den Bildraum hinaus erstreckt – eine allegorische Chiffre für die dispositive Struktur der Gespräche?

Unter einem trennenden roten Querbalken erscheint das Schriftband mit folgendem Text:

(Lauftext) Niklas Luhmann ist mit Jürgen Habermas einer der großen Theoretiker der Jetztzeit / Es geht ihm um minima moralia des Unterscheidungsvermögens / Zum Beispiel um „Parallelpoesie“, „Liebe“, „Gesellschaft“, „Recht“, Talcott Parsons, den Teufel u. a. / Begegnung mit einem öffentlich denkenden Mann in privater Umgangsform — (Titel) „Vorsicht vor zu raschem Verstehen“ *Talk-Show* mit Niklas Luhmann über *Unterscheidungsvermögen*



Betrachtet man diesen Lauftext genauer, so lassen sich weitere charakteristische Eingriffe Kluges erkennen: Namentlich genannt werden die Pragmatiker Luhmann, Habermas und Parsons; daneben sind aber Begriffe eingestreut, die wie Merkzeichen eine andere – man möchte sagen oppositionelle – Autorenreihe evozieren: „Jetztzeit“ ist mit dem Namen und genauer mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins¹⁴ assoziiert, mit „minima moralia“ zitiert Kluge den Titel der berühmten Aphorismensammlung des Philosophen Theodor W. Adorno und mit dem zweimal auftauchenden Begriff „Unterscheidungsvermögen“ schiebt Kluge dem Systemtheoretiker eine Kategorie unter, die für sein eigenes Denken zentral ist¹⁵ und die soviel meint wie *kritische Kompetenz*¹⁶, die Fähigkeit zu differenzieren. Damit wird weniger ein Standort definiert – was naheliegen könnte, da Kluge Benjamin und Adorno zu seinen „Ober-Rabbis“¹⁷ zählt –, sondern vielmehr ein komplexer Zusammenhang von Denkansätzen umrissen. Aber wiederum in einem Gestus, der im Zuschauer, sofern dieser die genannten Assoziationen mitvollzieht, Fragen entstehen läßt, z. B.: Sind Luhmann und Habermas Theoretiker jener Jetztzeit, von der bei Benjamin im Sinne eines messianischen Augenblicks die Rede ist, jenem „Jetzt der Erkennbarkeit“¹⁸, in dem sich die Gegenwart von einer mit ihr korrespondierenden Vergangenheit als gemeint erkennt? Geht es Luhmann um „minima moralia“ im Sinne Adornos? Um „Unterscheidungsvermögen“ im Sinne Kluges? Wie gesagt, es werden hier keine Fronten aufgebaut, sondern lediglich verschiedene Richtungen angedeutet, in die sich das Denken bewegen kann, Denkmöglichkeiten eben. Welchen Gebrauch man von ihnen macht, wird nicht postuliert, sondern bleibt dem Zuschauer selbst überlassen. Man kann Kluges Zusammenstellung divergierender Denkansätze auch als Versuchsanordnung lesen, als Vorschlag an den interessierten Zuschauer, sich im Dickicht der Theorien selbständig zu verhalten und z. B. einmal Luhmann im Lichte Adornos zu lesen usw. Auch hier ginge es dann um einen lebendigen Umgang mit scheinbar unvereinbaren Schulen, deren versteinerte Identitäten sich vielleicht doch – an gewissen Punkten – zum Tanzen bringen lassen. Man muß nur mit ihnen umgehen und sich dabei experimentell verhalten; der Gebrauchswert einer solchen Haltung wäre eben jenes „Unterscheidungsvermögen“, jene „diakritische Aufmerksamkeit“¹⁹, um die es Kluge geht. Die o.a. Konstellation ist ein Modell dafür.

Daß nicht jeder mit diesen Andeutungen assoziativ wird umgehen können, steht freilich auf einem anderen Blatt, versteht sich aber im Grunde von selbst.

