

Christian Schulte, Guntram Vogt u.a. (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 23: Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/958>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulte, Christian; Vogt, Guntram (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 23: Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine* (1996). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/958>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

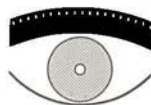
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



Fernsehen ohne Ermäßigung
Alexander Kluges
Kulturmagazine

23

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

U

80

151

-25-

Fernsehen ohne Ermäßigung

Alexander Kluges Kulturmagazine

Augen-Blick 23

Marburg 1996

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

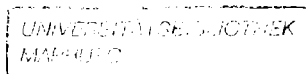
Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 23

August 1996

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt



Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 16.-- (ÖS 136/SFr 16.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-033-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Dieter Jeuck, Guntram Vogt Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluge und seine Kulturmagazine	9
Guntram Vogt Vielfalt und Rätsel. Gespräch mit Dr. Esteban Salinas (Madrid)	18
Christina Scherer Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder	34
Waldemar Fromm, Christina Scherer Tonlagen	54
Dorothee Römhild Von Menschen und Hunden	63
Christian Schulte "...ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel"	75
Christian Schulte Auswahlbibliographie.....	97

Abbildungen:

Alle Bilder wurden direkt von den Videobändern digitalisiert.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Waldemar Fromm, geboren 1961, Studium der Neueren deutschen Literatur, Linguistik und Psychologie in Heidelberg und Marburg, Dissertation über die Poetik Franz Kafkas, z.Z. wissenschaftlicher Angestellter an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Veröffentlichungen zur Romantik und zur Gegenwartsliteratur.

Dieter Jeuck, geboren 1961, Studium der Germanistik und Politik in Marburg, 1987 Staatsexamen, Mitarbeiter im Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften in Marburg. Seit 1991 Medienreferent in der Bundesvereinigung "Lebenshilfe für geistig Behinderte" (Bundeszentrale Marburg).

Dorothee Römhild, geboren 1958, Magisterstudium der Literatur- und Medienwissenschaft in Osnabrück, 1988 Promotion mit einer Arbeit zum "Bild der Frau im Werk von Heinrich Böll". Seither wissenschaftliche Mitarbeiterin mit regelmäßigen Lehraufträgen zu Literatur, Film/Fernsehen und Hörspiel.

Esteban Salinas, geboren 1929 in Madrid, Dr.phil. Philologie-Studium in Spanien, schließlich langjährige Auslandsaufenthalte als freier Journalist, Studium der Philosophie in den 70er Jahren in der BRD. Lebt heute zurückgezogen in Spanien.

Christina Scherer, geboren 1967, studierte Neuere deutsche Literatur und Medien, Kunstgeschichte sowie Graphik in Marburg, z.Z. Promotion über "Erinnerung, Zeit, Montage im europäischen Essayfilm".

Christian Schulte, geboren 1960, studierte Literatur- und Kunstwissenschaften in Osnabrück. Von 1992 bis 1996 Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter an der Universität Osnabrück. Veröffentlichungen u.a. zu Alexander Kluge und Walter Benjamin. Z.Z. Arbeit an einer Dissertation über Kluge.

Guntram Vogt, geboren 1937, Prof. für Neuere deutsche Literatur (Didaktik des Deutschunterrichts) und Medien an der Philipps-Universität Marburg. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen u.a. zu Alexander Kluge, Wim Wenders und zur Stadt im deutschen Film.



Vorwort

An Alexander Kluge und seinen Kulturmagazinen scheiden sich noch immer die Geister. Wir erleben es im zufällig entstehenden Gespräch ebenso wie im Seminar. Presseartikel spiegeln hie und da eine ähnliche Situation wider. Das war so, es wird vermutlich so bleiben, bedürfte eigentlich keines weiteren Kommentars, wäre da nicht die spannende Frage, was in dieser Scheidung der Geister mit und jenseits der Polemik zum Ausdruck kommt? Das vorliegende Heft möchte zur Fundierung dieser Diskussion, die hier nicht als Kontroverse geführt wird, Anregungen geben.

