Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 156

Artikel: Der Filmemacher Alexander Kluge : Geschichten zur Geschichte
Autor: Kremski, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867256

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: 02.10.2025

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

Der Filmemacher Alexander Kluge

Geschichten zur Geschichte

Von Peter Kremski

1

Architektonische Relikte des Nationalsozialismus. Nicht nur Zeugen der Geschichte, sondern auch Zeichen, dass die Vergangenheit in der Gegenwart anwesend ist. Nicht einfach zugeklappt, weggelegt, vergessen werden kann.
BRUTALITÄT IN STEIN. Alexander Kluges erster Film entsteht 1960. Kluge dreht ihn zusammen mit Peter Schamoni.
In DIE MACHT DER GEFÜHLE (1981–83) wird die Erde offengelegt. Eine Bombe des Zweiten Weltkriegs wird ausgehoben. Kluges Kommentar: «Diese Bombe war 38 Jahre im Erdreich… Der Messingzünder ist voll intakt.» Die Vergangenheit lebt in der Gegenwart weiter. Auch die Zukunft ist davon betroffen. Unter der ruhigen Oberfläche lauert der grosse Knall.
Eine Trauerfeier im engsten Familienkreis. Die Frauen singen Johann Strauss: «Glücklich ist, wer *vergisst*, was nicht mehr zu ändern ist.» Wenig später singen sie Paul Lincke: «Wenn auch die Jahre enteilen, bleibt die *Erinnerung* noch.» Wien und Berlin. Schlager des 19. Jahrhunderts, die noch heute gesungen werden. Strauss und Lincke, verschiedene Generationen, ein Altersunterschied von 40 Jahren, ihre Lieder scheinen sich zu widersprechen.
«Die Fledermaus» spielt 1870, ein Jahr vor der Reichsgründung. Paul Linckes Operette spielt im Reiche des Indra. Im Dritten Reich feiert die Operette besonders grosse Triumphe; sie entspricht der Mentalität der Zeit. «Die Operette wurde zum Opiat, zur Betäubungsdroge und Beruhigungspille» (Arthur Maria Rabenalt).
Deutsche Operettengeschichte. Eine Episode aus VERMISCHTE NACHRICHTEN, Kluges bisher letztem Film. Glück und Trauer, Gleichmut und Wehmut sind in der Operette in ein und derselben Weise singbar. Vergessen oder Erinnern, wo ist da ein Unterschied. Über alles lässt sich hinwegsingen. Auch über Trauerfälle. Vor allem, wenn man gar nicht traurig ist. Zwischen BRUTALITÄT IN STEIN und VERMISCHTE NACHRICHTEN liegt ein gutes Vierteljahrhundert. Jubiläum.

2

Anfänge. 1960 ist Kluge 28 Jahre alt. In Frankreich spricht man von der Nouvelle Vague. Kluge bewundert Godard. Godard wird für ihn ein Vorbild und ist es bis heute geblieben. Dennoch geht Kluge seinen eigenen Weg, entwickelt einen Stil, eine Technik, eine Theorie, macht unverkennbar Kluge-Filme.
Godard ist kaum mehr als ein Jahr älter als Kluge. Ein Jahr, bevor Kluge BRUTALITÄT IN STEIN dreht, debütiert Godard mit seinem ersten Spielfilm A BOUT DE SOUFFLE. BRUTALITÄT IN STEIN ist ein Kurzfilm. Seinen ersten Spielfilm dreht Kluge Ende 1965, Anfang 1966: ABSCHIED VON GESTERN. Godard hat vor A BOUT DE SOUFFLE fünf Kurzfilme gemacht, den ersten 1954. Als Godard seinen ersten Film dreht, ist er 23 Jahre alt.

3

Die Anfänge der Filmgeschichte liegen – hier wird Filmgeschichte zur Legende, beziehungsweise zur Philologie – bei Lumière und Méliès. Ein Zug fährt 1895 in einen Bahnhof ein. L'ARRIVEE D'UN TRAIN A LA CIOTAT. Eine Rakete landet 1902 auf dem Mond. LE VOYAGE DANS LA LUNE. Zwei Bewegungen. Überwindung von Zeit und Raum. Ankunft. Die Abbildung der Realität und die Inszenierung der Fiktion. Anfänge des Dokumentar- und des Spielfilms.
Kluge beruft sich auf Lumière genauso wie auf Méliès. Seine Filme saugen die gesamte Filmgeschichte in sich auf, gehen von den grundlegenden Möglichkeiten des Films aus, suchen experimentell nach einer Erweiterung der medialen Potenzen. Von 1969 bis 1971 experimentiert Kluge mit deutlichem Blick auf Méliès an einer Science fiction Trilogie, Jahre bevor Hollywoods Sternenkriege Science fiction zum lukrativen Kinogeschäft werden lassen. «Zug fährt in eine Bahnhofshalle» hat Kluge nach eigenen Angaben (1984) schon 57mal gefilmt.
DIE MACHT DER GEFÜHLE zeigt, wie ein Zug *aus* einer Bahnhofshalle fährt. Nur die Ankunft zu zeigen, mit der nach Überwindung des unfruchtbaren Zwischenraumes etwas Neues beginnt, ist falsch. Der Ankunft, dem Beginn, der Hoffnung folgt auch irgendwann der Abschied, die Trauer, der Verlust, ein Ende.
Die Szene, die Kluge zeigt, spielt 1916, 20 Jahre nachdem Lumière den Zug hat einfahren lassen: Erster Weltkrieg. Sie stammt aus einem Film von 1933: Machtergreifung, Ankunft, Anfang, Hoffnung. Rudolf Forster sagt in diesem Film: «Der Mensch merkt immer erst eine Minute vor *Abfahrt* des Zuges, dass er das Wichtigste vergessen hat.» In dem Film von 1933 geht es eigentlich gar nicht um Züge, sondern um U-Boote.
Züge, Raketen, U-Boote, Bewegungen, Überwindung von Zeit und Raum. Der Film von 1933 wirft einen Blick zurück in die Vergangenheit, auf deutsche Geschichte, aber er meint die Zukunft. Auch die Zukunft ist deutsche Geschichte – und Vergangenheit. Zwölf Jahre nach diesem Film ist der Zug abgefahren.
Den Szenenausschnitt über die Abfahrt eines Zuges aus einer Bahnhofshalle verwendet Kluge in einem Film der frühen 80er Jahre. Rund 85 Jahre nach Lumière, 65 Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, 50 Jahre nach der Machtergreifung, 35 Jahre nach dem Zusammenbruch. Die Filmgeschichte wird zur Reflexion der Geschichte.

4

Ende 1986 veröffentlicht Kluge seine VERMISCHTEN NACHRICHTEN. Der Film wird ohne Werbekampagne gestartet, ist zunächst nur im Nacht- und im Matinée-Programm eines Münchener Kinos versteckt, soll danach in anderen Städten gezeigt werden. Auf Festivals, auf denen Kluge-Filme seit jeher mit Preisen dekoriert wurden, wird er bewusst nicht vorgeführt. Der Film VERMISCHTE NACHRICHTEN geht unter wie ein U-Boot, taucht kaum irgendwo auf. Kluges vermischte Nachrichten werden nicht wahrgenommen, bekommen wenig Presse, und wenn doch, dann eher eine schlechte. Zehn Jahre zuvor hatte DER STARKE FERDINAND keine Presse wegen des Drukkerstreiks.