Die lebendige Arbeit des Dialogs²⁰

Ich fordere nichts, weder, daß man mir glaubt, *noch daß es einen Sinn hat, was ich sage. Nur reden muß ich.*²¹

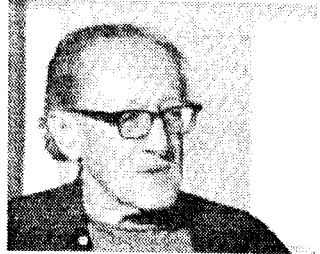
Auch was zwischen den Rahmensegmenten Logo, Schriftband und Titeltafel zu sehen und zu hören ist, richtet sich nie unmittelbar an den Zuschauer, hat nie den Gestus einer Anbiederung. Der Zuschauer ist vielmehr Zeuge eines Prozesses, der immer schon begonnen hat, der Motivfäden aus früheren Sendungen (aber auch aus Filmen und Geschichten Kluges) zitierend aufgreift, und der mit dem Ende der Sendung keineswegs zum Abschluß gekommen ist. Dabei ist es ganz gleich, ob Kluge *reine* Gespräche führt oder ob er in *wilder* Montage disparate Fragmente aus den verschiedensten Bild-, Musik- und Texttraditionen zu Filminnereien über ein Thema arrangiert oder ob er hybride Kreuzungen aus beidem produziert – was auf dem Bildschirm geschieht, verhält sich gegenüber der Aufmerksamkeit des Zuschauers weitgehend autonom und schafft so die Voraussetzung, daß auch er sich selbständig ein- und ausklinken kann. Kluge setzt vielmehr darauf, daß der Zuschauer Vertrauen zu einer Produktionsform faßt, die sich gänzlich der üblichen Gebrauchswertversprechen enthält und stattdessen ein rein produktorientiertes Angebot macht, das von sich aus einen Gebrauchswert hat oder nicht.

Das letzte Stichwort des Lauftextes „Begegnung mit einem öffentlich denkenden Mann in privater Umgangsform“ ist programmatisch für die Art der Gesprächsführung in Kluges Sendungen. „Private Umgangsform“ steht für eine nuancenreiche private, authentische Sprechweise im sterilen Gleichklang der Medienöffentlichkeit – ohne den Rabatt einer zugerichteten, auf Konsumierbarkeit zielenden Eindeutigkeit. Schon das Warnschild „Vorsicht vor zu raschem Verstehen“ (ebenso wie die rätselhafte Skizze) zeigt an, daß den Zuschauer kein Talk erwartet, wie er ihn aufgrund seiner Medienerfahrung kennt. Kluge vertraut vielmehr darauf, daß sich das Bedürfnis der Sinne nach Zusammenhang, Interesse und Neugier von selbst in Bewegung setzt, wenn es keinen roten Faden mehr gibt, keine vorgegebene Organizität wie sie selbst noch das kalkulierte Personality-Geplauder mit zeitlicher Begrenzung vorgaukelt.

Gern spricht Kluge, der selbst kaum vor die Kamera tritt und meistens nur über seine Stimme aus dem Off präsent ist, mit Experten, „mit Personen, die ein Image oder eine Spezifität haben“²², so mit Filmemachern wie Jörg Buttgeriet und Christoph



Schlingensiefel, dem Kriminalsoziologen Joachim Kersten, dem Literaturwissenschaftler Joseph Vogl, dem Komponisten Pierre Boulez, dem Philosophen und zeitweiligen Co-Autor Kluges, Oskar Negt, dem „Mann der 1000 Opern“, August Everding, und immer wieder, bis zu dessen Tod, mit dem Dramatiker Heiner Müller.²³ Gespräche mit öffentlich denkenden und handelnden Zeitgenossen, die zeigen, was lebendige Kommunikation sein kann. Anders als der gezielt fragende Günter Gaus läßt Kluge die Gespräche laufen; seine assoziative, Sachverhalte eher einkreisende Fragetechnik bildet gewissermaßen das mikrologische Modell einer nicht-bedeutungsfetischistischen Ästhetik, die darauf angelegt ist, „nichts, was eine materielle Substanz hat, in die Anstalt einzuweisen.“²⁴ Sie nimmt bewußt Umwege über scheinbar Nebensächliches, wenig Spektakuläres in Kauf, um atmosphärische Räume herzustellen und rückt thematische Fokussierungen immer wieder in weite Horizonte, in denen sich die Phantasie seines Gegenübers bewegen kann. Sie folgen der Maxime: „Jeder konzentriert sich auf den anderen.“²⁵ Unter dieser Voraussetzung entstehen nicht selten spontane, selbstregulierte Formen des Sprechens, die noch die entlegensten Erfahrungspartikel vergegenwärtigen. Der folgende Dialog mit Heiner Müller zeigt dies exemplarisch:



Kluge: Wenn du mir mal beschreibst, was der Mond ist. Das ist ja ein Trabant eines Planeten. Wie würdest du sowas bezeichnen, also versuch doch mal, dich auf das Planetensystem einzulassen.

Müller: Das erste wäre, daß der Mond etwas wäre, was man nicht betreten sollte. Erstmal alle anderen Planeten, dann den Mond. Der Mond ist etwas, was man nicht kolonisieren sollte, was man nicht anfassen sollte, das sollte man einfach so stehen lassen, wie es ist, oder so laufen lassen, wie es ist. Ich sage es jetzt mal ganz assoziativ...

Kluge: Aber wie würdest du vom Mond anfangen zu erzählen, würdest du bei der Sonne anfangen, würdest du bei den Planeten anfangen, würdest du bei den Sternen anfangen? Du hast ja jetzt angefangen: Er soll nicht betreten werden. Das finde ich sehr konsequent, aber versuch mal zu beschreiben, einem Fremden zu beschreiben, was das ist.

Müller: Mit dem Mond ist etwas, was man zum Schlafen braucht. Es ist etwas, was man braucht, um zu wissen, wann die Zeit ist, wo man schlafen kann.



Indem Kluge die Aufmerksamkeit Heiner Müllers auf das Thema „Mond“ lenkt, ihn bittet, sich auf das Planetensystem einzulassen und ihm verschiedene Zugänge

als Erzählperspektiven vorschlägt, öffnet er die gedankliche Brennweite seines Frage-Objektivs so weit, daß der Dramatiker ganz „unbekümmert“²⁶ anfängt, Assoziationen zu bilden, die ihrerseits eine Erinnerung nach der anderen evozieren: an ein frühes Gedicht über den Mond, in dem es um eine Hinrichtung geht, an einen kurzen Text von Werner Riegel („Schön ist der Mond über Polen/einen Genickschuß lang.“), daran, daß seine Mutter „eine Zeitlang mondsüchtig war“ und schließlich an seine „erste Erfahrung mit Politik oder Geschichte“ 1934, als die Glocken läuteten, weil Hindenburg gestorben war. (...) Ich merkte, da war irgendwas, was für die Erwachsenen einen Einschnitt bedeutete. Irgendwas war zu Ende, irgendeine Art Schutz oder...

Kluge: Eine Sicherheit...

Müller: ...eine Sicherheit war weg, und es war eine Unruhe, eine Angst da, und alle standen ganz stumm am Zaun und hörten die Glocken.

Kluge: Und was hat das mit dem Mond zu tun?

Müller: Das hat für mich was mit dem Mond zu tun. Ich weiß nicht warum, ich kann das jetzt nicht begründen. Der Mond war eine Beunruhigung, aber auch eine Sicherheit.²⁷

Die Passage demonstriert treffend Kluges „Hebammenkunst“²⁸, seine erstaunliche Fähigkeit, durch unerwartete Perspektivenwechsel die Phantasie seines Dialogpartners – in diesem Fall durch ein semantisch aufgeladenes Motiv – zu stimulieren, seine Erinnerungstätigkeit in Gang zu setzen und längst abgelegte Erfahrungen wieder an die Oberfläche zu holen und in neue, unerwartete Zusammenhänge zu rücken.

