

Eike Wenzel

Kon-Texte.
**Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte
in Alexander Kluges *Patriotin***

"Die Geschichte ist eine viel zu wichtige Sache, um sie allein
den Historikern zu überlassen"¹

Eine vorherrschende Spielart der Historiographie zählt es zu ihren unbestreitbaren Qualitäten, vergangene Ereignisse im Akt der Geschichtsschreibung - "so wie es wirklich war" - vergegenwärtigen zu können. Vergangenes Geschehen, so hat es den Anschein, wird auf diese Weise wieder in den Modus des Gegenwärtigen versetzt. Diese magische Anwesenheit des historischen Gegenstands verdankt sich dabei dem Kunstgriff der Re-präsentation im Prozeß der textuellen Konzeptualisierung. Geschichte offenbart hierin ihre janusköpfige Gestalt: Geschichte ist das, was als tatsächliches Geschehen immer schon vergangen ist; gleichzeitig verbindet sich mit dem Begriff Geschichte aber auch die Vorstellung von dem Historiker, der Geschichte überhaupt erst zugänglich macht, indem er sie schreibt. Nimmt man nun diese doppeldeutige Ausgangslage ernst als konstitutives Problem der Vergegenwärtigung von Vergangenheit, dann erhebt sich umgehend die Frage nach den Modalitäten, nach der Form, mit deren Hilfe der Schein von Gegenwärtigkeit eines vergangenen Geschehens im aktuellen Moment der Geschichtsschreibung heraufbeschworen werden kann.

Der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White schenkt diesem Problem der Form in der Historiographie besondere Beachtung. Für ihn ist es die spezifische Form der Erzählung, deren strukturierende Eigenschaften vergangene Ereignisse zu sinnvollen Geschichten zusammenschließen. - Geschichte rückt aus dieser Sicht in den Horizont ästhetischer Fragestellungen. Wie im Falle der fiktionalen Erzählung ist auch die Repräsentation realer Ereignisse in der Historiographie dadurch bestimmt, daß sie einer wenn auch vergangenen Realität narrativ Sinn zu verleihen sucht. Erzählerische Sinnstif-

¹ Odo Marquard: Universalgeschichte und Multiversalgeschichte. In: ders.: Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986, S.54.

tung, wo sie als vermeintlich abwesende Form die Darstellung realer Ereignisse im historischen Diskurs organisiert, evoziert folglich nicht nur die Stimmigkeit des Vergangenen, sondern postuliert gleichzeitig auch einen Begriff von Realität, wonach diese in den Formaten narrativer Dramaturgien unverstellt sich entfalten könnte.

Mir geht es hier lediglich darum [führt White aus], deutlich zu machen, daß uns die Anziehungskraft des historischen Diskurses dann verständlich wird, wenn wir erkennen, in welchem Maß er das Reale begehrenswert, es zum Objekt der Begierde macht, dadurch, daß er den als real repräsentierten Ereignissen die formale Kohärenz von Geschichten auferlegt.²

Wenn Alexander Kluge in einem Aufsatz mit dem beredten Titel "Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft" fordert, "es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen"³, dann artikuliert sich darin eine ähnliche Skepsis gegenüber dem Begriff Realität. Kluges Einsicht in die zumal historisch und damit gleichzeitig auch gesellschaftlich determinierte Konstruktion von Realität stellt für seine Filmarbeit einen Blick auf Geschichte in Aussicht, die sich eben nicht einer fixen Vorstellung von Wirklichkeit unterwirft. Wenn Kluge es sich zur Aufgabe macht, das Phänomen Geschichte filmisch in den Blick zu nehmen, müßte sich aufzeigen lassen, wie es ihm gelingt, die bedeutungsschaffenden Apparaturen des Films in einer Weise produktiv zu machen, daß Vergegenwärtigung von Vergangenheit eben nicht im Dienste der Verkündigung eines stimmigen, weil sinnvoll erzählten Bildes von Realität stattfindet.

Am Beispiel mehrerer Sequenzen aus Kluges Film *Die Patriotin* (BRD 1979, 121 min.) möchte ich zunächst darlegen, welche Sichtweise Kluge gegenüber Geschichte in Anschlag bringt und wie er diese Sichtweise filmisch etabliert. Der darauffolgende zweite Interpretationsschritt stellt eine Extrapolation der Ergebnisse des ersten Analyseabschnitts dar: Um Kluges komplexen Strategien einer Gegen-Geschichte gerecht werden zu können, erscheint es mir angebracht, sein filmpoetologisches Konzept vor der Folie der Apparatustheorie zu reflektieren.

2 Hayden White: Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit. In: ders.: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 1990, S.33.

3 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1975, S.215.

1. Der Film verschafft sich sein eigenes Erkenntnismodell

Die *Patriotin* beginnt mit der Photographie einer weiblichen Person. Der Kommentar dazu erläutert: "Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen, eine Patriotin, d.h. sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches."⁴ Darauf folgt das Titelinserat "Die Patriotin", und es schließen sich Schwarzweißaufnahmen an, die ein Schlachtfeld zeigen. Die stolpernde Bewegung der Kamera, sekundiert von getragener Geigenmusik, zeigt tote Soldaten und Kriegsgerät aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Anschließend, ebenfalls in Schwarzweißaufnahmen, werden Szenen eines Panzerangriffs erkennbar.

Versucht man nun, Kluges Film auf Konstruktionsprinzipien hin zu befragen, die den Begriff Geschichte thematisieren, sieht man sich zunächst der Forderung ausgesetzt, grundlegende Bedingungen audiovisueller Bedeutungskonstitution vor dem Hintergrund spezifisch Klugescher Umgehensweisen mit dem Medium Film zu reflektieren. Indem ich also den Konturen eines Geschichtsbildes in der *Patriotin* auf die Spur zu kommen versuche, erscheint es der Eigenbewegung des filmischen Materials angemessen, zuallererst den individuellen Umgang Kluges mit Bildern und Tönen in der Exposition der *Patriotin* transparent zu machen.

Der flächige, eindimensionale Charakter der Photographie unterläuft eine Erwartungshaltung beim Betrachter, wonach die psychologische Stimmigkeit des Protagonisten, evoziert durch seine Entfaltung in alltäglichen Lebensweltzusammenhängen, sich als zentraler filmischer Blick etabliert, und dessen Verortung in der Fabelkonstruktion das photographische Material nach den Erfordernissen des Erzählzusammenhangs in einen welthaltigen Handlungsraum verwandelt.⁵ Die Exposition der Gabi Teichert dahingegen vollzieht sich im Rahmen einer audiovisuellen Anordnung, die primär die Differenz zwischen Bildern und Tönen hervorhebt. Heterogenes Bildmaterial verstellt das Hineingleiten des Zuschauers in das fiktionale Universum homogener Subjekt-Objekt-Beziehungen. Ohne den strukturierenden Hintergrund der Fabel, ohne die zentripetale Wirkung einer dominierenden Verknüpfungsvorschrift, situiert sich der "Blick" der Protagonistin in einem unverbundenen Nebeneinander mit anderen Bildern. Das Nichtvorhandensein einer plausiblen Erzählsituation verursacht dergestalt die Ortlosigkeit der Protagonistin: Gabi Teichert erscheint dramaturgisch obdachlos. Ihr "Blick" - ein Blick, der nicht den "lebendigen Augen" einer fiktionalen Figur ent-

4 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, Texte, Bilder 1-6, Frankfurt am Main 1979, S.50.

5 Zum Problem der künstlerischen Raumkonstruktion siehe Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S.312.

spricht - suggeriert folglich kein natürliches Verhältnis zu einer realistisch-filmischen Umwelt.

Der Eindruck ihrer bewußten Entfiktionalisierung verstärkt sich noch, wenn wir uns einer weiteren Beobachtung zuwenden: Offensichtlich ist, daß ihr frontaler Blick im Zusammenhang mit dem voice-over-Kommentar ("... sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches") eine Perspektive auf den Gegenstand deutscher Geschichte in Anschlag bringt, die sich bewußt aus der identifikatorischen Blickdramaturgie des Schuß-Gegenschuß-Paradigmas herauslöst. Der Photographie ist indes noch eine Schrifttafel vorangestellt, auf der die Rollenbesetzung der Gabi Teichert durch die Schauspielerin Hannelore Hoger bekanntgegeben wird. Vergegenwärtigen wir uns daraufhin noch einmal den Kommentartext, den Kluge der Photographie hinzufügt (wir erinnern uns: er stellt Gabi Teichert als Patriotin vor), dann wird deutlich, daß Kluge hier ein semantisches Paradox kreiert. Aus der Kenntnis der Schrifttafel bleibt es nämlich unentschieden, ob die fotografierte Person als Protagonistin Gabi Teichert oder Schauspielerin Hannelore Hoger zu identifizieren ist. In jedem Fall erweist sich die apodiktische Zuordnung des Kommentars als fragwürdig. Die Exposition des Films verweigert über diese komplizierten Operationen eine eindeutige Sichtweise, mit der Geschichte zu begreifen sei; Geschichte in der *Patriotin* ist somit zuallererst wahrnehmbar als Problem ihrer Darstellbarkeit. Geschichte im Sinne einer Perspektive, die die Sicht auf ein vergangenes Geschehen strukturiert, wird bereits in der initialen Bewegung des Films radikal in Frage gestellt.

