Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 21

Artikel: Der Aufklärer als Realist
Autor: Künzel, Uwe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932000

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Uwe Künzel

Der Aufklärer als Realist

Zumindest ein Film von Alexander Kluge ist auch für jene sprichwörtlich geworden, die ihn nicht gesehen haben. Der Titel *«Die Artisten in der Zirkuskuppel:* ratlos» aus dem Jahre 1967 wird noch immer wörtlich oder leicht variiert zitiert, wenn es darum geht, sinnfällig zu beschreiben, dass jemand nicht mehr weiter weiss. Und tatsächlich geht es in diesem vielleicht komplexesten Film des Regisseurs eben darum, dass sich dort die Hauptfigur mit all ihren Plänen nicht mehr zurecht findet. Es geht um die Versuche der Zirkusunternehmerin Leni Peickert, einen «Reformzirkus» einzurichten. Ihr Plan sieht vor, möglichst phantastische Ideen zu realisieren, die mit den herkömmlichen Darbietungen in der Arena nur noch wenig gemein haben. Warum, so fragt sie sich, solle man nicht zum Beispiel Elefanten im Inneren des Zeltes in die Kuppel hieven? Doch natürlich scheitert so etwas zuallererst an den ökonomischen Möglichkeiten und schliesslich daran, dass beim Publikum für derlei Eskapaden keinerlei Interesse besteht.

«Die Artisten ...» sind bezeichnend für das ganze Werk Alexander Kluges, und nicht von ungefähr entstand dieser Film 1967 – ist doch darin pausenlos von Utopien die Rede, von einer grundlegenden Veränderung, wobei der Zirkus eine leicht zu deutenden Metapher für die ganze Gesellschaft ist.

«Roswitha fühlte in sich eine ungeheure Kraft, aber sie weiss aus Filmen, dass es diese Kraft auch wirklich gibt.»

Roswitha ist die Hauptfigur des 1973 gedrehten Films *«Gelegenheitsarbeit einer Sklavin».* Alexandra, die Schwester des Regisseurs Alexander Kluge, spielt diese verheiratete Frau, die eine Abtreibungspraxis unterhält, um sich mehr eigene Kinder leisten zu können, und die später, als ihr Institut geschlossen wird, auf verquere Weise politisch aktiv wird: Ihre Kraft bricht sich Bahn – wenn auch in weitgehend folgenlosen Aktionen, weil sie zwar über eine erstaunliche Phantasie verfügt, zugleich aber kein «Theoriebewusstsein» besitzt. Trotzdem kann sie der liebevollen Sympathie ihres Erfinders (und des Publikums) sicher sein: Obwohl der Adorno-Schüler und gelernte Jurist Alexander Kluge sein Werk (von dem die Filme nur ein Teil sind) mit soliden theoretischen Überlegungen untermauert hat, propagiert er doch stets auch das freie Schweifen der Assoziationen, die sich jedem festgefügten Gedankengebäude entziehen sollen.

«Das ist sozusagen ein untergründiges Thema, das sich nur in Assoziationen abspielt. Kein Mensch ist verpflichtet, das zu verstehen, aber vom Gefühl her kann man es verstehen.»

Was Kluge hier zu einem seiner Film sagt, gilt gleichermassen für seine literarischen wie seine soziologisch-erkenntnistheoretischen Arbeiten. 1962 hat er mit «Lebensläufe» seinen ersten Erzählungsband veröffentlicht. Darin finden sich Dutzende von fiktiven und halbdokumentarischen Protokollen, in denen das Leben von Frauen, Familien, Richtern, Ärzten, Wissenschaftlern, Soldaten und Beamten nachgezeichnet wird, die – aktiv oder passiv – an der jüngsten deutschen Geschichte teilgehabt haben. Der Zusammenhang dieser zumeist in nüchternem Beamtendeutsch abgefassten Berichte erschliesst sich dem Leser dabei nicht zwingend. Stattdessen kann er sich in einen ganzen Berg aus Zitaten und Anmerkungen hineinwühlen, die angebotenen Teile zu einem eigenen Mosaik fügen und selbst entscheiden, was er verarbeiten will und was nicht. Die Zeitgeschichte ersteht aus einem ganzen Arsenal von Geschichten, aus vielen kleinen Erzählpartikeln ergeben sich ebenso viele mögliche Deutungen – der Zusammenhang entsteht im Kopf des Lesers. Oder im Kopf des Zuschauers: Denn Kluges Filme folgen exakt der gleichen Methode wie die Texte des Autors. Gefundenes und Erfundenes, Handlungsfäden, die fallengelassen oder fortgesponnen werden, Zitate aus anderen Filmen, Musik aus Tonkonserven, Illustrationen aus alten Büchern, dokumentarische Aufnahmen, die wie Fiktionen, Spielfilmbilder, die authentisch wirken: Nichts ist festgeschrieben in Kluges Filmen, oder, in seinen eigenen Worten: «Alles hat den Charakter einer Baustelle.»