VERMISCHTE NACHRICHTEN greift Themen und Motive aus Kluges vorangegangenen Filmen DIE MACHT DER GEFÜHLE und DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT (1985) auf. Möglicherweise hat hier Kluge für diese Filme nicht verwendetes Restmaterial in doch noch ökonomischer Produktionsweise verbraucht. In diesem Sinne ist er bereits bei anderen Filmen verfahren. Insofern erscheint der Film VERMISCHTE NACHRICHTEN auf den ersten Blick als Nachtrag und Nebenprodukt. Aber indem er sich auf zwei thematisch doch unterschiedlich gelagerte Filme bezieht, ist er auch sowas wie eine Synthese.
Kluges vermischte Nachrichten reflektieren ein Zeitgefühl. Sommer 1986, eine Jahreszeit in einem bestimmten Jahr. In DIE MACHT DER GEFÜHLE, über einen Zeitraum von drei Jahren entstanden, wechseln die Jahreszeiten dagegen permanent: Mal blühen die Bäume, mal sind sie entlaubt.
Der Sommer 1986 in Frankfurt schliesst Erinnerungen an den Winter

Alexandra Kluge in ABSCHIED VON GESTERN

1942 bei Stalingrad nicht aus. Der Film von 1986 nimmt als einen Beitrag auch Filmmaterial auf, das Volker Schlöndorff 1981 über Schmidts Besuch bei Honecker gedreht hat, als zur gleichen Zeit in Polen das Kriegsrecht verhängt wurde.

Der Krieg ist in den Filmen Kluges immer nah, wartet nebenan, der Frieden ist eine Illusion. Der Tod war allerdings in noch keinem Kluge-Film so allgegenwärtig wie in VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Der Film beginnt mit einer Todesnachricht; der Sommer 1986 fängt schlecht an. Die letzte Episode berichtet von einer sterbenden Frau: Perspektiven der Hilflosigkeit, ohne Überblick, ohne klare Sicht auf die Dinge. Ein Zwischentitel kündigt den letzten Willen der Frau an. Aufnahmen einer Abenddämmerung schliessen das Nachrichtenprogramm ab.

Ein Film, der manchmal witzig und ironisch tut, aber düster und pessimistisch ist. Ausdruck einer persönlichen Trauerstimmung Kluges. Die Todesnachricht am Anfang bezieht sich auf einen Freund, die sterbende Frau verweist auf den Tod von Kluges Mutter. Zwischendurch das Bild eines kleinen Kindes, ein Lichtblick. Vor diesem Bild der Zwischentitel: *26. April 1986, 22 Uhr.* Die Geburtsstunde? Das Kind als Hoffnungsträger? Ein Irrtum. Zu dieser Zeit ereignete sich die Katastrophe von Tschernobyl. Durch den Zwischentitel ist auch das Kind bereits vom Tode gezeichnet.

In DIE MACHT DER GEFÜHLE ruft ein Zwischentitel laut: *«Das Kind!»* In einer Szene aus Fritz Langs Nibelungen-Epos tötet Hagen das Kind Kriemhilds. Kurz vorher sah man – in dokumentarischen Bildern – in einem Bett ein Kind liegen mit schweren Verbrennungen, das einen Teddybär an sich zieht. Im Sommer 1986 sagt Margarethe von Trotta, die 1979 für Kluges DIE PATRIOTIN einen Beitrag geliefert hat, in einem Interview: «Dieser Reaktorunfall nimmt mir jegliche Hoffnung»; Selbstmord schliesst sie aus, allein ihres Kindes wegen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN ist ein Sommerfilm, aber einer, der vom Tod erzählt und ohne Hoffnung ist und den Winter erwartet. Ein Film nach Tschernobyl; die Reaktorkatastrophe wird an keiner Stelle des Films benannt. Der Film reflektiert nicht nur eine persönliche Stimmung Kluges, sondern auch eine ganz allgemeine, allgegenwärtige. Deutschland im Sommer, das Testament einer Nation.

Ein Hauch von Fatalismus durchweht den Film, die Macht des Schicksals moduliert die Gefühle; aber das Schicksal hat seine Gründe. In einer Rezension fragt sich Gerd Bechtold, ob es überhaupt noch einen neuen Film von Alexander Kluge geben wird, und zeigt zugleich Neugier auf Kluges nächsten Film. Ein mehrfach wiederkehrendes Motiv in DIE MACHT DER GEFÜHLE ist die Wiederauferstehung. Die letzte Episode in diesem Film demonstriert den *«Abbau eines Verbrechens durch Kooperation»*. Kluges Kommentar: «Man darf an einen Mord niemals fest glauben.»

Die Nachrichten, die uns die Tagesmedien vermitteln, sind zumeist Katastrophenmeldungen. Zumindest ist das der Eindruck, den unsere Gefühle verallgemeinert haben. Vermischte Nachrichten sind kleine, beiläufige Nachrichten; sie können im Strahlungsumfeld der grossen liegen. Die Gefühle liegen ganz gewiss in diesem Strahlungsumfeld; sie mutieren in Ängste und Depressionen. Tschernobyl unter vermischte Nachrichten aufzunehmen, wäre unmöglich; zwischen dem zentralen Kern und dem Umfeld ist zu unterscheiden.

Ein wichtiger Aspekt für die Rezeption von Nachrichten ist die Aktualität. Je grösser der zeitliche Abstand zum Ta-

gesgeschehen wird, um so weniger wird die Stimmung eines Films, in dem der Name Tschernobyl nicht fällt, begreifbar sein.

5

Oberhausen, 28. Februar 1962. Bei den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen wird das «Oberhausener Manifest» verlesen. Aufbruchsstimmung. Die offizielle Geburtsstunde des Jungen Deutschen Films. Eine Zangengeburt. Jahre später, als das Kind schon laufen können müsste, fragt man sich immer noch, ob es überhaupt schon da ist.
Ankunft des Zuges. Der Abschied von gestern enthält auch eine Hoffnung auf morgen. Ein Anfang, der auch das Ende von etwas sein soll. «Papas Kino ist tot» wird zum Schlachtruf. Die Machtergreifung äussert sich immer auch als ein Akt der Gewalt. Der Streit um die Macht ist ein Generationskonflikt. Der Papa soll die Geburt des Kindes möglichst nicht überleben. Ein Aufstand ist aber noch keine Machtergreifung.
Ein junger Mann, der aussieht wie ein Musterschüler, tritt aus dem Schatten in die Geschichte. Alexander Kluge, einer von 26, die das Manifest unterzeichnet haben, übernimmt die Gesprächsleitung. Der promovierte Jurist, Sohn eines Arztes, verrichtet Hebammendienst und wird fortan als Anwalt des Neuen Deutschen Films vereidigt. Ausgerechnet der Unerfahrenste der Gruppe wird zum Gruppensprecher. Er verfügt über die Macht der Rhetorik und besitzt das juristische Knowhow. Die Erfahrung als Filmemacher wird vertagt auf die Zukunft. In Oberhausen hat er das Jahr zuvor seine erste Festivalauszeichnung erhalten. Für seinen ersten Film.