Kluges Dramaturgie gewinnt ihr Profil also in bewußter Abgrenzung zu den "erwartbaren Verfahren"⁶ des dokumentarischen Films und des Spielfilms. Was er im Prozeß dieser Zertrümmerungsarbeit freizulegen versteht, ist die Konventionalität des filmischen Ausdrucks, der sich einstellt, wenn filmisches Sehen in der Genredichotomie "dokumentarisch vs. fiktional" arretiert wird.⁷ Konventionalität soll in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausschließlich verstanden werden im Sinne kanonisierter ästhetischer Verfahrensweisen. Mit dem Begriff Konventionalität verbinde ich vielmehr den Hinweis auf die unausweichliche Gesellschaftlichkeit jeder filmischen Form. Wenn Kluge, so, wie es die Exposition der Protagonistin nahelegt, seine Auseinandersetzung mit Geschichte vor dem Hintergrund eines bereits differenziert vorliegenden filmischen Formenvokabulars beginnt, dann zeigt er sich bewußt gegenüber den politischen Dimensionen jeder ästhetischen Form.

6 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1976, S.324.

7 Vgl. hierzu Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, a.a.O., S.202.

In Anlehnung an eine Formulierung M. M. Bachtins, derzufolge die "künstlerische Form [...] nicht einen schon fertigen und vorgefundenen Inhalt [gestaltet], sondern [...] es erst (erlaubt), ihn aufzufinden und zu sehen"⁸, wäre auch für Kluges Auseinandersetzung mit Geschichte zu erwarten, daß sich ihre Evidenzen ebenfalls über eine individualisierte filmische Form einstellen werden. Selbstreflexivität in Kluges Filmpraxis, das soll im weiteren als Hypothese dienen, erschöpft sich allerdings nicht in einer ironischen Geste, die die allgemeine Verfügbarkeit der Formen und Bedeutungen in einem willkürlichen, spielerischen Umgang auflöst; Selbstreflexivität bei Kluge markiert die Suche nach einer Form - Kluge möchte, Godards Diktum folgend, nicht politische Filme machen, sondern Filme politisch machen -, die, um ihrem politischen Impetus gerecht zu werden, das Formenarchiv des Films kritisch zu durchmustern hat.

Die dramaturgische Obdachlosigkeit der Gabi Teichert "verkörpert" somit einen filmdramaturgischen Entwurf (mit Recht weist Miriam Hansen darauf hin, daß die Figur der Patriotin mit dem übergeordneten poetologischen Konzept der *Patriotin* identifiziert werden muß), der seine Operationalisierbarkeit für eine politisch reflektierte Auseinandersetzung mit Geschichte aus der Konfrontation mit fremden (Form-)Kontexten entwickelt. Daß sich aus dieser (De-) Konstruktionsarbeit eine neue filmdramaturgische Elastizität innerhalb der Figur ergibt, möchte ich nun aufzeigen, indem ich mich der spezifischen Thematisierung des Begriffs Patriotismus in der *Patriotin* zuwende.

Im Fortgang des Films sehen wir die Patriotin Gabi Teichert bei der Verrichtung verschiedener Tätigkeiten: Vor einem Spiegel stehend schminkt sie sich; anschließend ergreift sie einen Spaten und verläßt den Raum. Nochmals erläutert der Kommentar: "Gabi Teichert hat festgestellt, daß das Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht an den höheren Schulen Mängel aufweist. Es ist nämlich schwer, deutsche Geschichte in eine patriotische Fassung zu bringen."⁹ Wieder tritt der Bezug Geschichte/Patriotismus in den Vordergrund; im vorliegenden Fall jedoch verlagert sich der Schwerpunkt von der Anteilnahme an den Toten des Reiches auf die aktuelle Situation des didaktischen Umgangs mit Geschichte an den "höheren Schulen". Was die lehrende Patriotin als Mangel bei der Darstellung von deutscher Geschichte erkennt, nämlich die ungenügende Verfassung des "Ausgangsmaterials" (die Geschichte gewordenen Ereignisse der Vergangenheit) bewirkt eine Irritation in der Rezeption. Indem der Kommentar auf diese Weise seiner Figur die

8 Michail M. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S.51.

9 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.59.

Einsicht in ein operatives Verständnis von Geschichte insinuiert, deren mißglückter Verlauf in der Vergangenheit nur qua Intervention in der gesellschaftlichen Gegenwart korrigiert werden kann, büßt Geschichte die bewährte Fixierung auf das, was unwiderruflich vergangen ist, ein. Eine "patriotische Fassung" dieser Geschichte, wie es der Kommentar im Hinblick auf ihre Darstellung in den Schulen für erstrebenswert ansieht, kann sich folglich nicht auf die retrospektiv-erzählerische Plausibilisierung in den Geschichtsbüchern beschränken, sondern sie stellt eine Anforderung, der ausschließlich in der gesellschaftlichen Praxis gegenwärtiger Politik entsprochen werden kann.

Es ist unschwer erkennbar, daß diese Deutung einer historischen Perspektive durchaus auch einem theoretischen Werk Kluges entnommen sein könnte, bezieht es sich doch auf ein thesenhaftes Statement, das Kluge selbst über den Kommentar einspricht, so daß die Verbindung mit der Bildebene vollkommen ausgeblendet erscheint. Bei näherer Betrachtung jedoch offenbart sich durchaus eine Beziehung zwischen Bild und Ton: Denn der abstrakt-deklamatorische Charakter des Kommentars formuliert eine Arbeitshypothese für die Protagonistin (den Film), wohingegen das Spiel der Gabi Teichert vor dem Spiegel eine sinnlich-taktile Vorstellung von der Arbeit an Geschichte zu geben versucht. Erst kurz nachdem die Einstellung begonnen hat, setzt Gabi Teichert mit dem Schminken ein - in Kenntnis des Kommentars müßte man jetzt präziser sagen: sie präpariert sich für ihren handgreiflichen Zugriff auf Geschichte -, sodann beginnt sie mit den Grabungsarbeiten; anschließend wird sie noch eine Sternwarte für ihre Nachforschungen aufsuchen.

Die Spannung, die sich in dieser Konstellation zwischen Bild und Ton aufbaut - der Kommentar klagt in kryptischer Formulierung ein operatives Geschichtsverständnis ein, was die visuelle Ebene, nicht weniger kryptisch, in Bilder sinnlich-handwerklicher Techniken übersetzt - hat eine kalkulierte Unschärfe in der Konstruktion der filmischen Perspektive zur Folge. Das Graben der Gabi Teichert nach der Geschichte in der Gegenwart entrealisiert sie zu einer allegorischen Versinnbildlichung.

An diesem Punkt nun, wo die Formalisierung der Figur ihre extremste Ausprägung erlangt, scheint eine Kritik an Kluges Verfahrensweise ins Recht gesetzt, die, zumal von feministischer Seite, die autoritäre Funktionalisierung seiner weiblichen Helden für die Evidenzen des Kommentars beklagt. Vor dem Hintergrund unserer Analysen wäre dieser Kritik ihrerseits eine Blickverengung zu attestieren, die sich in der Projektion eigener normativer (Genre-)Erwartungen gegenüber dem Film manifestiert. Der Vorwurf, daß die Entfaltung der Heldin zur handlungsbestimmenden Instanz zugunsten ih-

rer Funktionalisierung für Kluges Montagen nicht in angemessener Weise realisiert wird, verfehlt grundsätzlich das filmpoetologische Konzept der *Patriotin*, indem sie Formen des narrativ-realistischen Spielfilms auf Kluges Film normativ überträgt.¹⁰ Fraglos auch, daß diese Kritik an Kluges Verwendung des *voice-over* sich eher in die allgemein gängige Verwerfung dieses Prinzips (*Voice of God*) einreihet und sich eben nicht der konkreten Anschauung des filmischen Materials aussetzt.¹¹ Ich denke, unsere Analyse konnte einen Beleg dafür liefern, daß das *voice-over* in der *Patriotin*, durchaus Ironie und Distanz zwischen Bild- und Tonebene einzulagern vermag.

Der Begriff Patriotismus - das sollten wir festhalten - markiert im Kontext einer solchen "unfilmischen" Perspektive, einer Perspektive, die mit Bestimmtheit keinen Durchblick auf *eine* oder *die* Welt freigibt,¹² einen Bezug auf Geschichte, dessen Form (die Patriotin Gabi Teichert) in Relation mit der alltagssprachlichen Lesart des Begriffs Patriotismus gewonnen wird. Was Kluge im aufwendigen Prozeß der Konstitution einer filmischen Sehweise deutscher Geschichte als Evidenz herausarbeitet, ist die Historizität dieser Sichtweise selbst. Patriotismus, wie er im Sinne eines Begriffs der Alltagssprache assoziiert wird, nämlich als eine "im staatsbürgerlichen Ethos wurzelnde, zugleich gefühlsbetonte, oft leidenschaftlich gesteigerte Hingabe an das überpersönliche staatl. Ganze"¹³, läßt in der Amalgamierung mit der Protagonistin Gabi Teichert eine dialogische Situation entstehen: Im Modell eines weiblichen Patriotismus konkretisiert sich dann eine Haltung zur Geschichte, die eine vorgängige, dominante Lesart von Patriotismus in ihrer je individuellen Etablierung mitaufruft. Der Blick der Patriotin, ihre sich abzeichnende Haltung, konturiert sich somit nicht nur an der dialogischen Auseinandersetzung mit etablierten Formvarianten des dokumentarischen Films und des Spielfilms. Die Integration des Begriffs, dessen ambivalenter Charakter, aus dem Bezugsrahmen eines konservativen Geschichtsverständnisses in den Film übertragen worden zu sein, in der *Patriotin* sich gerade der Ortlosigkeit der Protagonistin verdankt, stattet das "Erkenntnismodell" des Films darüber hinaus mit einer zusätzlichen Dimension aus. Denn die Figur der Patriotin gerät auf diesem Wege in eine eminent historische Dimension,

10 Hierbei beziehe ich mich vor allem auf eine Kritik Claudia Lenssens in *Frauen und Film*. Siehe Uta Berg-Ganschow, Claudia Lenssen, Sigrid Vagt: Kein Dunkel hat Seinesgleichen. Zu Alexander Kluges Film "Die Patriotin". In: *Frauen und Film*, H.23 (1980).