«Sinn des Polizeieinsatzes ist die Störung des Weihnachtsfriedens im Kaufhof durch Jugendliche.»

In *«Die Patriotin»,* einem Werk aus dem Jahre 1979, das bezeichnenderweise als Film wie als umfangreiches Buch existiert, stösst die unermüdliche Geschichtslehrerin Gaby Tei-

chert auf der Suche nach der deutschen Geschichte immer wieder auf solche Satzungetüme. Ganz gleich, ob sie kurz vor Weihnachten ein Kaufhaus betritt, ob sie einen SPD-Parteitag besucht oder im Hörsaal der Universität den Ausführungen eines Orthopäden lauscht. Kluge, der mit dem Eifer eines fanatischen Sammlers solche Zitate hortet, nimmt sie als Ausgangsmaterial für die atemberaubendsten Gedankensprünge. Die Demonstration in einer Einkaufsstrasse führt in die Welt der Märchen, Bilder aus der russischen Revolution leiten über zu der Idee von Alpenkanälen, während zwischendrin die arme Gaby Teichert immer ratloser wird.

Die Verdichtung solcher Teile nennt Kluge seine «realistische Methode». Ausführlich beschrieben (und praktiziert) hat er sie bereits 1972 in dem zusammen mit dem Philosophen Oskar Negt verfassten Werk «Öffentlichkeit und Erfahrung»: Hier folgt der Leser nicht der klar fortschreitenden Logik eines im klassischen Sinne wissenschaftlichen Diskurses, sondern einem wild ausufernden und trotzdem verblüffend präzise formulierten Gedankengewimmel. Das Hauptinteresse Negt/Kluges gilt dabei der «Kategorie des Zusammenhangs»: Die Autoren bestreiten – verkürzt formuliert – das Primat der «Kopfwirklichkeit» zugunsten einer umfassenderen Wirklichkeit, die sich aus allen Erfahrungen (auch den irrationalen), die jemals gemacht worden sind, zusammensetzt.

Um das verständlicher zu machen: Negt und Kluge folgen zwar Brechts bekanntem Satz, dass eine Fotografie etwa der Krupp-Werke schlichtweg nichts über die Realität dieser Institution aussage, weil auf dem Abbild die Funktionen des Kapitalismus nicht erkennbar wären. Aber sie erweitern diesen Ansatz entscheidend, indem sie in ihre Definition von Realität auch alle menschlichen Verarbeitungsweisen des Vorgefundenen mit einbeziehen – für Negt und Kluge wäre sicherlich auch von Bedeutung, dass gerade ein beliebiger Krupp-Arbeiter unter einer unglücklichen Liebesgeschichte zu leiden hat.

«Grundsätzlich sollen Kniee nie ausschliesslich straffen, wie hier, sondern sie müssen knikken und straffen.»

Der «Erzähler» in Kluges «Patriotin» ist ein Knie, das in verschiedene Rollen schlüpft. Zum Beispiel in das entsprechende Körperteil des Oberst von Richthofen, Kommandeur der berüchtigten Legion Condor, der einmal vor seinem Führer unerwartet in Paradeschritt verfällt. Das Knie, das solchermassen gefordert wird, war im Krieg dabei, und es erzählt weiter: «Wir produzierten acht Kilometer Front und zerdepperten mit unserer Artillerie die Gebeine der anderen ... Wenn wir aber schon daran sterben, so möchte ich doch wenigstens darauf beharren, dass es Arbeit war ... Wenigstens für ein Knie. Damit komme ich auf den Satz: Was tun? Also die Nutzanwendung ...» Kluges realistische Methode treibt pausenlos solche schillernden Blüten: Ein Knie, ein totes obendrein, als Kommentator weltgeschichtlicher Momentaufnahmen. Ein Teil steht für das Ganze, stellt Fragen und verknüpft scheinbar Unverbundenes. Im nächsten Augenblick nämlich – die Frage «Was tun?» weist schon den Weg – befindet sich dasselbe Knie Jahre früher und an anderem Ort: «Hier die Nutzmöbel in der Wohnung Lenins ...»