6

Der Junge Deutsche Film wird ausgezeichnet. 1966 erhält Schlöndorff in Cannes einen Preis für DER JUNGE TÖRLESS, Peter Schamoni in Berlin für SCHONZEIT FÜR FÜCHSE, Alexander Kluge in Venedig für ABSCHIED VON GESTERN, 1967 Edgar Reitz in Venedig für MAHLZEITEN. Nebenpreise. Die Anerkennung des Jungen Deutschen Films verläuft zögernd. Der erste Spielfilm der jungen deutschen Filmemacher-Generation, der mit einem Festivalhauptpreis prämiiert wird, ist ein Film von Kluge. DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS erhält 1968 in Venedig den goldenen Löwen. Ein Durchbruch.
Kluge wird zum Preisträger der Nation, auch wenn ihm nie wieder ein Preis dieser Grössenordnung zuteil wird. Vor allem die internationale Filmkritik weiss ihn zu schätzen. Sie vergibt ihren Preis an DER STARKE FERDINAND in Cannes, an DIE MACHT DER GEFÜHLE in Venedig.
Im Film VERMISCHTE NACHRICHTEN, der auf keinem Festival gezeigt wird und keinen Preis erhält, informiert Kluge über ein Jubiläum. 30 Jahre Bundeswehr. Generäle rücken ihre hochdekorierten Brüste und plaudern nuschelnd über ihre Orden. Auch Orden haben ihre Geschichte.

7

Kluges erste beiden Spielfilme ABSCHIED VON GESTERN und DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS weisen verschiedene Wege. ABSCHIED VON GESTERN ist ein Erzählfilm. Das Publikum von 1966 nähert sich Kluges Film mit Interesse. Nach diesem Film versucht Kluge jedoch, sich seinem Publikum anders zu nähern. Das Publikum von 1968 versteht

Alexandra Kluge und Günther Mack in ABSCHIED VON GESTERN

DER STARKE FERDINAND

das als eine Abwendung und wendet sich seinerseits ab. Der Film DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS wird hochdekoriert, doch das Publikum bleibt so ratlos wie die Artisten. Die Rezeptionshaltung des Publikums hat sich verfestigt und lässt sich nicht ohne weiteres aufbrechen. Zwischen Kluge und dem Publikum herrscht fortan ein gespanntes Verhältnis.

Zehn Jahre nach ABSCHIED VON GESTERN dreht Kluge einen Film, der aussieht wie eine Konzession, ein Friedensangebot. DER STARKE FERDINAND, ein Film von brillantem Witz, ist neben ABSCHIED VON GESTERN Kluges publikumsfreundlichster, nach konventionellen Vorstellungen kinogerechtester Film. Der Hauptdarsteller Heinz Schubert, zu der Zeit als «Ekel Alfred» ein populärer Fernseh-Star, verleiht der Komik Profil und Effekt. Der Film erzählt *eine* Geschichte, stringent, pointiert, ohne abzuschweifen. Er beweist, dass Kluge auch im Rahmen einer konventionelleren Kinodramaturgie seine Intelligenz ausspielen kann. Die Produktionsleitung hat Bernd Eichinger.

In der Regel erzählt Kluge in seinen Filmen mehr als eine Geschichte. Über DIE MACHT DER GEFÜHLE sagt er, dass er darin 26 Geschichten erzähle. DIE MACHT DER GEFÜHLE ist nach Kluges Rechnung sein 26. Film, Kurzfilme inbegriffen.

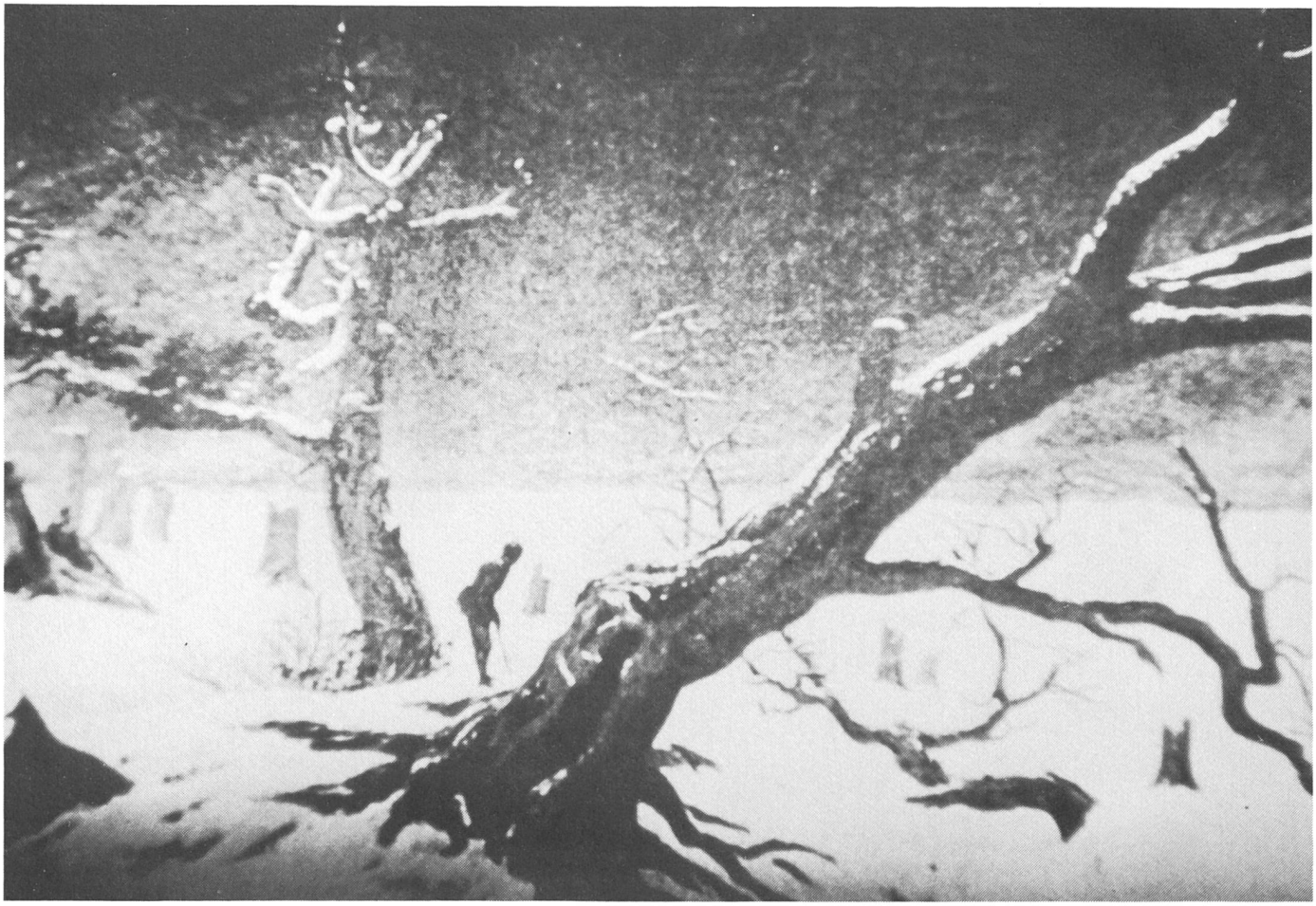
Kluges Filme sind mit Ausnahme von ABSCHIED VON GESTERN und DER STARKE FERDINAND keine Erzählfilme. Wenn sie aber zuweilen doch einen durchgehenden erzählerischen Zusammenhang aufzuweisen scheinen – seine Science fiction Filme und GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN –, dann tendieren sie dazu, den vordergründigen Erzählzusammenhang immer wieder zu brechen, einer klaren Linie auszuweichen, aufgenommene Fäden nicht zu Ende zu spinnen, die Figuren episodenhaft zu verwenden. Kluges Ästhetik bevorzugt die offene Struktur. Sein Statement angesichts verschiedener Fassungen und Ummontierungen seiner Filme – «Ein Film ist niemals fertig!» – erhält hier erst seinen eigentlichen Sinn. Insbesondere seine späten Filme bedienen sich der offenen Struktur, machen den Eindruck des Unfertigen, Fortführbaren.