11 Siehe Miriam Hansen: Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History. In: *Discourse* 6 (1983), S.70.

12 Vgl. hierzu Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington und Indianapolis 1991, S.113.

13 Der große Brockhaus, Wiesbaden 1952.

wenn sie in einen formerzeugenden Dialog mit dem Begriff Patriotismus, d.h. vor allem auch: dessen gedächtnismäßig im Zuschauer abrufbaren Assoziationen, tritt. Die filmische Perspektive erscheint dergestalt aufgehoben zu einer historisierenden, selbstreflexiven Haltung. Es ist dies kein Blick, der vor-schnell, und sei es auch nur anhand älterer Bildokumente, eine Vergangenheit als stimmigen Erzählzusammenhang heraufbeschwören möchte. Gegen dieses zumal im Genre des Dokumentarfilms tradierte Versprechen, vorfilmische Realität qua Kamera unvermittelt zur Anschauung bringen zu können, fundiert Kluge seine Sehweise dialogisch im Kontext der Geschichte des Begriffs Patriotismus.

2. Politische Realität als medialer Blockierungszusammenhang: Geschichtslosigkeit der Gegenwart

Vermittels der Aktualisierung des Patriotischen in der weiblichen Protagonistin umsteuert Kluges filmische Konstruktion die Frage "Was ist Geschichte?" Bedeutsam erscheint ihm vornehmlich die filmische Etablierung einer historischen Sehweise, mit deren Hilfe historische Wirklichkeiten in ihrer geschichtlichen Dimension ausgelotet werden können. Wenn Kluge nun seine Patriotin auf dem Parteitag der regierenden Partei auftreten läßt, dann kann er damit rechnen, daß diese filmimmanente Verknüpfung einer fiktionalen Figur mit einem Ereignis der politischen Gegenwart angestammte Wahrnehmungsmuster und Zuordnungsmechanismen im Zuschauer außer Kraft setzen wird. Gleichzeitig wird sich das Ereignis des Parteitags als aktuelles Geschehen der begrifflich aktualisierten Gestalt eines geschichtlichen Bewußtseins - materialisiert in der Person der Gabi Teichert - auszusetzen haben.

Auch diese Sequenz beginnt mit einer Schrifttafel. Umstandslos, so scheint es, informiert die Aufschrift ("Der Parteitag") darüber, was im folgenden zu sehen sein wird. Doch mit der ausdrücklichen Benennung des Ereignisses setzt Kluge sogleich die Assoziation eines Darstellungsmodus' frei, der im Medium Fernsehen unauflöslich mit dem vorfilmischen Geschehen verknüpft ist. Gemeint ist hiermit natürlich die spezifische Form des Fernsehdokumentarismus, die einen Alleinvertretungsanspruch einklagt, wenn es darum geht, "veranstaltete Wirklichkeit und globale Information wiederzugeben"¹⁴. Mit der Aufrufung des Ereignisses vermittelt der Schrifttafel erinnert der Zuschauer sogleich diese bestimmte Form der Fernseh-dramaturgie, durch

14 Klaus Eder, Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München, Wien 1980. S.55.

deren Bezugsrahmen er das vorfilmische Ereignis gewohnheitsmäßig rezipiert. Auf welche Weise Kluge diese Gewohnheiten in sein dramaturgisches Konzept mit einbezieht, soll die folgende Analyse herausarbeiten.

Ausgestattet mit einem konkreten Interesse, abermals eingesprochen durch den Kommentar ("Wenn Gabi Teichert Geschichte unterrichtet, so will sie an den Entscheidungen über diese Geschichte auch praktisch mitarbeiten. Sie muß versuchen, auf die Delegierten dieser Veranstaltung einzuwirken."), unterzieht die Patriotin das Geschehen ihren Blicken. Erstmals koppelt sich ihr Blick mit einer räumlichen Umgebung, einem Objektbereich - sofort jedoch offenbart sich diese Raumkonstellation als bereits gerahmte Szenerie. Denn was Gabi Teichert in den Blick nimmt, ist nicht ein Vorfilmisch-Reales in seiner Unmittelbarkeit. Was sich ihrem Blick auf diese Weise erschließt, ist die fernsehübliche Inszenierung eines politischen Ereignisses. Kluges Kamera imitiert hier dramaturgische Regeln der Fernsehästhetik (Schwenks entlang den Vertretern des Parteivorstandes: Protagonisten der bundesrepublikanischen Fernsehöffentlichkeit, dem Zuschauer in ähnlicher Weise präsent wie die Protagonisten in der Serie o.ä.), um sie im gleichen Moment innerhalb ihres medienästhetischen Bedingungs-zusammenhangs zu (re-)kontextualisieren. Gabi Teicherts Schauen in diese "Wirklichkeit" verschreibt sich der Vergegenwärtigung medialer Konstruktionsprozesse, bemüht sich um die Transparenz eines medialen Erzeugungsvorgangs von politischer Realität. Diese viel diskutierte Vermischung eines fiktionalen Elementes mit dokumentarischem Material leistet es hier also vor allem, das Wirken einer Form zu vergegenwärtigen, mit deren Hilfe die Institution Fernsehen politische Gegenwart zu einem abgeschlossenen Text - dem sogenannten vorfilmischen Ereignis - festschreibt. Gleichzeitig werden die lebendigen Augen der Patriotin in Relation gesetzt zur Beschränktheit des dokumentarischen Gewohnheitsblicks. Und mit Hilfe dieser zweifachen Bewegung der De-Konstruktion öffnet sich für den Zuschauer der Blick in eine politische Realität, die u.a. auch deshalb politisch ist, weil sie innerhalb medialer Bedingungs-zusammenhänge Gestalt annimmt. "Gegenöffentlichkeit des Blicks"¹⁵ hat dann also zunächst ihre Funktion darin, einen fernseh-dokumentarisch vereinnahmten Ausschnitt der Wirklichkeit in den Kontext seiner medialen Erzeugung zu (re-)integrieren.

Kluge setzt gegen diese Vereinnahmung des politischen Geschehens durch das Fernsehen zuallererst also die "lebendigen Augen" seiner Protagonistin. Ohne jedoch vorschnell der Gewohnheitsdramaturgie der Fernsehdo-

15 Heide Schlüppmann: Unterschiedenes ist gut. Kluge, Autorenfilm und der weibliche Blick. In: *Frauen und Film*, H.46 (1989), S.6.

kumentation einen Gegenentwurf *ex nihilo* entgegenzusetzen, bleibt dieser Diskurs auf der Tonebene (Atmo-Geräusche, Reden der Delegierten) präsent. Der visuellen Ebene fällt dabei die Funktion zu, den Schein der objektiven Gegenwärtigkeit qua Kamera vor Ort als inszenierten Vorgang zu entlarven. Wo das Fernsehen "das vorfilmisch Reale als unabhängig vom Film existierend und in ihm grundsätzlich abwesend"¹⁶ behauptet, ist es Kluges Kamera eigen, das unsichtbare Band zwischen Fernsehdokumentation und außerfilmischem Geschehen erkennbar zu machen. Der Blick der Patriotin bezeugt dann sowohl die Anwesenheit der politischen Protagonisten (der Delegierten) auf dem Parteitag als auch der Medienvertreter. Der monologische Text Parteitag gibt in Kluges Kon-Textualisierung seine Gebundenheit in den institutionalisierten Strategien des Fernsehens zu erkennen; der Eindruck des Fernsehzuschauers, über den "dokumentarisierenden Lektürevorgang"¹⁷ Zeuge eines empirischen Ereignisses in seiner natürlichen Selbstgegebenheit zu werden, bricht sich in Kluges Meta-Inszenierung zugunsten der Einsicht in die unauflösliche Kopplung des vorfilmischen Geschehens mit dem als - das scheint die Praxis des Fernsehens zu bestätigen: zeitlos gültige Norm - abrufbaren Formenensembles der Fernsehdokumentation.

Gabi Teichert greift nun direkt in das Geschehen des Parteitags ein. In ihrer Funktion als Geschichtslehrerin insistiert sie auf der pädagogisch notwendigen Möglichkeit der Veränderbarkeit von Geschichte in der Gegenwart (des Parteitags). Die Delegierten, in Erwartung eines Interviews, quittieren ihr stammelndes Reden ("Wir müssen die Geschichte verändern, damit wir ein anderes Material bekommen.")¹⁸ mit augenscheinlichem Unverständnis. Das Beharren der Patriotin auf der Offenheit des geschichtlichen Prozesses, die Forderung gegenüber den Delegierten, die eigene politische Praxis in der Gegenwart historisch zu begreifen, manifestiert indes eine filmische Kritik an der fernsehüblichen Aktualitätsdramaturgie. Und im Kontext der Historisierung der Gegenwart verliert der Begriff des Ereignisses schließlich seine angestammte Bedeutung: Die Anwesenheit der Kamera am Ort des Geschehens büßt konsequenterweise ihren Gebrauchswert der dokumentarischen Vergegenwärtigung ein.