Es gibt Zuschauer und Leser, die an solchen Stellen buchstäblich «aussteigen» und Kluges Postulat, dass sich derlei Sentenzen im Kopf schon irgendwie zu einer Einheit fügen würden, entgegenhalten, dass der Kopf damit schlichtweg überfordert sei. Das stimmt, aber nur dann, wenn man die Assoziationen, die da provoziert werden, unbedingt in festgefügte Interpretationen verwandeln will. Oft wird nämlich übersehen, dass Kluge auch ein Satiriker mit sardonischem Humor ist, der seine helle Freude an spielerischen Kapriolen hat. Ob er in seinen Büchern (sogar in dem wissenschaftlichen Werk «Öffentlichkeit und Erfahrung») die Typografie und die scheinbar willkürlichen Abbildungen zum Bestandteil der Aussage werden lässt, ob er aus nicht verwendetem Material des einen Films gleich zwei neue montiert, ob er schliesslich zugibt, dass man die einzelnen Rollen seiner Filme ohne Substanzverlust auch vertauscht zeigen könnte – es hat nichts Endgültiges, was Kluge herstellt, was von ihm ins Kino oder in die Buchhandlung kommt, hat sich den Baustellen-Charakter bewahrt.

«Es gab im 19. Jahrhundert hinreissende Handwerker, ich glaube an deren Arbeitskraft; sie sind alle zugrundegegangen. Und wenn man sich nicht wehrt, massiv wehrt, bekommen wir im Film eine Industrialisierung, eine Aufspaltung der Arbeitskraft.»

Man muss nicht übertreiben, um zu behaupten, dass es den «Neuen deutschen Film» in jener Blüte, in der er zumindest in den siebziger Jahren stand, ohne Alexander Kluge in dieser Form nicht gegeben hätte. Neben seiner eigenen filmischen und literarischen Arbeit hat er sich stets in vorderster Front gegen die Industrialisierung des Kinos gewehrt. Schon 1962 war

er der führende Sprecher jener Gruppe junger deutscher Filmemacher, die sich mit dem *Oberhausener Manifest* gegen «Papas Kino» engagierte. Später war er massgeblicher Kopf der 1967 gegründeten Filmabteilung an der Ulmer Hochschule für Gestaltung, er hat an den Entwürfen zum bundesdeutschen Filmförderungsgesetz und seiner Novellen mitgewirkt, und noch heute sitzt er in allen möglichen Gremien, die aktiv Filmpolitik betreiben. Eigentlich ein seltsamer Widerspruch: Als Autor ist Kluge eher ein anarchischer Denker, der sich parteipolitisch nicht festlegen lässt, als Interessenvertreter im politischen Alltag erscheint er dagegen als Reformer, als Verfechter eines langsamen Marsches durch die Institutionen, die er zudem noch selbst mitgeschaffen hat. Und heute produziert er sogar Kurzfilme für den privaten (und durchweg kommerziellen) Fernsehsender *RTL plus:* Da mag auch ein Stück Resignation mitspielen; denn trotz aller Beteuerungen, dass seine Filme auch unterhaltsam wären (was sie fraglos sind), hat Kluge doch nur einmal ein grösseres Kinopublikum erreichen können.

Das war 1967, als er mit *«Abschied von Gestern»* den ersten «Jungen Deutschen Film» überhaupt drehte. Die Geschichte des jüdischen Mädchens Anita G., das aus der DDR in die Bundesrepublik kommt und hier in dauernder Fehleinschätzung der herrschenden Verhältnisse eine wahre Odyssee durchlaufen muss, bis es schliesslich im Gefängnis landet, erzählte Kluge noch mit vergleichsweise konventionellen Mitteln, auch wenn hier schon viele Motive seiner späteren Entwürfe angelegt sind. Es war das Thema der deutsch-deutschen Teilung, dass die Zuschauer damals fesselte – und sie die ungewohnte Form akzeptieren liess.

Nur einmal hat Kluge noch einen ähnlich «narrativen» Film gedreht: *«Der starke Ferdinand»,* 1975 entstanden, erzählte von einem übertrieben dienstbeflissenen Betriebschutz-Leiters, dessen Eifer soweit geht, dass er am Ende den eigenen Chef verhaftet. Hier zeigten sich die Grenzen von Kluges Methode: Was im Rahmen eines bunten Mosaiks aus vielen Einzelteilen satirische Glanzpunkte aufscheinen lässt, taugt im Rahmen einer eindimensionalen Handlung nur noch für häufig fade Kalauer. «Der starke Ferdinand» blieb denn auch ein Versuch, den Kluge nicht fortgeführt hat.

«An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon egal, wer sie verübt. Sie soll nur aufhören.»