Kluge geht es um die Dokumentation dieser „lebendigen Arbeit“²⁹, die den fertigen Produkten, einem Film, einem Buch oder einer Opernaufführung nicht mehr anzusehen ist; um die Aufhebung der Trennung zwischen öffentlicher Ausdrucksform und der Emotionalität, den Motiven und libidinösen Bindungen eines Lebenslaufs, die reicher sind als die geschichtlich gewordenen Einteilungen der Öffentlichkeit, von Arbeitswelt und Bewußtseinsindustrie glauben machen.



Möglichkeitssinn

Dieser in den Lebensläufen von Menschen verkapselte Reichtum, für den es keine gesellschaftlichen Ausdrucksgefäße gibt, wandert in die Gefühle, die Wünsche, die Phantasie. Zur normativen Kraft des Faktischen verhalten sich diese menschlichen Vermögen eigensinnig, was bei Kluge immer auch heißt: antirealistisch. In ihnen lebt eine „Lust aufs Unwahrscheinliche“³⁰, ein Glaube an den „Möglichkeitssinn“³¹,

der einen schicksalhaften Verlauf nicht anerkennen will. Kluge geht es darum, diesen unveröffentlichten Protest-Potentialen zum Ausdruck zu verhelfen, indem er das sogenannte Wirkliche mit imaginären Perspektiven konfrontiert und so für Augenblicke die Überredungskraft der Fakten, den Schein ihres zwangsläufigen So-und-nicht-anders suspendiert. Dabei büstet er konsequent die Geschichte gegen den Strich, indem er seine Gesprächspartner auffordert, nach historischen Entscheidungen zu fahnden, z. B. ausgehend von der Frage „Was ist ein Panzer?“:

Kluge: Wenn du mal wieder zu Rom oder Shakespeare greifst, wo gibt es da sowas Ähnliches?

Müller: Coriolan ist ein Panzer.³²

oder Metaphern zu bilden:

Kluge: Wie sieht sowas visuell aus, so eine Menschenmasse, die in der Ferne verschwindet und die Gebäude verdeckt?

Müller: Es ist keine Wiese, nee, es ist eher ein Tier, etwas, was so ein paar Wellen und Armbewegungen hat.

Kluge: Ist das Tier männlich?³³

oder indem er den Status Quo von historischen Prozessen mit ihren vielversprechenden Ursprüngen konfrontiert wie z. B. das stereotype Mainstream-Kino der Special-Effects mit der „einfachen Vielfalt“ (primitive diversity³⁴) des frühen Films aus der Zeit vor Hollywood. In diesem „Ausprobieren von Möglichkeiten“³⁵ entspricht Kluges Haltung der des Kammersängers aus dem Film *Die Macht der Gefühle*, der auf die Frage, warum er immer noch mit einem Funken der Hoffnung im Gesicht spiele, obwohl er doch wisse, daß es am Ende nicht gut ausgeht, lapidar antwortet: „Könnte doch aber.“³⁶ Dieser utopische Hoffnungshorizont manifestiert sich in einem unablässigen Probehandeln, in Versuchen, die in jedem Gespräch eine neue Farbe annehmen. Wie so etwas aussehen kann, zeigt ein kurzes Dialogstück aus einer Sendung mit dem amerikanischen Independent-Regisseur Richard Linklater³⁷:



Linklater: Aber was mir gefällt, ist der Gedanke, daß alles, was man sich vorstellt in der Imagination, daß das existiert, daß das alles existieren könnte. (Schnitt) Ich liebe das frühe Kino. Griffith ist einer meiner liebsten Regisseure. Chaplin, Keaton, der ganze Stummfilm eigentlich.

Kluge (off): Cecil B. DeMille...

Linklater: DeMille mag ich nicht so sehr, die interessieren mich nicht so, Sternberg oder King Vidor...

Kluge: Sie würden eigentlich den Film noch mal neu entwickeln, wenn Sie zu mehreren wären. Wenn Sie hundert Leute wären, ja, dann würden Sie die Filmkunst noch mal erfinden...start again from the beginning...

