Alexander Kluge
IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD
Texte zu Kino, Film, Politik
Hg. von Christian Schulte
Texte zum Dokumentarfilm Band 5

Leseprobe aus dem Vorwort von Christian Schulte [S. 10-16]

Cinéma impur
[...]
Öffentlichkeit als Formenwelt
Das Projekt, an dem Kluge seit beinahe vier Jahrzehnten auf den verschiedenen Ebenen arbeitet, heißt: Die *Herstellung lebendiger Öffentlichkeit* – einer Öffentlichkeit, die »nichts, was eine materielle Substanz hat«[1], aus sich ausgrenzt. Programmatisch hat Kluge diesen Ansatz gemeinsam mit dem Sozialphilosophen Oskar Negt in »Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit« formuliert. Das Buch beginnt mit den Sätzen:

> Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender öffentlicher Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.[2]

Kluge konfrontiert die geschichtlich gewordenen »Einteilungen der bürgerlichen Öffentlichkeit«[3], die Erfahrungszusammenhänge blockieren und zertrennen, immer wieder mit den Ansätzen der klassischen Öffentlichkeit »von 1802 (oder früher)«[4]. Das in der klassischen Öffentlichkeit noch mögliche Erfahrungskontinuum wird für ihn zum emphatischen Bezugspunkt: »*Der Reichtum der Erfahrung und das Geschichtenerzählen sind die Grundlagen der klassischen Öffentlichkeit*.«[5] »Wir müssen

1 Alexander Kluge, »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode«, Frankfurt/M. 1975, S.196.
2 Oskar Negt / Alexander Kluge, »Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit«, Frankfurt/M. 1972, S. 7.
3 Alexander Kluge, »Gelegenheitsarbeit«, a.a.O. S. 219.
4 Alexander Kluge, »Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit«, in: Klaus von Bismarck / Günter Gaus / Alexander Kluge / Ferdinand Sieger, »Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den »neuen« Medien«, München 1985, S. 64.
5 Ebd., S. 73.

dieses Teilkapitel [...] reaktualisieren, revitalisieren: diesmal überhaupt in Gang setzen.«[6]

Der Umstand, daß die Zerteilung der Öffentlichkeit organische Erfahrungszusammenhänge nicht mehr zuläßt, hat für Kluges Filme weitreichende Folgen. Sie wollen gesellschaftliche Erfahrung neu organisieren, Formen bereitstellen, die den Ausdrucksbedürfnissen von Zuschauern entsprechen. Das aber bedeutet »Öffentlichkeitsschranken« abzubauen. »Die Umproduktion der Öffentlichkeit«, heißt es, »ist deshalb Bedingung und zugleich der wichtigste Gegenstand, an dem sich die realistische Methode abarbeitet.«[7]

Lebendige Öffentlichkeit im Kino hieße: Dialog zwischen Film und Zuschauer, hieße die Emanzipation des Zuschauers vom passiven Konsumenten des Kinos der Special-Effects, das sich heute mehr denn je über Budget-Rekorde definiert, hin zum aktiven Mitproduzenten jenes kollektiven, vielstimmigen Films in den Köpfen der Menschen, dem – ein Lieblingsgedanke Kluges – die technische Apparatur und der dunkle Raum des Kinos – unterstützend wie eine Hebamme – lediglich antworten und zur Kommunizierbarkeit verhelfen. »Dies ist zugleich die besondere *Nähe zum Zuschauer und zur Erfahrung*.«[8]

> Es gibt zwei Grundformen der Filmproduktion: den kommerziellen Zutaten-Film und den Autorenfilm. Im kommerziellen Film kauft ein Produzent Drehbuch, Darsteller, Regisseur, Motive und Teams zusammen und kombiniert daraus ein Werk, von dem er annimmt, daß Zuschauer dafür Kino-Eintrittskarten kaufen. Der Autorenfilm geht dagegen von einer ganz anderen Vorstellung aus: so wie man ein Buch schreibt, aus einem Guß, muß man auch Filme aus der Erfahrung, dem Erfindungsreichtum und der Verantwortlichkeit eines Autors herstellen. Beide Formen der Produktion verkürzen jedoch den wirklichen Produktionsbegriff des Mediums Film. *Dieser Produktionsbegriff umfaßt nicht nur die Herstellung des Films, sondern ebenso seine Vorführung und die Aneignung des Films durch die Phantasie des Zuschauers.* Man könnte umgekehrt sogar sagen: der Zuschauer produziert den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen Film des Zuschauers in Gang setzt. Durch diesen *Dialog* zwischen Zuschauer und Leinwand wird der Film erst zum Massenmedium.[9]