Mit dem 1977 entstandenen Episodenfilm *«Deutschland im Herbst»,* über dem dieses Zitat als Motto steht und an dem eine ganze Reihe von deutschen Re-

Alexander Kluge auf dem Drehplatz.

gisseuren beteiligt waren, hat Kluge erstmals direkt Stellung zu politischen Ereignissen genommen. Dieser Film entstand aus dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse um die terroristische Baader-Meinhof-Gruppe, die Entführung des Industriellen Hanns-Martin Schleyer und des Selbstmords der in Stuttgart-Stammheim inhaftierten Mitglieder der «Rote Armee Fraktion». Ein Werk, das trotz der verschiedensten Inszenierungsstile der einzelnen Episoden unverkennbar Kluges Handschrift trägt: Obwohl hier keine Partei «gegen» die Regierung Schmidt oder «für» die Terroristen genommen wird, ist «Deutschland im Herbst» doch parteilich. Wieder gibt es das Prinzip der freien Assoziation, indem die Montage des Films (die Kluges langjährige Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus besorgt hat) alle möglichen Facetten einer vorgefundenen Realität in neue Zusammenhänge bringt. Da steht etwa die Trauerfeier für den ermordeten Arbeitgeberpräsidenten Schleyer neben dem von Polizeihundertschaften überwachten Begräbnis von Gudrun Ennslin, Andreas Baader und Jan Carl Raspe: Bilder, wie sie damals im Fernsehen nicht gezeigt werden konnten, ein Stück Gegenöffentlichkeit, das für den Augenblick produziert wurde und doch mehr war als nur ein aktuelles Pamphlet.

Alexander Kluge, der «realistische» Aufklärer: «Das ist meine Vorstellung, das möchte ich gerne sein. Man braucht zum realistischen Verhalten aber eine bestimmte Energie, denn Realismus muss produziert werden, Realismus ist kein Naturzustand. Naturzustand ist Ideologie, Träumen. Wenn ich gegen das Realitätsprinzip, gegen das, was die Realität mir antut, Protest erhebe, bin ich realistisch. Ich bin also realistisch aus einem anti-realistischen Grund. Und diese Dialektik führt dazu, dass ich unter Umständen alle realistischen Methoden zerschmettere, während ich realistisch sein will.»

Wer diesen intellektuellen Purzelbaum sinnlich nachvollziehen will, hat seit ein paar Wochen Gelegenheit dazu: Erstmals laufen in verschiedenen Städten der Schweiz fast alle Filme von Alexander Kluge im Zusammenhang.

Dringend empfohlen sei dem Zuschauer darüber hinaus die Lektüre der Bücher Kluges, die fast alle bei Suhrkamp erschienen sind. Werke wie «Lebensläufe», «Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – zur realistischen Methode» oder auch «Lernprozesse mit tödlichem Ausgang» machen dem Leser fast deutlicher als die Filme, worin die eigentliche Methode des Autors besteht. ■

KURZ NOTIERT

Radio DRS sendet drei verschiedene Nachtprogramme

Ab dem 1. Oktober bietet Radio DRS seinen Hörern und Hörerinnen auch während der Nacht drei musikalisch typisierte Angebote: DRS-1 mit einem neu gestalteten, dem Musikkonzept entsprechenden Profil und mit stündlichen Nachrichtenbulletins; DRS-2 mit der Gemeinschaftsproduktion Notturno, einer Zusammenstellung klassischer Musik aus allen drei Landesteilen; DRS-3 schliesslich mit der Übernahme von Couleur 3 (inklusive französischsprachige Nachrichtenbulletins von Radio Suisse Romande).

Geschichte des Films in 250 Filmen

Markus Zerhusen

Hollywood Time

In den nächsten sieben Wochen zeigt das Filmpodium der Stadt Zürich im Rahmen der Filmgeschichte nacheinander zehn Hollywood-Filme. Dieser Hollywood-Berg, rein zufällig durch die Kumulation verschiedener Stummfilmkomiker aufgetürmt, lenkt unwillkürlich auf die Frage nach gegensätzlichen ästhetischen Auffassungen diesseits und jenseits des Atlantiks und weist auch auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund hin, der mit dieser Frage zusammenhängt.

Noch 1911 dominierte die französische Filmindustrie mit etwa 90 Prozent der gespielten Filme auf dem europäischen Filmmarkt. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte die amerikanische Filmproduktion mit der französischen mengenmässig etwa gleichgezogen. Der Vorstoss der Amerikaner wirkte sich aber noch nicht überall auf die Filmprogrammation aus.

Nach dem Krieg hatte sich jedoch die Situation grundlegend gewandelt: Die französische Vormachtstellung war zusammengebrochen, mit Deutschland eine neue Filmnation entstanden, auch Schweden und Dänemark machten sich bemerkbar, und der amerikanische Film war nun auch in unseren Kinos unübersehbar geworden.