Daß es sich beim Zustandekommen eines Medien-Ereignisses nun aber nicht, wie es die populäre Rede von der "Agonie des Realen" glauben ma-

16 Joachim Paech: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film* H.23 (1990/1), S.24.

17 Vgl. Roger Odin: Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel*, Wien 1990.

18 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S.76.

chen will, um eine mediale Simulation handelt, sondern eine konzertierte Aktion von Medien und Politik darstellt, veranschaulicht die letzte Szene der Sequenz. Ein Reporter (Hans Jürgen Rosenbauer) und ein Politiker (Klaus Mathiessen) inszenieren das resümierende Interview. Eingefangen wird dieses Interview von Kluges Kamera, außerdem ist noch einmal die unbeirrt auf die Delegierten einredende Gabi Teichert zu sehen. Abermals zwingt ihr das dominierende Licht der Fernsehinszenierung ein Schattendasein auf. Aber ungeachtet dessen, oder besser: gerade aufgrund dieser besonderen Positionierung im Bild (es untermauert nur die stete Kopräsenz des Fernsehens auf dem Parteitag), wird das Interview in seinen gesellschaftlichen und medialen Bedingungsbeziehungen kontextualisierbar. Die Unterschiedlichkeit des Bezugsrahmens (aktuelle Berichterstattung vs. Historisierung der Gegenwart) setzt erneut einen Dialog der Formen in Gang, wobei Gabi Teicherts bekanntes Agieren die Kontrastfolie abgibt für die stereotypen Handlungen des Interviews. Dabei suggeriert die Aufarbeitung des Medien-Ereignisses im inszenierten Zwiegespräch mit einem direkt beteiligten namhaften Politiker ein Höchstmaß an Authentizität (Aktualität, Nähe zum Geschehen) und sachlicher Adäquanz, da das Interview unmittelbar nach Beendigung der Veranstaltung aufgezeichnet wird, die Aufarbeitung also direkt vor Ort stattfindet und die Deutung dem beteiligten Fachmann obliegt, dessen Sachkompetenz und amtliche Autorität (Mathiessen war zur damaligen Zeit SPD-Vorsitzender in Schleswig-Holstein) die Bewertung der Sachlage eindeutig festlegen soll. Was seitens des Politikers die Möglichkeit zur persönlichen Imagepflege eröffnet, löst auf der Seite des Fernsehens den selbstformulierten Anspruch auf Authentizität des Dargestellten ein. Und was im Formenschema der aktuellen Fernsehberichterstattung, das können wir abschließend feststellen, im Sinne eines vorfilmischen Ereignisses figuriert, arbeitet Kluges Metainszenierung als unauflösliche und von je individuellen Interessen motivierte Verzahnung von Medien und Politik bei der medialen Konstruktion politischer Gegenwart heraus. Gabi Teicherts eigensinniger Blick decouvriert diese Form (Politik in Gestalt schlicht visueller Gegenwärtigkeit) als medialen Blockierungszusammenhang gesellschaftlicher Realität, der sich selbst auf das Welt-Bild der politischen Akteure überträgt und dergestalt der Geschichtslosigkeit der Gegenwart zuarbeitet.

3. Exkurs:

Geschichts- und Realitätskonstruktionen im filmischen Dipositiv

Im vorangegangenen Kapitel konnten wir zeigen, daß Kluge das Projekt einer filmischen Gegengeschichte mittels der bewußten Trennung von Bild- und Tonebene einleitet. In dem Moment, wo die Augen der Gabi Teichert - für den Zuschauer der *Patriotin* nachvollziehbar - an die Stelle des dokumentarischen Gewohnheitsblicks treten, entsteht eine "Gegenöffentlichkeit des Blicks". Dabei leistet es Kluges Strategie nicht nur, gegen das Aktualitätskonzept des Fernsehdokumentarismus die Aktualisierung seiner formalen Muster zu setzen und auf diesem Wege den Zuschauer mit der Geschichte seiner Wahrnehmung politischer Realität (wieder) vertraut zu machen. Darüber hinaus wurde ebenfalls deutlich, daß es zweifelsohne kein Zufall ist, wenn Kluges alternative Geschichtsvorstellung zumal in der Überwindung automatisierter Visualisierungsstrategien der Fernseh dramaturgie Gestalt annimmt.

Im folgenden Exkurs möchte ich diesem Befund weiterhin Rechnung tragen, indem ich Kluges Kritik der (dokumentarisch-) filmischen Bild-Welt zum Anlaß nehme, den Realitätsbegriff (das Welt-Bild) dieser Formen herauszupräparieren.

Die Fernsehdokumentation, so hatten wir gesagt, erlangt dadurch Realitätsmächtigkeit, daß es ihr gelingt, Bilder des vorfilmischen Geschehens dem Zuschauer im Sinne vorgefundener Objektivationen außerfilmischer Realität zu "überliefern".¹⁹ Dieser Vergegenwärtigungsprozeß unmittelbar vergangener Gegenwart stützt sich wesentlich auf einen Begriff von Realität, der den Zuschauer der Manifestation von Wahrheit versichert, wenn dieser nur bereit ist, die Augen zu öffnen.²⁰ In Anlehnung an eine Formulierung Colin MacCubes, der zu einem gleichen Befund bezüglich der Kamerastrategien im "klassisch-realistischen (Film-)Text" gelangt, wäre auch für die Funktion des visuellen Diskurses im Fernsehdokumentarismus zu sagen, daß "die Wirklichkeit nur das eine Problem aufgibt: die Augen aufzumachen, um die Dinge wahrzunehmen. Die Wirklichkeit muß erst gar nicht artikuliert werden - sie ist ganz einfach da."²¹

19 Siehe auch Bill Nichols: *Representing Reality*, a.a.O., S.180-185.

20 In einem Aufsatz zum Post-Brechtianischen Film in Deutschland verleiht Thomas Elsaesser dem Zusammenhang Visualisierung/Politik (der Form) ein ähnliche starkes Gewicht. Siehe dazu Thomas Elsaesser: "It started with these Images" - Some Notes on Political Filmmaking after Brecht in Germany: Helke Sander and Harun Farocki. In: *Discourse* 7 (1985).

21 Colin MacCabe: Was ist ein revolutionärer Text. Realismus und Kino. In: *alternative* 20

Die in dieser Formulierung anklingende Kritik an fernsehtypischen Visualisierungsstrategien gesellschaftlicher Realität verknüpft sich unmittelbar mit dem Verweis auf die fixe Positionierung des Zuschauers gegenüber den Bildern der Realität. Was den Zuschauer letztendlich als "Pseudo-Souverän"²² gegenüber dem Film verortet und ihn diese Fixierung lustvoll erleben läßt, ist das soziohistorisch verankerte Vertrauen in die Fähigkeit der Kamera, "Welt" qua photographischer Abbildung verfügbar machen zu können. Im Gegensatz dazu macht Kluges filmimmanente De-Konstruktion des Parteitags die Historisierung der Gegenwart zumindest antizipierbar, da es ihm gelingt, der starren Gegenwärtigkeit des Ereignisses (politische Wirklichkeit als definitiver Text) den umfassenden Kon-Text Geschichte gegenüberzustellen. Auf diese Weise ist der Betrachter der *Patriotin* veranlaßt, der "Weltgewißheit" der Fernsehkamera zu mißtrauen - Realität stellt sich ihm als widersprüchlich und unabgeschlossen dar.

Wo also der Dokumentarfilm als Genre die Faktizität des vorfilmischen Ereignisses vermittels der realitätsmächtigen Kamera problemlos, weil es ein mechanischer Vorgang innerhalb des Apparates zu sein scheint, einzuholen vorgibt, behauptet Kluge: "Ein Dokumentarfilm wird mit drei Kameras gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3)."²³

Die Konstruktion von Realität im Dokumentarfilm konventioneller Provenienz, das zeigt sich hieran, entfaltet ihre Wirksamkeit vor dem Hintergrund der Verdrängung eines mehrdimensionalen ästhetisch-sozialen Bedingungs-zusammenhangs. Exklusivität im Zugang zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ist insofern das Resultat eines Prozesses der Ausgrenzung von Realitäten filmischer Bedeutungskonstitution. Kluges Metapher von den drei Kameras arbeitet sich an eben diesem Mißverständnis einer technisch-apparativ vorstellbaren, visuell sich konkretisierenden Realität ab. Das unverstellte Anschaulichwerden von Realität im dokumentarischen Film gibt sich daraufhin als Resultat einer dreifachen "Projektion" ("Vor-Bildern"²⁴, wie sie in den Köpfen des Filmautors und des Zuschauers existieren) je spezifischer Welt-Bilder zu erkennen. Folglich wäre bei der Analyse eines dokumentarischen Films immer zu berücksichtigen, in welcher Weise er die drei genannten

(1977), S.243.

22 A.a.O.

23 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, a.a.O., S.202.

24 Vgl. Joachim Paech: PASSION oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main 1988.

"Projektionen" von Wirklichkeit in Beziehung zu setzen bzw. überhaupt erst als Bedingungszusammenhang zu registrieren vermag.

Authentizität, der Realitätseffekt im dokumentarischen Film, darüber besteht indes kein Zweifel, ist ins Werk gesetzt, noch bevor filmsprachliche Parameter zur Anwendung kommen. Eine erste Artikulation, der grundlegende Eindruck der Gegenwärtigkeit des Außerfilmischen im Film, scheint somit in der technischen Apparatur der Kamera und der damit verknüpften vorprogrammierten Verortung des Zuschauers in der Seh-Anordnung impliziert zu sein. Weit entfernt davon, die technische Apparatur der Kamera als wertfreies Instrument zu bestimmen, manifestiert sich ihre semantische Latenz folglich darin, daß sie den Zuschauer in einer vorentworfenen Position gegenüber der Bilder-Welt situiert.

Wenn sich also in der Fernsehdokumentation ein konsistentes Welt-Bild, Realität als sinnvoller Text, evozieren läßt, dann geht dieser Authentizitätseffekt auf den soziohistorisch gewachsenen Glaubwürdigkeitskredit²⁵ der dispositiven Seh-Anordnung zurück: Weil es Bilder der Fernseh-Kamera sind, weil die Signifikationspraktiken der Institution Fernsehen sich dem "naturalistischen Kameraauge" (für den Zuschauer unsichtbar) einzuschreiben vermochten, kann ein solcher "mittlerer Realismus eine ideologische Ballung bilden, eine Schein-Wirklichkeit, an die sich Gewöhnungen kristallisieren".²⁶ Und daß, wie Kluge es formuliert, "Der Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen Kameraauge des Films und des Genres und dem naturalistischen Kameraauge des Instruments [...] wechselseitig die Beobachtung [lähmt]"²⁷, verlangt von dem jeweiligen Film ein hohes Maß an Selbstreflexivität in der Anwendung filmisch-dramaturgischer Parameter - aber vor allem auch im Einsatz des Basisapparates des Films: der Kamera.