Auch wenn Kluge nach konventionellem Verständnis keine Erzählfilme macht, ist er doch ein Erzähler. Im Grunde ist er ein Meister der kleinen Form. Mit Kurzfilmen hat er angefangen und ist dieser Gattung über all die Jahre treu geblieben. Auch in seiner schriftstellerischen Arbeit hat er sich auf Kurzprosa verlegt. In seinen Langfilmen hat er es zunehmend verstanden, sein Talent für den Kurzfilm und für die Kurzprosa unterzubringen. Da er auch ein Meister der Montage ist, entsteht aus den kleinen Formen tatsächlich etwas Grösseres.

Man hat Kluges formal innovative Filme als Montagefilme bezeichnet. Schon sein Kurzfilm BRUTALITÄT IN STEIN, der nur mit dokumentarischem Material arbeitet, gibt die ersten Impulse in diese Richtung. Eine durchdachte Bild-Ton-Montage macht deutlich, wie nah weit auseinanderliegendes beisammen ist (oder gebracht werden kann). Die Bilder der Gegenwart zeigen Ruinen der Vergangenheit, die durch hinzugefügte Stimmen von gestern im Ton vergegenwärtigt wird.

Das Oberhausener Manifest nennt den Kurzfilm das «Experimentierfeld des Spielfilms». Die Kurzfilme Kluges sind Experimente, auf denen seine Langfilme aufbauen. Das heisst auch, dass seine Langfilme Experimente sind.

DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL:



DIE PATRIOTIN

RATLOS ist ein Abschied von gestern. Es ist der erste lange Film, in dem Kluge dem Publikum einen Vorgeschmack gibt, was es in Zukunft von ihm zu erwarten hat. Der Film ist eine einzige Metapher. Er erzählt vom Zirkus, reflektiert aber in Wirklichkeit die Situation des Künstlers im Kapitalismus. Er kommentiert auch den filmpolitischen Stand der Dinge seit dem Oberhausener Manifest. Ausserdem bezieht er politisch Stellung zur Studentenbewegung. Das alles macht er indirekt und hinterrücks. Der Zuschauer ist gezwungen, das Material kritisch zu betrachten, mitzudenken, assoziativ einzuhaken. Eine Anforderung, die vielfach als Überforderung empfunden wird. Eine kreative Eigenleistung, die Kluge dem Zuschauer aber abverlangt.

Der Film DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS ist so offen konstruiert, dass er problemlos verlängert werden könnte. Das zeigt sich schon darin, dass Kluge in DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT den Stoff mit Material weiterentwickelt, das er bereits für DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS gefilmt, aber nicht verwendet hat.

Nach ein paar formal weniger konsequenten, wenn auch thematisch interessanten Filmen, entwickelt Kluge seine Filmästhetik 1974 weiter im Film IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD. Die Begegnung von Lumière und Méliès in der Kombination von Dokumentar- und Spielmaterial produziert ein immer komplizierter und feiner werdendes Gewebe. Verschiedene Handlungs- und Dokumentarfragmente werden ineinander verschachtelt. Die Vielfalt nebeneinander herlaufender Ereignisse liefert das kaleidoskopische Bild einer disparat erscheinenden Realität. Das Zusammenhanglose wird von Kluge in Zusammenhang gesetzt. Zum Ordnungsprinzip der Montage wird die Ironie.

Kluges gesamte Filmemacherei ist ein fortgesetztes Experimentieren. Anfang der 80er Jahre gelingt ihm mit DIE MACHT DER GEFÜHLE das Muster eines essayistischen Films, das er in den folgenden Filmen wieder verwendet und variiert. Eine formale Entwicklung ist jetzt nicht mehr festzustellen, ein Zielpunkt scheint erreicht. Kluge: «Ich gebe zu, einmal im Leben möchte ich einen Grossfilm machen, aufwendig, voll durchinszeniert, teuer.» Das wäre eher eine Abwechslung als eine Weiterentwicklung; die Sehnsucht nach dem Alten, nachdem das Neue ein Niveau erreicht hat, auf dem es fast nur noch stagnieren und sich abnutzen kann. Vielleicht macht Kluge alle zehn Jahre einen Erzählfilm. Bernd Eichinger war Produktionsleiter bei DER STARKE FERDINAND und hat jetzt alle Mittel in der Hand.

8

Kluge hat immer am Konzept des Autorenfilms festgehalten und sich als Autor verstanden. Das hat ihn nicht blind dafür gemacht, dass Film ein Kollektivprodukt ist. Kluge: «Ich meine, dass Kamera, Schnitt, Regie und vielleicht noch der eine oder andere Hauptdarsteller oder die eine oder andere Hauptdarstellerin einen Film schaffen.» Im Vorspann zu VERMISCHTE NACHRICHTEN heisst es: *Ein Film von Alexander Kluge und Beate Mainka-Jellinghaus*. Man hat Kluges Filme als Montagefilme bezeichnet. Beate Mainka-Jellinghaus war bei den meisten seiner Filme Schnittmeisterin. In Kluges Filmen tauchen wiederholt die gleichen Gesichter auf: Laiendar-

steller seiner Factory, die seinen Filmen Profil geben. Von seinen Darstellern haben drei mit Sicherheit auf seine Filme Einfluss genommen: die wunderbaren Kluge-Stars Hannelore Hoger, Alfred Edel und nicht zuletzt seine Schwester Alexandra Kluge. Hannelore Hoger war an zehn seiner Filme beteiligt, mehrfach ist sie in Serie gegangen: zweimal als Leni Peickert, dreimal als Chefinspektorin Schröder-Mahnke, zweimal als Gabi Teichert, zweimal als Frau Bärlamm (das zweite Mal in einer Episode für KRIEG UND FRIEDEN, die in der Endfassung des Films nicht mehr enthalten ist). Als Frau Bärlamm in den späten Kluge-Filmen trägt sie den Hut, den sie schon als Leni Peickert in den frühen Filmen Kluges getragen hat. Auch hier enthält die Gegenwart ein Relikt der Vergangenheit. Ein Hut sorgt für Zusammenhänge.
Die am Ulmer Institut für Filmgestaltung entstandenen Science fiction Filme hat Kluge immer als Kollektivarbeiten bezeichnet. GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN ist auch ein Film von Alexandra Kluge. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD nennt Edgar Reitz als Co-Regisseur. Ein Beitrag zu DIE PATRIOTIN stammt von Margarethe von Trotta, ein Beitrag zu VERMISCHTE NACHRICHTEN von Volker Schlöndorff. Bei drei auch nominell als solche ausgewiesenen Kollektivfilmen hat Kluge zusammen mit Schlöndorff, Aust, Eschwege, Brustellin, Sinkel, Fassbinder, Reitz, Engstfeld und anderen gearbeitet. In der Kollektivarbeit zeigt sich der Neue Deutsche Film als eine Gemeinschaftsleistung, die für den Gruppensprecher von 1962 ein praktiziertes Programm ausmacht. Mit Fassbinder gab es noch Projekte.