Linklater (erstaunt lachend {nicht übersetzt}): From the beginning, to begin again from the beginning.

Kluge: Ja, ja...

Linklater: (ungläubig) Kann man das machen?

Kluge: Ja, natürlich, natürlich, ja.

Linklaters Betonung des Imaginären bezieht sich zweifellos auf die erzählerischen Möglichkeiten des Films, mit seinem Bekenntnis zum frühen amerikanischen Kino bringt er eine nostalgische Vorliebe zum Ausdruck. Von einer Neuerfindung des Films ist bei ihm keine Rede. Kluge verwandelt sich nun beide Aussagen, die er durch einen gut sichtbaren, langsamen Schnitt miteinander verknüpft, an und übersetzt sie in den Kontext seines eigenen Denkens, indem er nun seine Filmutopie, die Erneuerung des Films aus seinen Ursprüngen (bei Kluge sind es die beiden Keimzellen Lumière und Méliès) suggestiv auf sein Gegenüber projiziert. Der selbstverständliche Gestus, in dem er die Neuerfindung des Films als reale Möglichkeit vorträgt, löst bei Linklater zunächst sichtbare Verunsicherung aus; er wiederholt den Gedanken kurz, um schließlich voller Skepsis nachzufragen, ob Kluge es damit ernst meine. Die kurze Sequenz dokumentiert den Widerspruch zwischen der Selbstverständlichkeit, mit der Kluge auf das offenkundig Unmögliche setzt und dem Wahrscheinlichkeits-Realismus des Filmemachers, der die Darstellungspotentiale des Films zwar phantasievoll nutzen, niemals aber die Geschichte des Mediums selbst zur Disposition stellen würde.

Kluges Überbietung des Wahrscheinlichen, aus der Einsicht in die defizitäre Formenwelt der Kulturindustrie Film und dem Wunsch nach einer anderen, reicheren Filmgeschichte heraus, schafft also einen Freiraum, der es sowohl seinem Gegenüber als auch dem Zuschauer ermöglicht, imaginativ die Perspektive zu wechseln und die faktische Filmgeschichte in ihrer historischen Bedingtheit, d. h. als nur eine von vielen möglichen Geschichten zu betrachten. In bezug auf den Film lautet Kluges Utopie: „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte.“³⁸ Bezogen auf die Geschichte heißt das soviel wie: Das Nichtgewordene kritisiert das Gewordene, Abgeschlossene, Produktförmige, die lebendige Arbeit die geronnene, tote Arbeit, der Prozeß das Resultat.

Kluge hat den Überraschungscharakter als eines der Arbeitsideale angeführt, die seinen Magazinen zugrundeliegen. Ganze Sendungen scheinen diesem Ideal verpflichtet zu sein, wie z. B. die als Doku-Soaps bezeichneten mit Peter Berling, der u. a. in der Rolle des Body-Guard von Adolf Hitler³⁹ – dessen Name, Manfred Pichota, an eine Figur aus Kluges Film *Abschied von gestern* erinnert – mit historischen Insiderkenntnissen aufwartet. Hier ist Kluge eine Art Souffleur, der die Stichworte liefert, nach denen Berling seine Rollen improvisiert, mal eng an den ge-



schichtlichen Tatsachen orientiert, die verkürzt durch einmontierte Wochenschau-Zitate dokumentiert werden, mal der eigenen blühenden Phantasie folgend. Diese Gespräche haben oft skurril-komische Züge, weil sie auf der Ebene der fiktionalen Erzählung eine auf Zeugenschaft und aktiver Teilhabe beruhende Nähe zur *großen Geschichte* vorgeben, die der entspannt vor der Kamera sitzende und irgendwie unbeteiligt wirkende Berling aber zugleich ad absurdum führt. Dennoch bilden sie – in ihrer wechselseitigen Überblendung von historischer Authentizität und Fiktion – eine Variante des Klugeschen Versuchs, „die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen.“ Ohne ihr Monströses, etwa den Nationalsozialismus, zu relativieren, wird die Realgeschichte – gewissermaßen spielerisch – neu erfunden, werden ihre Fakten – auf dem Umweg über eine subjektive Perspektive – überraschend anders gewendet, so daß die Wirklichkeit selbst unwirklich erscheint, als „reißerische Erfindung“⁴⁰, als Negativform einer wünschbaren Realität, in der Eigenschaften wie Spontaneität und Imaginationskraft sich entfalten könnten.