Die latente Semantik der Kamera ist somit an der Konstruktion einer Wirklichkeit maßgeblich beteiligt, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie widerspruchsfrei und selbstverständlich anschaulich wird. Gesellschaftliche Realität verflüchtigt sich dabei zu einem autonomen Universum: frei von jedwedem Zwang, mittels filmsprachlicher Parameter überhaupt erst sinnvoll artikuliert werden zu müssen, schließt die vorgebliche Natürlichkeit und semantische Neutralität der Kamera das vorfilmische Geschehen in die Immanenz eines Textes der Realität ein.

Analog zur Analyse funktionsloser Details innerhalb einer Erzählung

25 Vgl. hierzu Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. "Apparatus - Semantik - "Ideologie", Heidelberg 1992, S.69.

26 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, a.a.O., S.209.

27 A.a.O., S.203.

Flauberts, anhand deren Roland Barthes den Realitätseffekt in der Literatur auf dem Begriff zu bringen versucht²⁸, ist es also auch im Fall des (dokumentarischen) Films ein vorgeblich peripheres Element, das den Realitätseffekt garantiert, obwohl die Möglichkeit der Semantisierung aufgrund der technisch-apparativen Verfaßtheit der Kamera apriori ausgeschlossen zu sein scheint. Die "narrativen Fabriken"²⁹ der Literatur, so bezeichnet Barthes den Regelkanon realistischer Schreibweisen, bedienen, indem sie für den Handlungsvollzug irrelevante Gegenstände in die Beschreibung mit aufnehmen, die Vorstellung einer darstellerischen Wahrscheinlichkeit ("verisimilitude"³⁰), die dann ins Werk gesetzt ist, wenn das Erzählte sich einer "referentiellen Illusion"³¹ annähert, d.h. Realität in ihrer "Natürlichkeit" detailgetreu abzubilden vorgibt.

In Flauberts *Un Coeur simple* ist es das Barometer in Mme. Aubains Wohnzimmer, dem, Barthes' Analyse folgend, keine fabelkonstitutive Funktion zugeschrieben werden kann. Dieses Barometer ziert eine Wand, in deren Nähe sich ein Klavier befindet, auf dem wiederum Kisten abgestellt sind. Sowohl das Klavier als auch die darauf befindlichen Kisten besitzen erzählerische Signifikanz in Hinblick auf die Handlungskonstellationen im Hause der Mme. Aubain; lediglich das Barometer bleibt für den Fortgang der Erzählung folgenlos. Ausgehend von dem zeichentheoretischen Grundsatz, wonach ein Element innerhalb eines semantischen Ganzen niemals völlig bedeutungslos sein kann, entdeckt Barthes an dem überflüssigen Detail nun einen bewußt in Kauf genommenen semantischen Überfluß (eine Überfülle an Welt), der suggestiv auf die illusionäre Anwesenheit des außerkünstlerischen Referenten im künstlerischen Text zielt. An einem weiteren Beispiel, der Beschreibung der Stadt Rouen in Flauberts *Madame Bovary*, präzisiert Barthes seine Einschätzung bezüglich der Funktionen erzähldramaturgisch irrelevanter Details. (Barthes vergleicht zu diesem Zweck sechs Revisionen der Stadtbeschreibung.) Die Akkuratess, mit der Flaubert sich diesen Beschreibungen widmet, obwohl keine greifbare Handlungsmotivation nachweisbar ist, unterstreicht in Barthes' Verständnis die background³²-Funktion dieser Elemente. Augenscheinlich sind sie entscheidend an der Konstitution des fiktionalen Universums, der Eigenwelt der Erzählung, beteiligt.³³

28 Vgl. Roland Barthes: The Realistic Effect, In: *Film Reader* 3 (1978).

29 A.a.O., S.132.

30 A.a.O.

31 A.a.O., S.135.

32 A.a.O., S.132.

33 Vgl. A.a.O., S.133. Barthes schreibt dort: "So that although the description of Rouen is totally

Meine These ist nun, daß diese besonderen Funktionselemente der realistischen Erzählung, die den Evidenzen der Fabel zuarbeiten, da sie das "authentische" Milieu des Textes kreieren, unter den Bedingungen filmischer Darstellung sich in der Struktur des Wahrnehmungsdispositivs materialisieren. Und mehr noch: Das filmische Dispositiv perfektioniert diesen Authentizitätseffekt insofern, als es das realitätsverbürgende Fundament, die Behauptung der Wahrhaftigkeit des Dargestellten, unmittelbarer als es der literarische Text vermag in den Rezeptionsvorgang verlagert. - Erst das Sehen des Zuschauers im filmischen Dispositiv scheint die Metapher vom "Fenster zur Welt" zu rechtfertigen.

In einem solchen Zugriff literarischer und filmischer Sinn-Apparaturen, das wird jetzt deutlich, kristallisiert sich Realität zu einer Kategorie aus: Sowohl Barthes als auch Kluge sehen ein solches "Realitätsprinzip", die Tendenz, Wirklichkeit widerspruchsfrei und in ihrer Entfaltung als erschöpfend darstellbar erscheinen zu lassen, im kulturellen Regelkanon des *common sense* fundiert. Realistisch ist dann das, und nur das, was der "öffentlichen Meinung" der jeweils vorherrschenden sozialen Ordnung als wahrscheinlich und plausibel gilt. Die sklavische Orientierung am außerkünstlerischen Referenten und die Sorge um seine Unversehrtheit im Text drückt für Barthes die Weigerung aus, Sinn als Prozeß des Bedeutens wahrnehmbar zu erhalten; "Lebendiges" erhält weiterhin den Vorzug vor dem "Intelligiblen" und schreibt auf diese Weise gleichzeitig den Mythos der kategorischen Trennung beider Bereiche fort.³⁴

Mit dieser Weigerung der Bedeutungserzeugung ist natürlich keinesfalls eine konzeptuelle Negation sinnvoller Verknüpfungen im "klassisch-realistischen (Film-)Text" gemeint. Ein Realitätsprinzip, das Wirklichkeit selbstgenügsam zwischen einem "Das ist geschehen" und "So ist es gewesen" zirkulieren läßt, zeigt sich vielmehr in dem Bemühen "sinnkritisch", den unausweichlichen Akt der Zeichenproduktion - die sinnkonstitutive Differenz zwischen Signifikant und Signifikat - zurückzuweisen.³⁵ Seinen prinzipiellen Charakter hat das von uns so genannte "Realitätsprinzip" folglich darin, daß es, in den Worten Barthes', die direkte Kollision eines (sprachlichen) Signifi-

"impertinent" with regard to the narrative structure of *Madame Bovary* (it can be associated to no functional sequence nor to any signified or character, atmosphere or knowledge), it is not shocking; it is justified, if not by the logic of the work, at least by the laws of literature. Its "meaning" exists and depends on the conformity, not to the model, but to the cultural rules of representation."

34 Vgl. A.a.O., S.132.

35 Vgl. hierzu Roland Barthes: *Historie und ihr Diskurs*. In: *alternative* 11 (1968), S.180.

kanten mit einem "extrastrukturalen"³⁶ Referenten herbeiführt. Auf der Strecke bleibt dabei das eigentlich Bedeutete, weil das Versprechen der Natürlichkeit (Lebendigkeit) des Realen für sein Erscheinen nicht den Makel des Hergestellten duldet.

Die dispositive Seh-Anordnung des Films, das sollte deutlich geworden sein, perfektioniert nun dieses Welt-Bild, Realität als unhinterfragbare Kategorie, indem sie das Moment ihres Entstehens in den Ablauf der aktuellen "Filmproduktion", also den Vorgang der Filmwahrnehmung durch den Zuschauer, hineinverlagert. Von hier aus nun wird verständlich, wenn J.-L. Comolli formuliert: "the machine is always social before it is technical"³⁷. Denn es ist die spezifische Struktur der filmischen Wahrnehmung als dispositive Anordnung, die sinnproduktive Kopplung einer technischen Apparatur mit dem Zuschauer, ohne dessen Einschreibung in den Produktionsvorgang kein Film sich realisiert, mit dessen Hilfe der versöhnende Eindruck einer stimmigen und bewältigbaren Realität hervorgebracht werden kann.

Der Realitätseffekt, und das heißt: die behauptete Referenz zur außerfilmischen Realität, welche die Kopplung der Kamera mit dem Zuschauer für diesen herstellt, ist bei dem Vorgang der filmischen Bedeutungskonstitution strukturell in die materiale Anordnung "Sehender-Gezeigtes" aufgelöst. Um also dieses harmonische Welt-Bild filmisch zu erzeugen, ist es daher unerlässlich, daß das filmische Dispositiv den Ort der Wahrnehmung als Ort *gegenüber* dem Eigenraum des Bildes auf der Leinwand (dem Fernsehschirm) definiert. Subjekt und Objekt der Wahrnehmung sind, um einer filmisch erzeugten Realität wirksam zur Entfaltung zu verhelfen, mit Bestimmtheit in zwei diskrete Räumlichkeiten zu trennen; und mehr noch: Subjekt und Objekt der Wahrnehmung werden sie erst, wenn sie im filmischen Dispositiv getrennt werden können. Christian Metz hat darauf hingewiesen, daß eine solche "segregation of spaces"³⁸ zum einen, auf der Seite des Sichtbaren, die autonome Abschließung und Vervollständigung des Realitätskonstruktes gewährleistet. Andererseits vereinheitlicht sich der Raum des wahrnehmenden Subjekts dadurch, daß es auf den Akt der visuellen Wahrnehmung festgelegt wird und nur dank dieser Hypostasierung seiner visuellen Wahrnehmungsfähigkeit die Kohärenz als omnipotentes Zuschauer-Subjekt ("It is I who make

36 A.a.O., S.179.

37 Jean-Louis Comolli: *Machines of the visible*. In: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, New York 1980, S.122.