Wir hätten gerne auch die Kontroverse wenigstens im Ansatz dokumentiert. Aber einer, der vorgesehen war, den Widerpart zu formulieren, hat sich dann doch nicht entschließen können. Ein anderer wollte seine Position noch einmal überdenken. Es fehlt in dieser Sache zwar nicht an Streitlust, aber die Argumente bewegen sich in den Diskussionen um nur wenige Punkte, die, soweit es sich vorläufig sagen läßt, oft mehr mit der je eigenen, mehr oder weniger differenzierten Abneigung als mit übersichtlich begründeten Einwänden zu

tun haben. Dabei wäre es gewiß interessant, den Widerspruch nicht nur auf der Ebene der ewig wiederholten und nichtssagenden Formel vom „Quotenkiller“ zu hören, sondern aus der Sache selbst abgeleitet, also am Beispiel der einzelnen Sendungen, ihrem Kontext und ihrer Reihenbildung. In diesem Zusammenhang konzentriert sich beispielsweise im Seminar der erste Einwand stets auf den Ausdruck der Irritation, des Nichtverstehens bis zum diffusen Ärger. Worüber? Die Sendung sei sprunghaft in ihrem Aufbau und Ablauf; kaum habe man sich auf einen Gedanken oder einen Zusammenhang eingestellt, sehe man sich schon mit einem anderen konfrontiert; es bleibe keine Zeit, eine gedanklich kohärente Linie zu verfolgen; anstelle solcher nachvollziehbaren Linien handle es sich um in alle Richtungen ausfransende Ideen. Fast jeder, der sich mit Kluges Arbeiten befaßt, erinnert sich an ähnliche Anfangerfahrungen. Sie sind unvermeidlich. Fast müßte man sagen: es stimmt etwas nicht, wenn sie ausbleiben. Auf diese Weise sind auch bei uns Distanzen und Ablehnungen der ersten Erfahrungen mit Kluges Arbeiten zu kontinuierlichen produktiven Auseinandersetzungen und einem nahezu immer erwartungsvollen Lernen geworden. Sie weiter zu fördern ist der Wunsch, der sich mit der Herausgabe dieses Themenheftes verbindet.

Den Auftakt bildet ein Gespräch, das sich aus einer zufälligen Begegnung mit dem spanischen Journalisten *Esteban Salinas* ergab. Es stellte sich heraus, daß er, seit seinem späten Philosophiestudium in Deutschland mit Sprache und Kultur bestens vertraut, ein guter Kenner der Filme Alexander Kluges, zu einem Gespräch über dessen Kulturmagazine bereit war. Uns erschien dies als eine willkommene Gelegenheit, einmal einen Blick von außen auf diese Produktionen zu gewinnen. In einem kurzen Vorgespräch meinte Salinas, da es im Fernsehen wie im Kino in erster Linie um die Affekte gehe, ob in „der ersten Reihe“ oder in der „Zapper-Kurve“, habe es eine Sendeform nicht leicht, die mit den Affekten zugleich auf ihre rationale Kontrolle ziele.

Wie Ratio und Emotion zueinander in Beziehung gesetzt werden können, zeigt zunächst der Beitrag von *Christina Scherer* zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen. Er entstand nicht zuletzt vor dem Hintergrund ihrer in Arbeit befindlichen Dissertation zum Experimental- und Essayfilm sowie im Anschluß an eine gemeinsame Arbeit mit ihr über die Filme von Derek Jarman.

Zusammen mit dem Kafka-Forscher *Waldemar Fromm* liefert Christina Scherer auch den folgenden Beitrag mit dem spannenden Titel „Tonlagen“. Die beiden Verfasser greifen einen Aspekt auf, den man irgendwie ‘kennt’, ohne sich seiner Bedingungen und Wirkungen annähernd bewußt zu sein. Das „Phänomen der Stimme“ teilt sich in Kluges filmischen Kommentaren von

Anfang an mit; in gewisser Weise ist es sein Erkennungszeichen. Daß sich damit aber ein so grundlegender Begriff wie der der Selbstregulierung verbindet, liest man jetzt mit Erstaunen und Gewinn. Und wer hätte gedacht, daß sich u.a. über den Satz, „wie es läuft“, in Hinsicht auf das Unbewußte und im Kontext der Klugeschen Stimme eine so tief sinnige Betrachtung anstellen läßt?