9

Aus dem Jungen wird irgendwann der Neue Deutsche Film. 25 Jahre seit dem Oberhausener Manifest umfassen mehrere Generationen von Filmemachern. Eine Welle, die Wellen nach sich zieht. Das Oberhausener Manifest, die Oberhausener Gruppe, Alexander Kluges politisches Verhandlungsgeschick haben es den Nachfolgegenerationen leichter gemacht. Werner Herzog gibt sein Spielfilm-Debut im Alter von 24 Jahren. Der Filmhochschüler Wim Wenders liefert sein Gesellenstück mit 25. Rainer Werner Fassbinder dreht mit 18 seinen ersten Kurzfilm; als er seinen ersten Spielfilm dreht, ist er 21; an die 40 Filme werden folgen; er ist 36, als er seinen letzten dreht. Das ist so ungefähr das Alter, in dem Kluge angefangen hat.

10

Aus der Dunkelheit schält sich die Grossstadt. Hochhäuser, Fabrikqualm, vorbeijagende Autolichter, entlaubte Bäume. Ein Schwenk begleitet ein Flugzeug, das grau und schattenhaft vor gelben Wolken über den Dächern fliegt, am Himmel entlang. Bis zum nächsten Hochhaus.
Bilder von der Zivilisation. Eine vertraute Welt. Zeitraffer und klassische Musik verfremden den Eindruck des Vertrauten. Gleichzeitig ästhetisieren sie die Bilder noch mehr. Das Ende der Zivilisation besitzt seine Schönheit.
Mit der Architektur hat es Kluge seit BRUTALITÄT IN STEIN. Hochhäuser, Schornsteine, ziehende Wolken, Flüsse, Bäume – Stadtlandschaften sind zum Topos in Kluges Filmen geworden; in DIE MACHT DER GEFÜHLE setzt er ihre Embleme leitmotivisch ein. Stadtlandschaften bei Kluge setzen sich normalerweise zusammen aus den individuellen Elementen einer

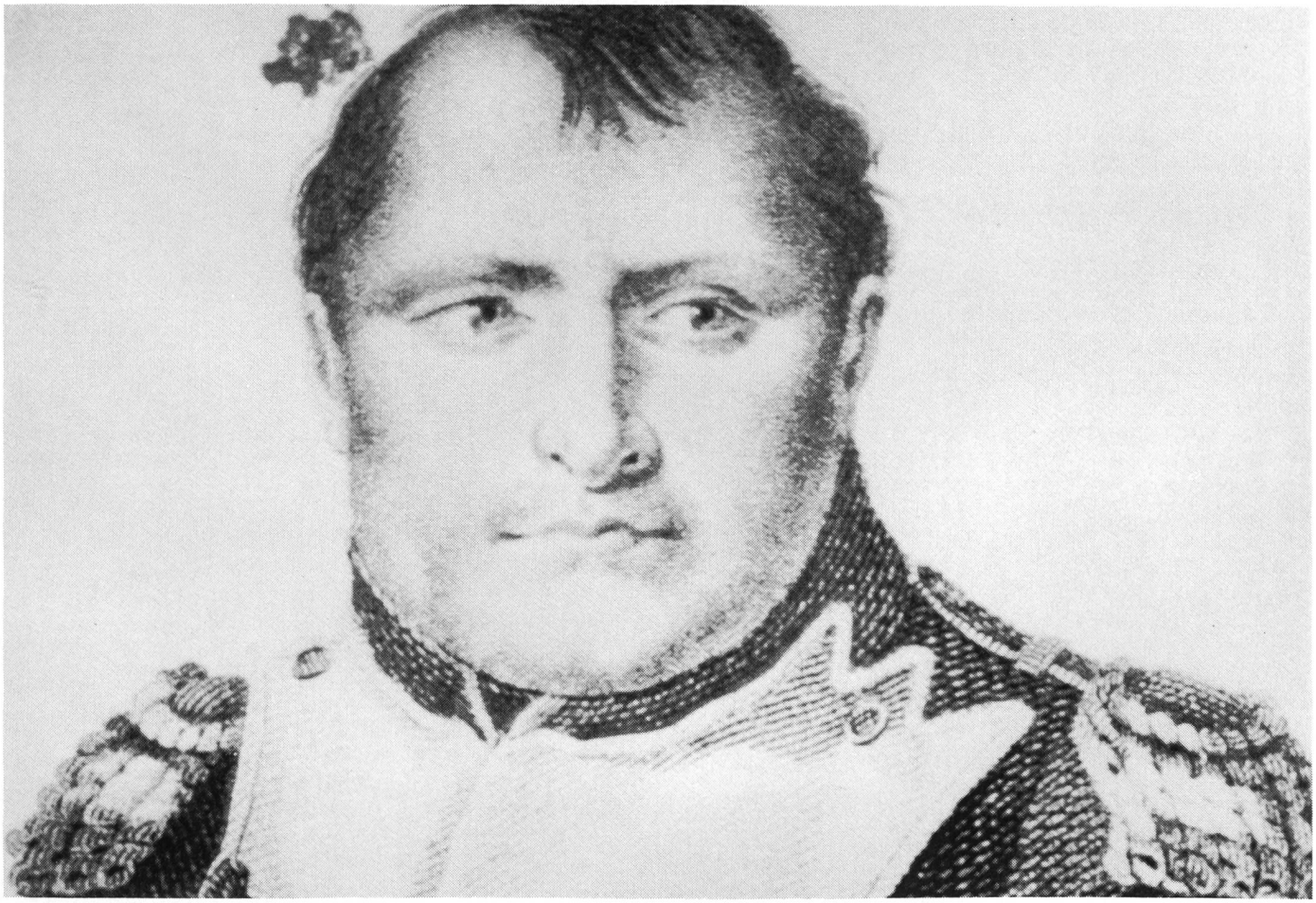
Alexandra Kluge in ABSCHIED VON GESTERN

Hannelore Hoger als Zirkusdirektorin Leni Peickert in ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS

einzigen Stadt: Frankfurt. Aber diese Individualität ist so wenig individuell, dass sich jede andere Grossstadt darin erkennen kann.
Frankfurt: der Müll, die Stadt und der Tod. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD handelt unter anderem von Hausabriss, Hausbesetzung, Hausräumung und Strassenschlachten. In DIE MACHT DER GEFÜHLE sieht man auch brennende Hochhäuser in Sao Paolo, aus denen Menschen in den Tod springen. An einer früheren Stelle dieses Films sah man ein Kind, das schwere Verbrennungen hat und stirbt. An anderer Stelle berichtet der Film über die Katastrophe von Babylon. Die Hybris von Babylon färbt rückwirkend die Sicht auf die Frankfurter Hochbauweise am Anfang des Films. Babylon ist der einzige Name, der fällt; ob Frankfurt oder Sao Paolo spielt keine Rolle.
Das Babylon-Syndrom. Die ersten Bilder des Films zeigen eine Landschaft. Über diese Landschaft aus Beton, in der sporadisch zu entdeckende Bäume keine Blätter tragen, fliegt ein Vogel aus Stahl. Vertraute Bilder, die zur Metapher taugen. Eine andere Stelle im Film zeigt angreifende Jagdflugzeuge, danach ein Grab, dann Menschen auf der Flucht. Züge, Raketen, U-Boote, Flugzeuge, Bewegungen, Überwindung von Zeit und Raum. DIE MACHT DER GEFÜHLE berichtet von Zerstörungen. Vermischte Nachrichten, die Katastrophenmeldungen sind.
Kluge bedient sich in diesem Film aus dem Fundus der Operngeschichte. Er zitiert in Bild oder Ton aus mindestens elf, vermutlich weit mehr Opern; die wenigsten benennt er. In seiner Zitat-Dramaturgie haben seit jeher Oper und Operette genauso ihren kommentierenden Platz wie Tango-, Walzer- oder Marschmusik. Die Auftaktbilder liefern dem Film seine Ouvertüre. Die Musik der Ouvertüre zu DIE MACHT DER GEFÜHLE ist die Ouvertüre zu Wagners «Parsifal».
Auch Parsifal und die Suche nach dem Gral haben etwas Hybrides, träumen von Erlösung und einem mythisch überhöhten Reich. Die deutsch-idealistische Ansicht eines Mythos des europäischen Mittelalters, dessen Reichsgedanke im Nationalsozialismus zum Untergang führt. An späterer Stelle zeigt der Film, wie bei einem Luftangriff im Zweiten Weltkrieg ein Feuerlöschkommandant über die grosszügige Freitreppe ins Opernhaus wankt, wo er in der Requisitenkammer einen Gral aus Pappe findet, daneben den blutigen Kopf von Johannes dem Täufer; das Opernhaus brennt ab. Feuer ist ein aggressives Leitmotiv in Kluges Film.
Kluges moderne, sehr dissonante Oper eröffnet mit Bildern von Hochhäusern. Die harmonischen Töne, die man dazu hört, steigen immer höher, soweit es geht. Als es nicht mehr weitergeht, hört die Musik auf.
Der Zeitraffer und die Tonleiter. Immer schneller, immer höher. Das Babylon-Syndrom.
Die Bild-Ton-Montage umfasst mit ihrem assoziativen Spektrum und mit ihren über den ganzen Film verstreuten Bezügen mehrere Jahrhunderte: das Mittelalter, den Blick, den das 19. Jahrhundert darauf hat, und den des Nationalsozialismus, dessen Blick in die Vergangenheit auch immer einer in die Zukunft sein sollte, die Jetzt-Zeit. Wie es sich für eine Ouvertüre gehört, führt sie in den Themenbereich der Oper ein. Die Bilder eilen im Zeitraffer dahin. Im extremen Zeitraffer streift Kluge auch durch die Geschichte. Obwohl: eigentlich nicht im Zeitraffer; Kluge liebt die wechselseitige Erhellung im Hin und Her der Zeitsprünge, nicht die Chronik der laufenden Ereignisse.
Alexander Kluge macht Filme über die Gegenwart. Aber die Gegenwart hat

eine Vergangenheit, ohne welche die Gegenwart nicht so wäre, wie sie ist. Es gibt keinen Vordergrund ohne Hintergrund. Deswegen greifen Kluges Gegenwartsfilme zurück in die Geschichte. Als metaphorisches Leitmotiv taucht in seinen Filmen immer wieder das Bild vom Graben in der Erde auf. Das Ziel des Grabens ist es, etwas auszugraben. Mit dem Graben verbindet sich die Absicht der Aufklärung; etwas wird ans Licht befördert. An der Oberfläche befindet sich eine architektonische Ordnung; man muss graben, um zu sehen, was sich unter der Oberfläche befindet. Geschichte als Trümmerfeld, Filme als Baustellen.
Kluges Genre ist das der essayistischen Collage. Seine Filmcollagen leben von der Macht der Montage und von der Assoziationsfähigkeit des Zuschauers. Manchmal erscheinen einem die eigenen Assoziationen als gewagt, aber wenn Kluge zuweilen seine persönlichen Assoziationen benennt, erscheinen diese als nicht weniger kühn. Die Assoziationen des Zuschauers müssen sich nicht mit den Assoziationen Kluges decken; es ist die Frage, ob sie das überhaupt können. Kluges Filme verstehen sich als Angebote, an denen sich die Assoziationskraft des Zuschauers entzünden kann.
DIE MACHT DER GEFÜHLE. Die stummen Bilder nach der Ouvertüre verbinden Aufnahmen von einem Panzer im Ersten Weltkrieg mit einem Kind, das schwere Verbrennungen hat, und mit dem Untergang der Burgunder in Fritz Langs KRIEMHILDS RACHE. Hagen von Tronje und Kriemhilds blondgelocktes Kind in einem Bild; Kluge kommentiert aus dem Off: «Dieses Kind lebt nicht mehr lange.» Hagen wird das Kind töten, aber Kluges Worte fallen auch zurück auf das Kind mit den schweren Verbrennungen. Kriemhild wird Hagen töten: Rache, Gefühle einer Mutter. Das Kind mit den schweren Verbrennungen zieht den Teddy an sich, es hat keine Mutter. Der Panzerwagen aus dem Ersten Weltkrieg ist vom Typ «Mother». Ein Original-Zwischentitel aus Langs Stummfilm-Epos lautet: *«Verrat!»* Das fällt zurück auf den Panzerwagen vom Typ «Mother» und das Kind mit den schweren Verbrennungen.
Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, der Gegenwart und dem Mittelalter, wobei die Bilder aus dem Mittelalter in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts entstanden; die Nationalsozialisten haben Langs Nibelungen-Epos geschätzt, allerdings haben sie den zweiten Teil, über den Untergang der Burgunder, der Öffentlichkeit vorenthalten.
Nach den Bildern vom Ende der deutschen Ahnherren im fernen Land der Hunnen, die Bilder einer Trauerfeier in offiziellem Rahmen: Wehner, Börner, Schmidt, Kohl, die Recken der Nation tragen schwarz; Frauen weinen; den Fetzen der Leichenrede entnimmt man etwas über Auslandsreisen des Toten, der betrauert wird; unter den Trauergästen sind auch Chinesen. Bilder einer Trauerfeier für den hessischen Minister Karry, dessen Name nicht fällt. Es folgen Bilder eines abfahrenden Zuges, ein Ausschnitt aus einer Opernszene in Rückperspektive, eine Spielszene vor Gericht, wo die Tötung eines Menschen zur Verhandlung steht. Später erzählen Stummfilmbilder von Aida und vom Krieg der Äthiopier und der Ägypter, in die an die Stelle von Aida und Radames einmal Kriemhild und Siegfried eingeschnitten sind.
Alexander Kluge ist ein Akkumulateur und ein Pirat. Gefundenes und Fremdes kompiliert er mit selber dokumentarisch Beobachtetem, scheinbar (d.h. gestellt) Dokumentarischem und In-

ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS

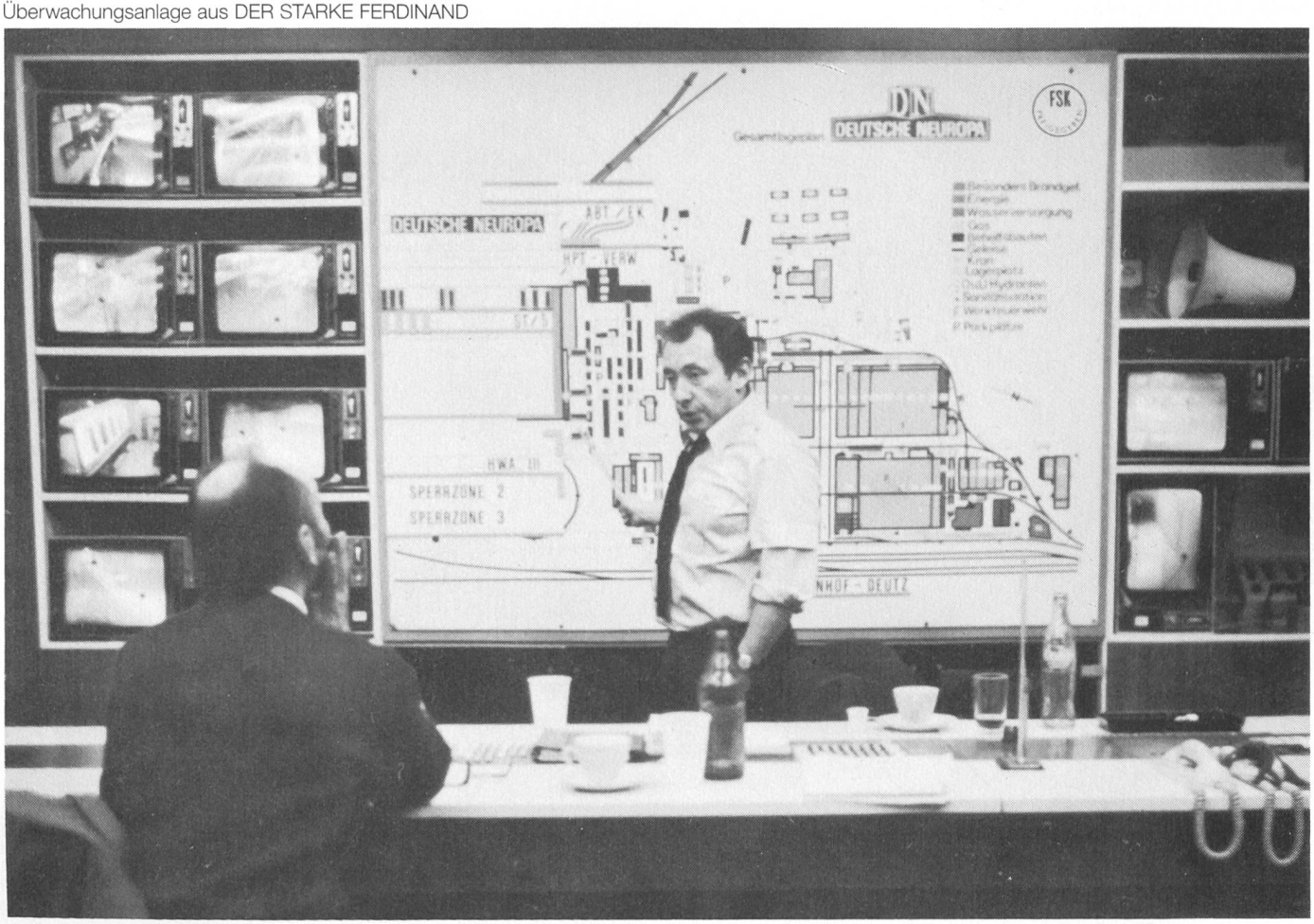


szeniertem. In fremdes Material greift er frei ein, verändert es, gestaltet um und erfindet damit neu. Die Statik von Fotos versöhnt er mit der filmischen Bewegung. Seine Zitat-Dramaturgie bedient sich bei der Operngeschichte genauso wie bei der Filmgeschichte.
Dem Stummfilm fühlt er sich am meisten verpflichtet. Bei *Fritz Lang* hat er assistiert, aber erst Ende der 50er Jahre. Der Stummfilm liefert ihm Orientierungspunkte der Gestaltung. Zwischentitel und Kreisblenden gehören zum filmischen Vokabular der Kluge-Filme. In DIE MACHT DER GEFÜHLE überlagern Feldstecher- und Fernrohr-Ästhetik die mit archäologischem Fleiss ausgegrabenen Bilder mit einem Raster, welcher das Bekannte verfremdet und die Attraktion unkonsumierbar macht, dem Zuschauer die verführerischen Reize der Illusion verschleiert und ihn selbst auf Distanz hält, um ihm einen veränderten Blick auf die Dinge abzuzwingen. Dialektisch pointierte Kommentare, von Kluge selbst gesprochen, mischen sich von Zeit zu Zeit ein.
DIE MACHT DER GEFÜHLE ist sicherlich nicht weniger schwierig als DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS, eher ist der Film noch unübersichtlicher in seiner polyphonen Textur. Gerade Kluges letzte Filme wirken wie überreiche Materialangebote, die den Zuschauer mit Informationen zu überschwemmen drohen und vor denen der Zuschauer leicht kapitulieren könnte. «Kluges raunende Glossen zum Weltgeschehen wirbeln vorbei wie die Buntwäsche im Schleudergang der Waschmaschine» (Rolf Rüth).
Rezeptionsprobleme. Man hat Kluges Umsetzung seiner theoretischen Ansprüche in die Praxis eigentlich jedesmal als gescheitert aufgefasst. In der Tat sieht man mehr, wenn man sich seine Filme langsam, Schritt für Schritt ansieht; sobald die Bilder in unaufhaltsamen Fluss geraten, hat man das Gefühl, dass man nichts mehr sieht. Das könnte man mit einiger Berechtigung als ein didaktisches Vermittlungsproblem auffassen, und so gesehen könnte man gegen Kluges Filme die medienkritischen Kriterien ins Feld führen, die auch bei Informationsfilmen des Fernsehens zur Anwendung kommen. Andererseits sind Kluges Filme keine Informationsfilme fürs Fernsehen.
Manches wird einem erst klar, wenn man in die Textliste sieht. Manchmal wünscht man sich geradezu, dass Kluges Kommentare öfter und stärker Zusammenhänge verdeutlichen. Aber das widerspräche natürlich Kluges pädagogischer Intention, den Zuschauer seine Erkenntnisse selbständig machen zu lassen, und der Auffassung einiger Cineasten, gefälligst mittels Bildern zu reden.
Gerade Kluges letzte Filme setzen sehr viel voraus, aber sie setzen auch viel an Assoziationen frei – sofern die Rezeptionsbedingungen es erlauben, Kluges Filme wie ein Buch zu lesen. Komplizierte Beziehungsnetze, die durch die Fülle möglicher Assoziationen immer komplexer werden. Ganz wie Kluge es sich wünscht.

II

Bilder sind stimmungs- und bedeutungsmässig ambivalent. Ein angekommener Zug kann auch am Ende sein. Die Abfahrt eines Zuges kann wie eine Erlösung erscheinen. Die Fahrt selber kann zum eigentlichen Ereignis werden.
Ein Film, der mich amüsiert, kann einen anderen langweilen. Das wiederum hat mit Sichtweisen und (Seh-) Erfahrungen zu tun.