38 Siehe Christian Metz: *The Imaginary Signifier*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative - Apparatus - Ideology*, New York 1986, S.264.

the film"³⁹) wahren kann.

Der illusionäre Bezug zur außerfilmischen Realität manifestiert sich folglich in der immergleichen Wahrnehmungsstruktur. Realität wird aus dieser Sicht zum Resultat ihres apparativen Erscheinens. Was der Zuschauer als Realität erlebt, wenn er dazu verdammt ist, beim Filmsehen ausschließlich seinen Augen zu trauen, ist eine Konstruktion von Wirklichkeit, über deren unbezweifelbare Richtigkeit jedoch immer schon entschieden ist. Die Heterogenität der Räume im Dispositiv, das autonome Statthaben der Bild-Welt, zwingt den Zuschauer immer bereits in die Position dessen, der nachträglich das verfestigte Bild einer Wirklichkeit erlebt, die immer schon vergangen und geschichtlich geworden ist, wenn sie sich ihm präsentiert.⁴⁰

Unversehens hat uns dieser Exkurs zum Ausgangspunkt unserer Erörterungen zurückgeführt. Es erscheint nunmehr offensichtlich, daß, noch bevor filmsprachliche Prozesse wirksam werden, das filmische Dispositiv selbst in seiner technisch-materialen Konfiguration einen historischen Effekt ausprägt. Hayden White spricht von einem Begehren dem Realen gegenüber, wenn er versucht, die Motivationen einer narrativen Geschichtsschreibung zu rekonstruieren. Unsere Untersuchung des filmischen Realitätsprinzips führte uns ebenfalls zu dem Befund eines historischen Effektes; diesem Effekt ist es maßgeblich zu verdanken, daß Realität als geschlossener (Erzähl-)Zusammenhang konzeptualisiert werden kann. Ferner wurde deutlich, daß sowohl die herkömmliche Historiographie, wie sie bei White in Form eines Erzählzusammenhangs vorkommt, als auch die Spielarten konventioneller Spiel- und Dokumentarfilme sich bei der Konstruktion ihres Welt-Bildes systematisch abschließen müssen gegenüber einer kritischen Intervention ihrer Rezipienten.

Authentizität im Film - das sollten wir abschließend festhalten - macht sich in direkter Weise von der steten Gewährleistung der dispositiven Seh-Anordnung abhängig. Nur auf diese Weise gelingt es, eine Vorstellung von Wirklichkeit zu postulieren, in der soziale Realität ausschließlich in Form

39 A. a. O., S. 252.

40 Der zentrale Gedanke in diesem Abschnitt, nämlich der Zusammenhang Historie/filmisches

Dispositiv orientiert sich an den folgenden Arbeiten: Christian Metz: *History/Discourse: Notes on two Voyeurisms*. In: *Edinburgh '76 Magazine*, H.1 (1976); Geoffrey Nowell-Smith: *A Note on History/Discourse*. In: *Edinburgh '76 Magazine*, H.1 (1976); Stephen Heath: *Contexts*. In: *Edinburgh '77 Magazine*, H.2 (1977) und Philip Rosen: *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*. In: Patricia Mellenkamp, Philip Rosen (Hg.): *Cinema Histories, Cinema Practices*, Fredrick MD: The American Film Institute Monograph Series, IV., 1984. Eine erste deutschsprachige Arbeit, die einen ähnlichen Ansatz verfolgt, ist die Dissertation von Gabriele Jutz. Siehe Gabriele Jutz: *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster* 1991.

geronnener Geschichte(n) sinnvoll darstellbar ist. Und ein solcher Realismus *post festum*, die Mumifizierung der Realität als erzählte Geschichte, manifestiert seinen politischen Charakter nicht zuletzt daran, daß er für die Gewährleistung des historischen Effektes die ahistorische Fixierung des Zuschauers im Dispositiv einfordern muß.

4. Kluges Vorstellung von einer filmischen Gegengeschichte

"Es gibt nichts an einer geschichtlichen Veränderung, was nicht durch die Arbeitskraft von Menschen hergestellt wäre; ganz zweifellos sind sie die unmittelbaren Produzenten. Im Geschichtsverhältnis aber, d.h. in der Art und Weise, in der die Produktion organisch zusammengesetzt ist, und in der die Realität die geschichtliche Produktion aneignet, werden dieselben unmittelbaren Produzenten Nebensache."⁴¹

"Diese Art Geschichte [...] ist kein Text, denn sie ist im Grunde nichtnarrativ und nichtrepräsentativ. Man kann freilich vorbehaltlich anfügen, daß uns Geschichte unzugänglich ist, außer in textueller Form, oder, mit anderen Worten, daß man sich ihr nur auf dem Weg vorgeschalteter (Re-)Textualisierung nähern kann."⁴²

Geht es also darum, Geschichte gegen den Strich zu lesen, und dies mit den Mitteln des Filmischen, ist man darauf zurückgeworfen, zuallererst eine der dispositiven Wahrnehmungs-Struktur inhärente Lesart von Geschichte zu destruieren. Für die Poetik einer Gegengeschichte im Film gilt dann das, was Hayden White den hauptberuflichen Historikern zur Einsicht empfiehlt: "Je geschichtsbewußter der Historiograph ist, desto stärker ist seine Aufmerksamkeit für das soziale System und das es tragende Gesetz..."⁴³. Kluges emphatisches Eintreten für eine "nicht mehr narrative Historie"⁴⁴ ("Entweder erzählt die gesellschaftliche Geschichte ihren Real-Roman, ohne Rücksicht auf die Menschen, oder aber die Menschen erzählen ihre Gegengeschichte."⁴⁵) zeigt sich diesem Imperativ zur Selbstreflexion bei der Darstellung von Geschichte verpflichtet. Denn - und die abschließenden Beispiele aus der *Patriotin* sollten dies untermauern können - sein poetologisches Konzept

41 Oskar Negt, Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main 1981, S.503ff.

42 Fredric Jameson: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek 1988, S.73.

43 Hayden White: *Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*, a.a.O., S.25.

44 Siehe Peter Szondi: *Für eine nicht mehr narrative Historie*. In: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München 1973 (= *Poetik und Hermeneutik V*).

45 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, a.a.O., S.222.

trägt den dispositiven Konstellationen des Films Rechnung. Dies drückt sich darin aus, daß er die Einlösung einer alternativen Lesart von Geschichte von einer Revision des Verhältnisses des Zuschauers zu den Bildern und zur vorfilmischen Realität abhängig macht. Ohne das Verdikt eines "totalen Verblendungszusammenhangs" (Adorno) angesichts eines Films zu akzeptieren, wie es u.a. die Baudrysche Version der Übertragung des Dispositiv-Begriffs auf das Kino suggeriert, teilt Kluge jedoch sehr wohl die Einsicht der Apparatus-Theoretiker in den eminent politischen Charakter der herkömmlichen filmischen Wahrnehmungs-Struktur. Ganz im Gegensatz zu Baudrys Folgerung, wonach der Zuschauer im Kino immer nur einem material gewordenen Nachbau seines psychischen Apparates begegnet⁴⁶, das Kino weniger oder gar nicht außerfilmische Realität, sondern, und vor allem, einen kohärenten Subjekt-Status simuliert, insistiert Kluge auf dem Potential des Films, für den Zuschauer die Produktion von Erfahrung anhand der Bilder und Töne möglich zu machen.

In einer Miniaturerzählung, eingeleitet von einer Schrifttafel ("Das Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte") bietet Kluge einen erzählerischen Modus an, bei dem die ahistorische Verortung des Zuschauers in der filmischen Wahrnehmungssituation modifiziert erscheint. Wir sehen Filmaufnahmen aus dem faschistischen Italien der 30er Jahre. Eine ganze Stadt rüstet sich für die Ankunft des Führers: die Fassaden der Häuser verschwinden hinter den Lettern (Duce), die Mussolinis Besuch würdigen. Anhand zweier Kreisblenden wird zunächst Mussolini selbst ins Bild gesetzt; im Gegenschuß rahmt die Kreisblende die Zuschauermassen. Die Fokussierung Mussolinis separiert seine Person augenblicklich von der überladenen Ikonographie der faschistischen Massenveranstaltung; durch den isolierenden Effekt der Kreisblende bekommen seine Bewegungen, die Gesten, mit denen er sich für eine Rede in Position bringt, etwas Infantiles und Theatralisches.

Es ist davon auszugehen, daß Kluge hier, wie zu anderen Gelegenheiten auch, die Stilfigur der Kreisblende bewußt einsetzt, diese Operation also nicht dem historischen Bildmaterial eingeschrieben ist.⁴⁷ Wenden wir unsere Aufmerksamkeit wieder dem spezifischen Problem der Thematisierung von Geschichte zu, läßt sich Kluges Fokussierungstechnik noch eine zweite

46 Vgl. Jean-Louis Baudry: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986, S.516/7.

47 Zum Phänomen der Integration spezifischer Stilelemente des Stummfilms in den Filmen siehe Miriam Hansen: *Reinventing the Nickleodeon: Notes on Kluge and Early Cinema*. In: *October* 46 (1988).

Funktion ablesen. Offensichtlich ist Kluge darum bemüht, der zeitgeschichtlichen Quelle die Spur ihres vormaligen Gebrauchs und das Faktum ihrer aktualisierten Wiederaneignung in der *Patriotin* einzuschreiben.