Daß Kluge selbstbewußt auch die weniger gelungenen Sendungen zeigt, ist ihm oft angekreidet worden. Doch solche Kritik ist im Grunde gegenstandslos, da sie die quotenorientierten Herstellungsideale des Mediums zum alleinigen Qualitätsmaßstab erhebt und dabei gar nicht merkt, welchem Schematismus sie das Wort redet, nur weil er mehrheitsfähig ist.

Das Spezifische dieser Sendungen liegt ganz woanders: nämlich in Kluges Versuch, die großen Dramaturgien der Geschichte mit ihrer einschüchternden Opferlogik, wie sie sich in den tragischen fünften Akten der Oper des 19. und im Wirklichkeitsverlust des Ausstattungskinos in diesem Jahrhundert niedergeschlagen haben, wieder abzurüsten und in handlichen Proportionen erneut zugänglich zu machen; die repräsentativen Sprechweisen der Öffentlichkeit durch intime, authentische Tonlagen und eine Zeitökonomie, die gar nicht erst anstrebt, schnell auf den Punkt zu kommen, wieder in die Parameter individueller Erfahrung zurückzuübersetzen, kurz: am Modell einer Öffentlichkeit zu bauen, die im Erfahrungszusammenhang sinnlich kooperierender Menschen fundiert wäre. Kluge:

„Ich glaube, daß nicht die Inhalte, die ja in meinen Sendungen eher kompliziert sind, sondern die Echtheit der Sprache von den Zuschauern nachgeprüft wird. Daß das wirkliche Menschen sind, die da berichten. Und das ist es, was in Erinnerung bleibt.“⁴¹

„Ohne daß ich einen neuen Namen dafür wüßte, liegt mir daran, die Instanz, die im 20. Jahrhundert die Fiktionen erstellt, das heißt die Zeitgeschichte, heranzuziehen, sie zu dokumentieren und diese Dokumente durch Musik wieder subjektiv zu beleben und zu magnetisieren. Nachrichten und Zeitgeschichte sind nicht bloß sachlich.“⁴²

Daß sie der immer virtueller werdenden Fernschwelt ein menschliches Maß implantieren, etwas, womit der Zuschauer kommunizieren kann, darin liegt der Gebrauchswert der Medienarbeit Alexander Kluges, ihre utopische Kraft, die gerade in ihrer Rückwärtsgewandtheit, ihrem unablässigen Abschreiten weiter Vergangenheitshorizonte und einem immer wieder erneuten Durcharbeiten der Anfänge so etwas wie Zukunft besitzt – und sei es nur die ungewisse einer Flaschenpost.