Überwachungsanlage aus DER STARKE FERDINAND



12

Deutsche Operettengeschichte. Im Bild: ein U-Boot taucht ab. Im Ton verabschiedet sich die Försterchristl der 50er Jahre von seiner Majestät, dem Kaiser, und wünscht ihm Glück.
Der Wiener Komponist Georg Jarno ist zwei Jahre jünger als der Berliner Paul Lincke. Seine Operette spielt im 19. Jahrhundert, als die Ungarn gegen den Kaiser rebellieren. Sie entsteht 1907; da lebt und regiert Kaiser Franz Joseph immer noch, allerdings ist er da nicht so jung wie in der Operette, angeblich war er es nie. Er stirbt 1916, während des Ersten Weltkriegs, den die Ermordung seines Thronfolgers auslöst; Franz Joseph ist 86, Franz Ferdinand 51. Man erinnere sich: Der Film von 1933 spielt 1916, als Franz Joseph stirbt. In ihm geht es zum einen um Züge, zum anderen um U-Boote.
Der Blick, den die 50er Jahre auf das 19. Jahrhundert werfen, verklärt die Geschichte zur Idylle. Der Kaiser repräsentiert noch in den 50er Jahren die gute alte Zeit. Die Oberhausener Rebellen treten 1962 gegen sämtliche Kaiser der 50er Jahre an. Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Irgendwann wird die Gegenwart wieder Vergangenheit sein.
Die Gedanken Alexander Kluges eilen in seinen Filmen immer wieder zurück in die 30er und 40er Jahre, die Zeit des Dritten Reichs; und er kritisiert die Gegenwart. In seiner Filmästhetik beruft er sich auf die 20er Jahre. Man kann den Blick nicht auf eine Dekade beschränken.
«Die Försterchristl» wird ausgerechnet im Jahr des Oberhausener Manifests noch einmal verfilmt. Mit Sabine Sinjen, die drei Jahre später die Hauptrolle in Schamonis jungem deutschen Film ES die Hauptrolle spielt.
Der Blick, den die 80er Jahre auf die 50er haben, ist der Blick, den die 50er Jahre auf das 19. Jahrhundert hatten. Wenn auch die Jahre enteilen… Die Schlager der 50er Jahre werden heute wieder gesungen.
Anmerkung zur Operettengeschichte. Die Hauptfigur in «Die Fledermaus» heisst Eisenstein.

13

Oberhausen, 5. Mai 1987. Bei den 33. Westdeutschen Kurzfilmtagen wird ein Jubiläum gefeiert. 25 Jahre Oberhausener Manifest. Ein *kritischer Rückblick* auf 25 Jahre deutscher Filmgeschichte ist beabsichtigt.
26 Filmemacher zählte die Gruppe. Drei sind tot. 23 werden eingeladen, sich nach einem Vierteljahrhundert noch einmal in Oberhausen zu versammeln. Fast alle wohnen im Raum München. Fünf von ihnen folgen der Einladung.
Einige stört das Wort «kritisch». Sie wollen nicht kritisiert, sie möchten gefeiert werden. Einer vergleicht die Gruppe mit dem «Bauhaus» – niemand käme auf die Idee, Kandinsky kritisieren zu wollen. Angst vor Kritik? Dabei denkt niemand daran, die «Oberhausener» zu kritisieren.
Der Jüngste war damals 24, heute ist er 50. Die meisten waren damals Anfang bis Mitte 30, heute sind sie zwischen 55 und 60. Der Älteste war damals 49, heute ist er 75. Die Chance auf eine neue Vollversammlung ist gering.
Einige sagen ab aus Unpässlichkeit. Andere weil sie Arbeit haben. Wer ohne Arbeit ist, der gehe nach Oberhausen. Einer ist frustriert über das Desinteresse der anderen an ihrer eigenen Veranstaltung.
Angst vor Denunziation? Angst vor Selbstdenunziation? Man hat sich verändert. Man ist keine 30 mehr. Franz Ferdinand war mit 51 schon tot; Franz Joseph sah sich auch im hohen Alter lieber im Operettenbild als junger Mann. Die Rebellion der Jungen von damals könnte vielleicht heute als ein Aufstand alter Männer erscheinen. Die Angst, ein Papa geworden zu sein? Die zornigen jungen Männer von einst erscheinen nicht zum Veteranentreffen.
Die Jury der Manifestunterzeichner findet kein gutes Haar am jüngsten deutschen Film. BODENPROBEN von Rikki Kalbe zieht sie in Betracht, einen Film, der thematische Berührungspunkte mit BRUTALITÄT IN STEIN hat, dessen Bilder sich aber hilflos zeigen gegenüber dem Text. Die Jury macht sich ein Jubiläumsgeschenk und zeichnet einen gut 25 Jahre alten Film von Vlado Kristl aus. Aus ihrer Perspektive hat sie recht. Ironie: Kristl gehörte nicht zur Gruppe, er hat sie damals kritisiert. Sein Film durfte seinerzeit in Oberhausen nicht laufen; er wurde abgelehnt.
Was damals disparat schien, ist heute – im Rückblick – eins. Dafür ist heute alles disparat. Der jüngste deutsche Film – ein Abschied von gestern? Oder findet er im Brot der frühen Jahre eine Tradition? Die Jungen von gestern und die Jungen von heute – ein Generationskonflikt? Abfahrt eines Zuges, Ankunft eines neuen?
Alexander Kluge, dessen Name zum Synonym für den Jungen und den Neuen Deutschen Film geworden ist, kam nicht nach Oberhausen. ■

Alexander Kluge, geboren 1932

Filme als Regisseur

1960	BRUTALITÄT IN STEIN (Kurzfilm)
1961	RENNEN (Kurzfilm)
1962/63	LEHRER IM WANDEL (Kurzfilm)
1964	PORTRÄT EINER BEWÄHRUNG (Kurzfilm)
1965/66	ABSCHIED VON GESTERN
1966	POKERSPIEL (Kurzfilm)
1967	FRAU BLACKBURN, GEB. 5. JAN. 1872, WIRD GEFILMT (Kurzfilm) DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUS-KUPPEL: RATLOS
1967-69	DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT (Kurzfilm)
1968	FEUERLÖSCHER E.A. WINTERSTEIN (Kurzfilm)
1969/70	DER GROSSE VERHAU WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER 6. FLOTTE WIR VERBAUEN 3x27 MILLIARDEN DOLLAR IN EINEN ANGRIFFSSCHLACHTER (Kurzfilm) EIN ARZT AUS HALBERSTADT (Kurzfilm)
1973	BESITZBÜRGERIN, JAHRGANG 1908 (Kurzfilm) GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN
1974	IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (Co-Regie)
1975-77	DER STARKE FERDINAND
1977	DIE MENSCHEN, DIE DAS STAUFER-JAHR VORBEREITEN (Kurzfilm) NACHRICHTEN VON DEN STAUFERN (Kurzfilm) «ZU BÖSER SCHLACHT SCHLEICH ICH HEUT NACHT SO BANG -» (Neufassung von WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER 6. FLOTTE)
1977/78	DEUTSCHLAND IM HERBST (Co-Regie)
1977-79	DIE PATRIOTIN
1979/80	DER KANDIDAT (Co-Regie)
1981-83	DIE MACHT DER GEFÜHLE
1982/83	KRIEG UND FRIEDEN (Co-Regie)
1983	BIERMANN-FILM (Kurzfilm) AUF DER SUCHE NACH EINER PRAKTISCH-REALISTISCHEN HALTUNG (Kurzfilm)
1985	DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT
1986	VERMISCHTE NACHRICHTEN