6 Ebd., S.64.
7 Alexander Kluge, »Gelegenheitsarbeit«, a.a.O. S. 219.
8 Alexander Kluge, »Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6«, Frankfurt/M. 1979, S. 295.
9 Michael Dost / Florian Hopf / Alexander Kluge, »Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten«, München 1973, S. 67.

Mischformen

Aber weder das Spielfilm- noch das Dokumentarfilm-Genre hält Kluge für geeignet, einen solchen Austausch herbeizuführen. »Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht.«[10] Dieser programmatische Satz umreißt kurz und knapp Kluges Arbeitsweise. Er gilt nicht nur für sein filmisches Werk, sondern ebenso für seine literarischen Arbeiten und theoretischen Entwürfe. In all diesen Formen arbeitet Kluge an der »Auffächerung der Dramaturgien«[11] und gegen die Verkürzung durch Genrebildung, gegen Sinnzwang und Spannungsdramaturgie, die passive Konsumenten, nicht aber interessierte Zuschauer hervorbringen. Um Erfahrungshorizonte produzieren zu können, muß aber, so Kluge, daran gemessen werden, was in den Genre-Identitäten nicht aufgeht, nämlich an den sogenannten Nebensachen, die ein nur an Hauptsachen aufgezogener roter Faden, ein lineares Erzählen, ein *stimmiger* Plot usw. ausschließen: »Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte.«[12]

In seinen Filmen betreibt Kluge – und unter anderen apparativen Voraussetzungen auch in seinen Fernsehmagazinen – eine konsequente »Gegenproduktion« gegen die erfahrungsarmen Synthetikwelten Hollywoods und die von den Konventionen der Bewußtseinsindustrie erzeugten Erwartungshaltungen. Sieht man von Der starke Ferdinand, dem einzigen Film mit durchgehender Handlung, einmal ab, so trifft auf alle Kluge-Filme der Begriff der »Mischform« zu – jenes vorläufige und experimentell gewonnene Genre-Provisorium, das sich aus der probeweisen Verknüpfung von dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen ergeben hat und für immer wieder neue Maßverhältnisse im Binnenraum zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen »Soziologie und Märchen«[13] offen ist.

Diese Gewichtungen werden hergestellt durch die Montage. Kein Filmautor des Neuen Deutschen Films hat sie so radikal, d.h. analytisch angewandt wie Alexander Kluge. Im Gespräch mit Klaus Eder erläutert er sein Verfahren: »Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muß ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage.«[14] Ganze Filme wie Abschied von gestern oder In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod erhalten ihre analytische Tiefenschärfe durch dieses Montageprinzip. So werden z.B. fiktive Figuren in authentischen Milieus gezeigt, in denen sie ihre Rollen improvisieren, was ihnen

10 Klaus Eder / Alexander Kluge, »Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste«, München/Wien 1980, S. 7.
11 Alexander Kluge, »Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts«, in: Klaus Eder / Alexander Kluge, »Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste«, München/Wien 1980, S. 5.
12 Ebd., S. 138.
13 Ebd., S. 7.
14 Ebd., S. 98.