Im Zusammenhang mit den anschließend von *Christian Schulte* vorgestellten „Überlegungen zu den Fernsehgesprächen Alexander Kluges“, die sich dem Interview und dem Sprechen als einem dialogischen Arrangement zuwenden, ist auf ein Desiderat hinzuweisen, daß hier nicht mehr thematisiert werden konnte und daher in einer eigenen Untersuchung Berücksichtigung finden wird: der geschichtsphilosophische Horizont dieser Gespräche, der teilweise weit über das hinausgeht, was Fernsehmagazine ihrem Publikum bieten. Die Darstellung dieses weiten Horizonts hätte sich vor allem der intertextuellen Anschlüsse zu vergewissern, die in dem von Alexander Kluge und Oskar Negt verfaßten theoretischen Werk "Geschichte und Eigensinn" und etwa in Kluges Film *Die Patriotin* deponiert sind. - Ausgangspunkt wäre der zentrale Gedanke Walter Benjamins, daß die Vergangenheit sich nicht leicht hin 'entsorgen' läßt, sondern beharrlich unabgegoltene Wunsch- und Sehnsuchtpotentiale mit sich führt; diese Potentiale, so Benjamin, warten auf ihre Einlösung. An solche Voraussetzungen anknüpfend begreift Kluge seine Dialogpartner (wie sich selbst) als Botschafter ihrer Vorgeschichte, die sich auf je spezifische Weise in ihre Erfahrungen, Interessen und Arbeitsschwerpunkte eingeschrieben hat. - Welcher Stellenwert diesem Grundgedanken in den Kulturmagazinen zukommt, läßt sich ermessen, wenn man sich die "Gästeliste" vergegenwärtigt, die Kluge für die 75. Sendung von *10 vor 11* angefertigt hat. Wenn dort unter dem Titel "Als Gäste bei 10 vor 11" neben August Everding und dem damals noch lebenden Heiner Müller auch Walter Benjamin, Arnold Schönberg und Sigmund Freud (und andere) genannt und abgebildet werden, so wirft dies ein Licht nicht allein auf die Weite des Erfahrungshorizonts, der in den Sendungen aus vielfach wechselnden Perspektiven ausgemessen wird, sondern darüber hinaus auf die imaginative Arbeit Kluges, die Vergangenes nicht als toten Gegenstandsbereich auffaßt, über den 'nur' gesprochen wird, sondern vielmehr als in die Gegenwart hineinwirkende und also in den Dialogen stets anwesende Kraft - eine "Rennstrecke der Hoffnung".

Der Beitrag von *Dorothee Römhild* nimmt ein Magazinthema in den Blick, das gewiß nicht zu denen gehört, die man auf Anheb für typische Kluge-Themen halten würde. Und doch geht es dabei um eine Thematik, die Kluge immer wieder interessiert hat, etwa wenn er vor 20 Jahren am Beispiel des

Zirkus und seiner Tiernummern die Dompteur-Eigenschaften des aufklärerischen Menschen erläutert: "Die konsequente Umkehrung aller natürlichen Eigenschaften im Interesse der Darstellung der Machbarkeit von Gegennatur".¹ Hier waren es die Elefanten- oder Löwendressuren, an die erinnert wurde; diesmal ist es des Menschen sprichwörtlich treuester Freund, dessen 'Auftritt' Dorothee Römhild in zwei Magazinsendungen aus gegenläufigen Perspektiven verfolgt. Im Vordergrund stehen dabei die kulturgeschichtliche Profilierung des Themas, die implizite Kritik und weniger die ästhetischen Verfahrensweisen Kluges, die hier ausschließlich im Zusammenhang mit den motivgeschichtlichen Ausführungen erörtert werden.

Die Idee, ein AUGEN-BLICK-Themenheft zu Alexander Kluges Kulturmagazinen zu machen, dessen gesamtes Layout mit Text und Abbildungen wie immer von Günter Giesenfeld am PC eingerichtet wurde, kam von Christian Schulte, der auch die Auswahl-Bibliographie zu den Kulturmagazinen beisteuerte. Sein Vorschlag traf sich mit dem in Marburg jetzt schon über Jahrzehnte bestehenden Interesse, das sich insbesondere in medienwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen sowie entsprechenden Dissertationen zu Kluges Filmen und Schriften äußert.