Auch wenn diese kurze Szene lediglich den Auftakt einer Erzählung markiert, scheint es mir um so wichtiger, darauf hinzuweisen, daß Kluge der "Durchsicht" mittels des dokumentarischen Materials auf eine vergangene Wirklichkeit entschieden mißtraut. Der Blick des Zuschauers durch die Kreisblende verweist in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich auf seine Voyeur-Situation, sondern die Kreisblende aktualisiert und historisiert diesen Blick, indem sie auf historisch sich wandelnde Repräsentationsweisen vergangenen Geschehens (z.B. "Rom. August 1939"⁴⁸, wie der Kommentar sogleich erläutern wird) hinweist. Es ist nun die spezifische Funktion des Kommentars, das, was gewohnheitsmäßig mit dem Dokumentarischen assoziiert wird (Bildzeugnisse einer vergangenen Epoche), mit der Liebesgeschichte zu verknüpfen. Die folgenden Töne und Bilder zeigen, wie der Kommentar die raumzeitlichen Gegebenheiten, in der das Ehepaar Tacke die kurze Geschichte seiner Liebe erlebt, organisiert: Begleitet von der Erläuterung ("Fred Tacke und seine Frau Hildegard, geborene Gartmann. Es ist ihre erste Reise."⁴⁹) zeigt Kluge sie - nun in Farbe - vor einem Spiegel stehend. Ihre Geschichte befindet sich noch, metaphorisch gesprochen, in der Spiegelphase: mit vorsichtigen Bewegungen, ständig ihr Spiegelbild kontrollierend, lernen sie sich kennen. Für den Zuschauer vergegenwärtigen die unterschiedlichen Filmmaterialien (Schwarzweiß vs. Farbe) die Ausgrenzungsmechanismen der Genredichotomie (dokumentarisch vs. fiktional). Die von Kluge realisierte Überwindung dieses Schematismus mittels der Relationierung von Geschichte und Liebesgeschichte konkretisiert indes wechselseitig die zeitgeschichtlich-dokumentarischen und erzählend-fiktionalen Bestandteile dieser Miniaturerzählung. Geschichte als "Kollektivsingular"⁵⁰ wird dialogisch im Reflex einer möglichen, aber nicht wahrscheinlichen Liebesgeschichte nachvollziehbar. Und die Liebesgeschichte, wie sie im Spielfilmgenre idealtypisch Gestalt annimmt, entäußert sich der tendenziell privat-intersubjektiven, d.h. unpolitischen Entwicklungslogik.

In Anlehnung an Lessings *Laokoon* hat Roland Barthes eine in solcher Weise komplexe Erzählung mit dem Begriff des "fruchtbaren Augenblicks"

48 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S.110.

49 A.a.O.

50 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S.130.

bzw. des "Tableaus" zu fassen versucht.⁵¹ Während sich das Kennenlernen der Tackes vor dem Spiegel vollzieht, ist der Zuschauer bereits informiert über die historische Situation, in der die Liebesgeschichte verortet ist; daß Fred Tacke in dieser privaten Szene in einer Uniform steckt, konstituiert einen solchen fruchtbaren Augenblick im Sinne Barthes': Zeichenhaft verweist das Kleidungsdetail auf die historisch konkreten Umstände, in deren Zusammenhang die Liebesgeschichte sich entwickelt. Anders ausgedrückt: Geschichte als determinierender Faktor der (jeder) Liebes-Geschichte kontextualisiert diese in gesellschaftlichen Zusammenhängen; Kluges Liebes-Geschichte, situiert in einem konkreten historischen Zeitraum, wird lesbar im Sinne einer sozial signifikanten Geste. "Als zwangsläufig totaler wird dieser Augenblick künstlich sein (irreal: diese Kunst ist nicht realistisch)."⁵²; aber nur mittels dieser "unrealistischen" Künstlichkeit des Ton-Bild-Arrangements verdichtet sich die Erzählung zu einem komplexen, politisch-gesellschaftlich prägnanten Sinngefüge, das Historie als Erfahrungsraum für den Zuschauer aufschließt. Denn erst wenn "in der Momentaufnahme nicht Verbundenes [...] zu einer Situation verbunden [wird]"⁵³, wenn aus willkürlichen Bildern der Vergangenheit Denk-Bilder entstehen, läßt sich im Sinne Barthes von einer "intelligiblen Geschichte" sprechen.

Das schnelle Ende der Liebesgeschichte treibt den antagonistischen Charakter von Geschichte mit Vehemenz hervor. In der Szene des Kennenlernens, so hatten wir gesagt, ist bereits die unausweichliche Konsequenz angedeutet, daß die Geschichte dem jungen Paar bei der Entfaltung ihres Liebesverhältnisses keine Zeit lassen wird. Von daher ist es nur folgerichtig, den Mangel an Zeit, den die historisch-politischen Verhältnisse in Form des Kriegsausbruchs dem Liebesverhältnis aufdiktieren, in der erzählerischen Präsentation mittels radikaler Verkürzung der Erzählzeit zu artikulieren. Auf der Bildebene folgt dann dem sinnbildlich in Szene gesetzten Kennenlernen umgehend der Moment der Trennung: Mit selbstverständlichem Pflichtbewußtsein vollziehen beide das frühzeitige Ende ihrer Beziehung. Lakonisch

51 Siehe Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990. Barthes entwickelt den Tableau-Begriff in Anlehnung an Brechts episches Theater und Eisensteins Filmpraxis. Tableaus sind, bezogen auf filmische Darstellungsweisen, festumrahmte Szenen, die für sich stehen, und einen Gedanken, einen "sozialen Gestus" (Brecht) ablesbar machen. Diese kognitiv-organisierende Funktion setzt das Tableau in direkte Opposition zu den Strategien eines klassischen Realismus, die darauf abzielen, dem Zuschauer die Eigenständigkeit des diegetischen Universums qua referentieller Illusion plausibel zu machen.

52 A.a.O., S.97.

53 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.218.

vermerkt der Kommentar: "Erster September! Er muß zum Regiment"⁵⁴ - die Geschichte hat ihnen keine Zeit gelassen; sie "treten neben den Prozeß der Geschichte"⁵⁵.

Auch der Schluß der Erzählung demonstriert mit Nachdruck den ausgestellten Konstruktionscharakter eines Tableaus. Im Telegrammstil vermerkt der Kommentar die sich der Trennung anschließenden Eckdaten des Liebesverhältnisses ("Viermal Urlaub, davon einmal drei Tage lang. Siebenmal fällt der Urlaub aus, z.B. wegen eines Angriffs bei Charkow."⁵⁶); Photographien und Wochenschauaufnahmen zeigen Soldaten bei der Verrichtung des Kriegshandwerks, während (ihre) Frauen - auf einer Photographie sichtbar - in der Heimat warten. Auf den Photos von der Front ist eine Person in den Mittelpunkt gerückt, die, als gemeinsames Merkmal mit dem fiktiven Fred Tacke, eine runde Brille trägt. Der offensichtlich konstruierte Charakter dieser (un)möglichen Liebesgeschichte wird hieran ein weiteres Mal deutlich. Um dem Zuschauer diese widersprüchliche Lesart von Geschichte demonstrieren zu können, ihm die Unmöglichkeit, "die Realzusammenhänge menschlich [zu] sortier[en]"⁵⁷, vor Augen führen zu können, erscheint eine tableauartige Präsentationsweise von Geschichte angemessen. Denn "das (Tableau) ist intellektuell, es besagt etwas (Moralisches, Gesellschaftliches), es sagt aber auch, daß es weiß, wie es dies zu sagen gilt; es ist zugleich bezeichnend und propädeutisch, eindringlich und reflexiv [...]"⁵⁸

Geschichte, diesen Gedanken konnte das Tableau herauspräparieren, erweist sich darin als antagonistisch, daß sie auf ihre Produzenten, die Individuen, destruktiv zurückwirkt - Geschichte betreibt mit Vehemenz die Desintegration individueller Lebensgeschichte(n).

In einer abschließenden Analyse möchte ich noch kurz eine Vorstellung davon zu geben versuchen, was sich in der Klugeschen Ästhetik hinter dem zur Floskel verkommenen Begriff des "Films im Kopf des Zuschauers" verbirgt. Die dem Baudry'schen Ansatz immanente Tendenz, jedweden bewußtseinsmäßigen Vorgang im Akt der Filmrezeption (Filmsehen quasi als zweite Produktion) von vornherein für ausgeschlossen zu erklären, reduziert

54 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.111.

55 Oskar Negt, Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, a.a.O., S.504.

56 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.111.

57 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.205.

58 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, a.a.O., S.95.

filmisches Sehen auf einen mechanischen Vorgang regressiv-narzißtischer Identitätszusicherung. Das Funktionieren dieser Wunsch- und Identitätsmaschine, so hatten wir gesagt, wird gewährleistet von der dispositiven Trennung des filmischen Prozesses in den Zuschauerraum und den filmischen Raum. Und es ist diese Distanz des Zuschauers zum Dargestellten, die ihm innerhalb des filmischen Dispositivs seine fragwürdige Kohärenz verschafft. Kluges Thematisierung des Verhältnisses einer Liebesgeschichte zur Geschichte zeichnet sich dadurch aus, daß zeitliche Abläufe der Miniaturerzählung radikal verkürzt werden. Die Einsicht in den destruktiven Charakter von Geschichte ("Geschichte ist das, was schmerzt"⁵⁹) war, auf der anderen Seite, nur insofern evozierbar, als es möglich wurde, jenseits der Genre Grenzen zu erzählen und den Zuschauer entsprechend auch außerhalb fester Wahrnehmungs-Strukturen zu engagieren. Das im folgenden zu analysierende Tableau treibt den Gedanken einer alternativen filmischen (Zeit-)Dramaturgie noch ein wesentliches Stück weiter.