selbst eine quasi-dokumentarische Authentizität verleiht; und umgekehrt werden reale Personen durch die Verknüpfung mit fiktionalen Elementen für Augenblicke entrealisiert. Diese wechselseitige Überblendung von Dokument und Fiktion, die den Produktionsidealen der Genres zuwiderläuft, macht die Filme porös, schafft Anschlußstellen für die Phantasie, den Assoziationsstrom des Zuschauers. Dies gilt erst recht für die zahlreichen Fremdmaterialien und heterogenen Formen, mit denen Kluge vor allem seine späten Essay-Filme – einsetzend mit Die Patriotin – anreichert: Zitate aus literarischen Texten und aus Filmen, Wochenschau-Materialien und Elemente aus den unterschiedlichsten Bildtraditionen, Anleihen beim Stummfilm wie Zwischentitel und Kreisblenden, die mal ironisch an das Happy End des Stummfilms erinnern, mal gestisch die fokussierende und kadrierende Arbeit der Kamera im Bild selbst ausstellen, sowie schließlich die weitgehend kontrapunktisch verwendete Musik, durchweg Gebrauchsmusik, die im Zuschauer Erinnerungen evozieren soll. Aus all diesen Segmenten konstruiert Kluge eine polyphone Formenwelt, deren einzelne Stimmen so gegeneinander gesetzt sind, daß sie in einem hohen Maße autonom bleiben, jeder Hierarchie der Mittel entzogen.

Kluges Montagepraxis steht im Dienst von Diskontinuität und Unabgeschlossenheit, sie verfolgt das *Ideal des sichtbaren Schnitts*, des cinéma impur und schafft so weite Räume, Erfahrungshorizonte, in denen sich das Vorstellungsvermögen neu organisieren kann. »Das alles hat den Charakter einer Baustelle«, heißt es in einem der Realismus-Kommentare: »Es ist grundsätzlich imperfekt [...]. Kino, Autorenfilm, politischer Film sind Programm, uneingelöst.«[15]

Mit derselben Insistenz, mit der Kluge auf der Erinnerung an die klassische Öffentlichkeit beharrt, auf den »Rückgang auf die *Anfänge* aller Öffentlichkeit«, verknüpft er seine Utopie des Films mit den frühen, noch offenen Entwürfen und den bis heute noch unerfüllten Visionen der Filmgeschichte: »Was die bewegten Bilder des Films betrifft, geht die Reise *nur* ›zurück zu Lumière und Méliès‹, also wiederum zu den Anfängen.«

Daß im frühen Film, in den beiden Wurzeln Lumière und Méliès, aber auch im Film der 20er Jahre, ein uneingelöstes Versprechen liegt, das Versprechen kooperierender Genres oder gar der Aufhebung von Genres überhaupt, an dieser Überzeugung hält Kluge auch nach seinem Wechsel ins dominante Medium Fernsehen fest. Viele Beiträge seiner Magazine sind dem Kino, dem Film und seiner Geschichte gewidmet. Die Filmgeschichte wird hier gegen den Strich gebürstet, in einzelne Segmente zerlegt und nach dem Variationsprinzip wieder und wieder umgeschichtet. Auf einmal zeigt sie sich wieder als offener Entwurf mit einem Horizont, an dem die Möglichkeit einer anderen (Film-) Geschichte aufscheint – einer

15 Alexander Kluge: »Gelegenheitsarbeit«, a.a.O., S. 220.

Geschichte, die aus lauter Fragmenten neu zu erfinden und deren Protagonist das wirkliche Medium, der Zuschauer wäre.