Aus einem Seminarkontext ist auch der 1989 im Jahr nach den ersten Magazinsendungen zusammen mit *Dieter Jeuck* geschriebene und von Wolfram Schütte in der Frankfurter Rundschau zum erstenmal und jetzt hier erneut abgedruckte Beitrag zu einem "Fernsehen ohne Ermäßigung" entstanden. Angesichts der ständig zunehmenden Ermäßigungen, die das Gesamtprogramm TV kennzeichnen, erinnert dieser Artikel mit dem ihm vorangestellten Motto Kluges an einen Grundgedanken, über den sich im Blick auf das Fernsehen immer wieder sinnieren läßt:

Man muß Formen entwickeln, die sich innerhalb dieses unmöglichen Kontextes, der Ausdruck vernichtet, halten können.

Auf unterschiedliche Weise versuchen die folgenden Texte die Realisierung dieses Anspruchs durch Alexander Kluge und seine Mitarbeiter an einzelnen Beispielen genauer zu betrachten.

Christian Schulte, Guntram Vogt

¹ Alexander Kluge: Die realistische Methode und das sog. "Filmische". In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. - Zur realistischen Methode. Frankfurt am Main 1975. S.213

Dieter Jeuck und Guntram Vogt

Fernsehen ohne Ermäßigung.

Alexander Kluge und seine Kulturmagazine

Man muß Formen entwickeln, die sich innerhalb dieses unmöglichen Kontextes, der Ausdruck vernichtet, halten können. Das werden wahrscheinlich kurze Formen sein, die aber untereinander so viele Reihen bilden können und so sehr auf die Variationsform vertrauen, die eine Differenzform ist, daß dadurch sehr einfache und umfassende Dinge nacherzählt werden können. (Alexander Kluge)

Der Vordenker als Vormacher

Erinnern wir uns: Oberhausener Manifest 1962. Der „Junge deutsche Film“ wird aus der Taufe gehoben. Einer seiner Ziehväter: Alexander Kluge. Sein ihm seither angeheftetes Erkennungszeichen: der Vordenker. Das ist er geblieben. Aber Kluge war und ist nicht nur dieser Vordenker, er war und ist Praktiker. Er experimentiert seit der Gründung der Filmabteilung 1963 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm mit Kurzfilmen, seit 1965 mit großen Kinofilmen, seit 1988 im Fernsehen, mit *10 vor 11* und *Prime Time* bei RTL, mit *News & Stories* bei SAT 1, mit dem *Mitternachtsmagazin* bei VOX. Der vorerst auf unbestimmte Zeit abgeschlossene Vertrag mit dem japanischen Werbekonzern DENTSU signalisiert, vordergründig betrachtet, kommerzielle Abhängigkeit und damit Seelenverkauf. Entsprechend gab es von Anfang an Stimmen, die diesen Einzug ins Massenmedium Fernsehen mit skeptischen Tönen begleitet haben. Sieht man genauer zu, so kann man sich allerdings immer wieder davon überzeugen, daß an massenmediale Korruptierbarkeit hier nichts erinnert.

Vielmehr handelt es sich um eine der ungewöhnlichsten und stilistisch aufregendsten Kultursendungen, auf die sich einzulassen fast jedesmal zur Überraschung wird. Auch und gerade dann, wenn Kluge, vor allem in den An-

fangsmonaten, sein Magazin mit Teilen aus dem Archiv seiner Film-Produktionen bestückt. Das zeigt, daß die Fragmente in immer neuen Konstellationen nicht veralten; daß es immer notwendig Fragmente sind; daß sie in neue Beziehungen gebracht, veränderte Perspektiven auf Alltag und Krisen freigeben, die uns nachdenklich machen können.