Im Anschluß an ein Interview, das Gabi Teichert mit einem Märchenforscher führt, der Märchen - seiner Profession als Jurist gemäß - streng nach juristischen Gesichtspunkten analysiert, entfaltet sich vor unseren Augen ein Stakkato aus Bildern unterschiedlichster Herkunft. Der Zeichnung eines Gemäldes, das das Gebiet um Verdun zeigt, und eines Flugzeugangriffs mit Fallschirmspringereinsatz folgt ein Filmausschnitt aus einem frühen Stummfilm. Darin ist zu sehen, wie ein berittener Soldat einer Brücke entgegenreitet; während der Reiter die Brücke überquert, explodiert diese. Von nun an sind alle darauffolgenden Bilder durch ruhige Geigenmusik geklammert. Was der Musikeinsatz dabei formal in einen inhaltlichen Rahmen einklammert, bietet indes keine sinnvolle Gliederung des Bildmaterials an. Kluge arrangiert hier einen dramaturgischen Raum, in dem die Bilder frei zirkulieren. Ihre Reihenfolge wäre durchaus umkehrbar, denn in keinem Moment impliziert ihre Aneinanderreihung eine stringente chronologische Folgerichtigkeit. Jedes Bild, jedes Filmzitat, das ist der paradoxe Eindruck dieser "Einstellungsverknüpfung", wird auf einen ihm immanenten Bedeutungsgehalt reduziert, jedes Bild wird als isoliertes von der maximalen semantischen Differenz zu seiner Umgebung definiert. Es läßt sich keine noch so geringe erzählerische Kohärenz in den Bildern auffinden; keine Steuerungsinstanz, keine filmische Person vermag eine sinnvolle Lektüre jenseits der Eigenevidenz der Bilder und Töne anzuleiten. Allen Materialien ist jedoch gemeinsam, daß sie eine historische Signatur tragen, auf "Geschichtliches" anspielen.

59 Fredric Jameson: Das politische Unbewußte, a.a.O., S.91.

Angesichts eines solchen Bildersammelsuriums ist der Zuschauer darauf angewiesen, eigenes Wissen, eigene Erfahrungen ins Spiel zu bringen. Läßt er sich dabei auf die Unordnung der Bilder ein, ist der "Graben" zwischen Zuschauerraum und filmischem Raum überbrückbar geworden. Der Zuschauer ist unter diesen Voraussetzungen nicht mehr dazu gezwungen, sich der "vicarious experience"⁶⁰ des Dispositivs ausliefern zu müssen. Der filmische Raum und damit das Wirklichkeitskonstrukt des filmischen Dispositivs büßt die fragliche Dignität einer autonomen Wesenheit ein; es zerbricht die Fassade aus Zelluloid, der imaginäre Signifikant des Films. Der Zuschauer weiß, daß die ihm dargebotenen Bilder keine Welt vorstellen. Er weiß, daß er einen Film sieht, und die Bilder, die er sieht, bekennen allesamt ihre Herkunft aus anderen Verwendungszusammenhängen ein.

Nach der Szene auf der Brücke sehen wir, wiederum aus einem unbekanntem Film, die Szene eines Kampfes zweier Soldaten. Weiterhin folgt eine Schwarzweißphotographie, die eine Frau mit Kindern an der Hand beim Überqueren eines Hügels zeigt; der Kommentar fügt hinzu: "Vor 1914 kosteten die Gänse in Schlesien 18 Pfennige"⁶¹; darauf folgt das Photo einer Birkenallee. Was hieran anschließt, könnte eine Postkarte sein: sie zeigt, wie ein Soldatenheer auf einen überdimensional großen Weihnachtsbaum zumarschiert, den Himmel dieser Abbildung ziert die Inschrift: "Friede auf Erden!" Wenig später - vorausgegangen ist das gelb eingefärbte Portrait eines älteren Mannes und die Zeichnung eines Wohnzimmers - zeigt man uns ein Kinoplatkat: es weist auf den Film *Heimkehr* hin, wobei dieses Wort in großen Lettern im Bild erscheint. Danach: Mehrere Filmaufnahmen Hindenburgs, er wirkt alt, ungeschickt.

Alle Bilder und Töne, so hatten wir gesagt, tragen eine historische Signatur; gerade der zweite Abschnitt des Tableaus knüpft sein weitmaschiges Netz historischer Anspielungen um den Zeitpunkt 1914. Kluges Kommentar, ob man ihm Wahrhaftigkeit beimißt oder nicht, benennt diesen Zeitpunkt. Es liegt also zweifellos die Assoziation Krieg/1. Weltkrieg nahe, jedoch wird sie nicht in Gestalt eines verbindlichen Sinnzusammenhangs generiert; vielmehr gleitet diese Anspielung am Ende des Tableaus, wenn wir dokumentarische Aufnahmen Hindenburgs sehen, auch in den Zeitraum zwischen den Weltkriegen.

Die Tatsache, daß hierbei kein finaler Sinn filmisch entworfen wird, überantwortet die Frage der Umgehensweise mit den Bildern und Tönen un-

60 Christian Metz: History/Discourse: Note on two Voyeurisms, a.a.O., S.25.

61 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.128.

eingeschränkt dem Zuschauer. Das, was im emphatischen Sinne nicht mehr als filmische Gesamtheit zu bezeichnen ist, die historisch signifikanten Einzelbilder, haben dem Zuschauer nichts an innerer Kohärenz voraus. Zuschauer und vereinzelte Bilder treten ein in ein Verhältnis voraussetzungslosen Austauschs. Das filmische Dispositiv verliert unter den Gegebenheiten einer solchen Dramaturgie seine spezifische Wirksamkeit; in gewisser Weise endet in solchen Konstruktionen der Film als Produkt seiner dispositiven Wahrnehmungssituation: Keine sekundäre Erfahrung mit der filmischen Eigenwelt, sondern die Organisation gesellschaftlicher Erfahrung unter Zuhilfenahme des Mediums; keine mediale Wirklichkeit, sondern Konzeptualisierung eines Außen, Konzeptualisierung gesellschaftlicher Erfahrung: "Nicht der Film ist die Autorität, sondern die Erfahrung des Zuschauers ist die Autorität."⁶²

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß die Aufhebung des "historischen Effektes" der Wunschmaschine Film nur vermittels der (Re-)Historisierung des Zuschauers zu organisieren ist. Nur wenn der Film seine Verfügungsgewalt über die Zeit und den Ablauf der Filmrezeption dem Zuschauer übergibt, scheint die Vorstellung einer Gegen-Geschichte im Film realisierbar. "Die These heißt nicht, er [der Zuschauer, E.W.] soll diesen Film produzieren, sondern er soll seinen eigenen Film anhand dieses Films produzieren [...]"⁶³ Und jenseits der dispositiven Strukturierung, dann, wenn eine herrschende soziale Konfiguration im Film nicht mehr ihre eigene Geschichte erzählt, wie in Anlehnung an Comolli zu formulieren wäre⁶⁴, kann "die Umstrukturierung des sinnlichen Interesses zu einem sinnlich-vergesellschafteten [...] 'zweiten Instinkt'"⁶⁵ glaubhaft eingeleitet werden.

Daß "ein guter Film [...] in der Herstellung der Autonomie des Zuschauers [besteht]"⁶⁶, bewahrheitet sich am Beispiel der *Patriotin* gerade nicht als willkürliches Spiel mit dem filmischen Material (der gängige Vorwurf des Formalismus und der Unverständlichkeit gegenüber den Arbeiten Kluges). Vielmehr wäre dies zu verstehen im Zusammenhang mit der (Um-)Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung. Und "Öffentlichkeit besitzt [nur, E.W.] dann Gebrauchswerteigenschaft, wenn sich in ihr die gesellschaftliche

62 Interview mit Alexander Kluge - von Alexandra Kluge und Reiner Frey: Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben. In: *Filmfaust*, H.20 (1980), S.21.

63 Rainer Lewandowsky: Die Filme Alexander Kluges, Hildesheim/New York 1980, S.39.

64 Vgl. Jean-Louis Comolli: *Machines of the visible*, a.a.O., S.121.

65 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, a.a.O., S.218

66 Klaus Eder, Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien*, a.a.O., S.84.

Erfahrung organisiert."⁶⁷ Kluges Demontage des filmischen Dispositivs muß in dieser Hinsicht also immer verstanden werden als beharrliches Arbeiten an einer Struktur von Öffentlichkeit: "Was wir [die Filmemacher, E.W.] können, sind Werkzeuge bereitstellen, Versuchsanordnungen anbringen, Straßen bauen, überhaupt Botengänge machen."⁶⁸

Nur vermittelt der kreativen Zerstörung der dispositiven Seh-Anordnung läßt sich Film als konstitutiver Bestandteil von Öffentlichkeit, als sozialer Ort des Widersprüchlichen erneut aneignen. Baudrys Dispositiv-Modell sieht das Kino in einer transhistorischen psychischen Disposition des Menschen präfiguriert. Kluge demgegenüber geht von einem Film der Erfahrungen im Kopf des Zuschauers aus, dem die Filmapparatur "lediglich reproduzierte Gegenbilder hinzugefügt"⁶⁹ hat. "Deshalb sind technische Massenmedien nicht das Elementare; elementar ist das Bedürfnis des Zuschauers, gesellschaftliche Erfahrung zu machen."⁷⁰ "Der Film muß [dabei, E.W.] die kritische Haltung des Zuschauers, den Anspruch des Zuschauers, als ein aufgeklärter Mensch behandelt zu werden, vorwegnehmen."⁷¹ Insofern hat die Geschichte des Films noch gar nicht begonnen.

67 Oskar Negt, Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt am Main 1972, S.20.

68 Interview mit Alexander Kluge - von Alexandra Kluge und Reiner Frey: Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben, a.a.O., S.22.

69 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.208.

70 A.a.O.

71 Alexander Kluge: Die Utopie Film. In: *Merkur* H.12 (1964), S.1142.