Zur Edition

Alexander Kluges theoretische und politische Reflexionen zum Film sind immer in engem Konnex zu seinen Filmen entstanden. Doch sind diese Texte weniger Erläuterungen der eigenen Filmpraxis, sondern vielmehr Selbstverständigungstexte eines Autorenfilmers, dem es um etwas anderes und um mehr geht als um die Entwicklung einer individuellen Handschrift des Filmemachens. Kluges Texte lassen sich eher als Suchbewegungen begreifen, die sprunghaft und in immer neuen Anläufen die Geschichte und die Formenwelt des Mediums unter dem Gesichtspunkt seiner uneingelöst gebliebenen Potentiale durchforschen. Wollte man für diese Arbeiten einen Gattungs-Namen finden, so wäre es der eines filmtheoretischen Essayismus, einer
offenen und anschlußfähigen Versuchsanordnung, die sich in ebenso vielfältigen Formen artikuliert wie das sonstige Werk Kluges auch. Seine theoretischen Entwürfe sind argumentativer Bestandteil einer multimedial operierenden Strategie gegen die Macht einer ubiquitären Bewußtseinsindustrie, deren stereotype Ausdrucksformen Kluge mit einer reicheren, robusteren Formenwelt zu widerlegen sucht. Der normativen Kraft des *Filmischen* setzt er »soziologische Phantasie«, Analyse und Vielfalt entgegen. Die Arbeiten Kluges sind immer Ausdruck von Konfliktlagen, entspringen der Reibung an konkreten zeitgeschichtlichen Situationen, analysieren Mißstände und arbeiten deren Geschichte durch, konstatieren Mängel – wie z.B. die nicht-existente Förderung und Ausbildung des Filmnachwuchses in den frühen 60er Jahren – und liefern mit Insistenz zugleich Modelle und Vorschläge zu ihrer Beseitigung. Sie gewähren Einblicke in die Arbeit des Film- und Medienpolitikers, des Gremien- und Öffentlichkeitsarbeiters Kluge, ohne dessen zähes Engagement der Neue Deutsche Film anders ausgesehen hätte. Sie dokumentieren ein Ringen um unabhängige Öffentlichkeit, ein Ausloten von Möglichkeiten und Grenzen des Autorenfilms sowie die spekulative Erprobung eines erweiterten, dialogischen Verhältnisses zwischen Kino-Film und Zuschauer. Kluges Filme könnten als ideales Anschauungsmaterial für seine Theorie gesehen werden – doch in der Weise, wie theoretischer Entwurf und filmische Praxis hier in einer Hand liegen, ist die Kongruenz der Beleg für die Stimmigkeit des Ansatzes. Diese läßt sich bis in die Gegenwart nachzeichnen, denn auch die Kulturmagazine, die Kluge heute fürs Fernsehen produziert, folgen konsequent seiner Theorie des antagonistischen Realismus.

Filmpolitik in diesem kritischen Sinne gibt es heute längst nicht mehr – um so wichtiger die seismographische Gesellschaftsanalyse und die Ideologiekritik des Films, wie sie Kluges Texte exemplarisch leisten.

Aber auch weil die Widerstandslinie, an der sich das Werk Alexander Kluges seit beinahe vier Jahrzehnten abarbeitet, unverändert besteht, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Films sich kaum substantiell verändert haben, können von diesen Arbeiten mit ihrem weit gespannten Filmbegriff weiterhin Impulse und Anregungen sowohl für die Wahrnehmung als auch für die Produktion von Filmen ausgehen.
Vielfach vergriffene und verstreut publizierte Texte werden hier neu zusammengeführt: die beiden frühen programmatischen Essays »Die Utopie Film« (1964) und »Wort und Film« (1965) sowie drei der für Kluges Methodik grundlegenden »Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff« (1975). Darüber hinaus versammelt der Band zahlreiche Miniaturen, Bricollagen, Thesen, die Kluge in den Text-Bilder-Büchern anläßlich seiner Filme Die Patriotin und Die Macht der Gefühle sowie in dem Sammelband »Bestandsaufnahme: Utopie Film« (1983) veröffentlicht hat, und schließlich den zentralen Essay »Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit« (1985), in dem Kluge sein Denken über Film zu einem Zeitpunkt zusammenfaßt, als er den Medienwechsel zum Fernsehen vorbereitet. Da das Gespräch eine der wichtigsten Äußerungsformen Kluges war und ist, sind in den Band auch Interviews aufgenommen worden, die Ulrich Gregor und Klaus Eder mit Kluge geführt haben. Dazu gehört auch die »Debatte über den Dokumentarfilm«, die auf eine Polemik von Klaus Wildenhahn antwortet. Erstmals veröffentlicht werden das Gespräch, das Kluge in seinem Kulturmagazin *10 vor 11*[16] mit dem griechischen Regisseur Théo Angelopoulos anläßlich des Films Der Blick des Odysseus geführt hat, sowie die Erzählung »Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit«.
[...]

Christian Schulte, Herbst 1999

16 Gesendet am 15. Januar 1996.