Anmerkungen

- 1 So der Titel der *10 vor 11*-Sendung vom 5. Februar 1990.
- 2 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg 1996, S.63.
- 3 Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge. In: Kunst machen? Gespräche und Essays, hrsg. von Florian Rötzer und Sara Rogenhofer. München 1991, S.389f.
- 4 S. dazu Christina Scherer: Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder. Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges. In: Augen-Blick 23: Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine (1996), S.34-53.
- 5 Alexander Kluge/Edgar Reitz: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. In: Kursbuch, Heft 41 (1975), S. 72.
- 6 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt am Main 1975, S. 220.
- 7 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: Ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1980, Bd. II, S. 696.
- 8 *10 vor 11*, 17.10.1988.
- 9 Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste. München/Wien 1980, S.5.
- 10 Alexander Kluge: Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt am Main 1979, S.250.
- 11 *Prime Time*, 23.01.1994.
- 12 Christa Blümlinger: Zwischen den Bilder/Lesen. In: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, hrsg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien 1992, S. 23.
- 13 *News & Stories*, 04.07.1994.
- 14 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a.a.O., Bd. I, S.701 und 703.
- 15 Dies zeigt bereits der Untertitel des dritten theoretischen Buches mit Oskar Negt: Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen. Frankfurt am Main 1992.
- 16 vgl. Rainer Stollmann: Alexander Kluge zur Einführung. Hamburg 1998, S. 131.
- 17 Alexander Kluge: Die Macht der Gefühle. Frankfurt am Main 1984, S. 178.
- 18 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, a.a.O., Bd. V, S. 578.
- 19 Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. Frankfurt am Main 1989, S. 108.
- 20 S. dazu Christian Schulte: „... ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel“. Überlegungen zu den Fernsehgesprächen Alexander Kluges. In: Augen-Blick 23 (1996), S. 75-96.
- 21 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S. 55.
- 22 Frieda Grafe: New Look: 13 filmische Momente. In: Geschichte des deutschen Films, hrsg. von Wolfgang Jacobsen u.a., Stuttgart; Weimar 1993, S. 390.
- 23 Nicht wenige dieser Gespräche sind inzwischen (bei Rotbuch) in Buchform erschienen, die Gespräche mit Heiner Müller (s. Anm. 2 und 25), mit Valentin Falin: Interview mit dem Jahr-

- hundert. Hamburg 1995, mit Zeugen der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl: Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl. Hamburg 1996 (s. MEDIENwissenschaft 2/97, S.170) und mit August Everding: Der Mann der 1000 Opern. Gespräche und Bilder. Hamburg 1998. Die Transkription von drei weiteren Gesprächen (mit Ulrike Sprenger: Der Koloß in der Wüste, mit Jörg Buttgerit: Ein subversiver Romantiker und mit Pierre Boulez: das Ruinengesetz der Musik) demnächst in Christian Schulte (Hg.): Die Schrift an der Wand - zum Werk Alexander Kluges. Osnabrück 1999.
- 24 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin..., a.a.O., S. 196.
- 25 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge, a.a.O., S. 7.
- 26 Klaus Theweleit: Artisten im Fernsehstudio: unbekümmert. In: Die Zeit, 18. August 1995, Nr. 34.
- 27 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche. Hamburg 1995. S. 88-91.
- 28 Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main 1993, S. 1011.
- 29 Ebd., S. 94-98.
- 30 Alexander Kluge: Die Macht der Gefühle, a.a.O., S. 227.
- 31 Die Kategorie des Möglichkeitssinns entwickelt Robert Musil im 4. Kapitel seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 16-18. Zur Musil-Rezeption bei Kluge s. Guntram Vogt: Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges, in: *Augen-Blick 10: Versuche über den Essayfilm* (1991), S. 97-99.
- 32 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich schulde der Welt einen Toten, a.a.O., S. 87.
- 33 Ebd., S. 59.
- 34 S. dazu: Dynamic Cinema. 100 Jahre Kino/Wer ist wer im frühen Film? D.W. Griffith gewidmet. *Prime Time*, 25.09.1994.
- 35 Alexander Kluge: Die Patriotin..., a.a.O., S. 284.
- 36 Alexander Kluge: Die Macht der Gefühle, a.a.O., S. 77-79.
- 37 Durchbruch eines Aussenseiters. Der Südstaaten-Regisseur Richard Linklater und sein Erfolgsfilm „Before Sunrise“. *Prime Time*, 11.06.1995.
- 38 Klaus Eder/ Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien..., a.a.O., S. 138.
- 39 Ich war Hitlers Bodyguard/Manfred Pichota berichtet. *News & Stories*, 18.01.1999.
- 40 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin..., a.a.O., S. 215.
- 41 In der Echtzeit der Gefühle. Interview mit dem Autor, Filme- und Fernsehmacher Alexander Kluge. In: *WochenZeitung*, Nr. 1/2 (1994).
- 42 Alexander Kluge: Was ich als Autor im Fernsehen treibe. In: *FUNK-Korrespondenz* Nr. 48, 3. Dezember 1993, S. 22.