Kluge hat seine Fans und seine Kritiker. Nicht immer erwecken sie den Eindruck, auf der Höhe des Problems zu sein. Die Fans, wie so oft, imitieren seinen Ausdruck, die Kritiker, wie nicht selten, werfen ihm Unverständlichkeit, gar elitäre Ästhetik vor. Seine Rolle als Vordenker bestreiten sie ihm nicht und seine Intelligenz irritiert sie merkwürdig.

Der Strukturforscher

Kluge arbeitet auch jetzt, in Fortsetzung einer mehr als 25-jährigen Experimentalanordnung, wie ein Landvermesser, ein Steuermann, ein Entdecker, ein Erfinder, ein Beziehungsexperte oder Relationist. Er sucht immer mehrere unterschiedlich gelegene Vermessungspunkte, aus deren Wechselbeziehung Orientierungen möglich werden. Eine seiner Figuren bezeichnet er als "Strukturforscher", der sich mit "großzügigen geschichtlichen Operationen" befaßt. "Strukturforscher" ist Kluge selbst, ein Kenner der dialektischen Bewegung in allen Strukturen. Die genaue Berufsbezeichnung für diesen vielseitigen Künstler ist noch nicht erfunden. In einer Welt der engen Spezialisten fällt derjenige zwischen alle Stühle und aus jedem Rahmen, der seinen Blick offen hält und auf die Zwischentöne und Zwischenbilder achtet.

Eine seiner Grundfragen richtet sich auf das Maß an Zeit und den Aufwand an Energie, auf die dabei entwickelte Zusammenarbeit, die aufgebracht werden muß, um das herzustellen, was er in der Erinnerung an Stalingrad den "organisatorischen Aufbau eines Unglücks" nennt. 'Krieg' also ein Signum der Geschichte, in deren 'Alltag', als dem sichtbar Normalen, Zeit und Energie sich verstreuen. Einzelne Titel seiner Bücher und Filme signieren programmatisch den Prozeß: *Lebensläufe mit tödlichem Ausgang*, *Schlachtbeschreibung*, *Unheimlichkeit der Zeit*, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*.

Ernst Blochs Diagnose bürgerlicher Kunst- und Lebensformen aus den 30er Jahren versucht unter den Stichworten von "Sachlichkeit und Montage" auf den Unterschied aufmerksam zu machen zwischen dem montierten Schein der Ordnung einer "Scherbenwelt" und jener Montageform, die die hohl gewordenen Bilder aufsprengt, um authentische zu finden, in einer Welt der da-

mals schon vielfach mediatisierten Wirklichkeit. Die Lage hat sich mit den elektronischen Medien sprunghaft verschärft. Das erfordert die Entwicklung angemessener Verfahren auch im dokumentierend-fiktionalen TV-Magazin.

Wie können Geschichten - und es sind immer 'Geschichten', die uns die Medien präsentieren - so gebaut werden, daß sie uns authentische Bilder und Töne vermitteln? Mit der kontinuierlichen Erzählweise ist das kaum zu machen. Kluge versucht zu zeigen, daß es nicht auf (den Schein der) 'Vollständigkeit', sondern auf das 'Ganze' ankommt, indem er den Unterschied zwischen dem 'Ganzen' und dem 'Vollständigen' am Begriff des 'Zusammenhangs' erläutert:

Das bedeutet: Montage. Es kann kein Zweifel sein, daß die Erzählung eines Einzelschicksals, in 90 Minuten ausgebreitet, geschichtliche Materie nur durch dramaturgischen Inzest wiedergeben kann. Der rote Faden drückt Erfahrung aus dem Film heraus. Montage ist in der Filmgeschichte »die Formenwelt des Zusammenhangs«.

Für den Film im Rahmen der Fernsehästhetik ist die montierte Formenwelt des Zusammenhangs immer noch zu entwickeln. Daher "das Interesse an Rohzuständen" unter dem "Stichwort: authentisch", wie einer der *10 vor 11*-Beiträge überschrieben wird. Auf Rohmaterial und Rohzustände führen seine Arbeiten in ihrem experimentellen Charakter immer wieder zurück. Das verbindet sie mit ähnlichen Versuchen anderer, stellt sie aber mit diesen in einen widerborstigen Bezug zum Fernsehalltag.

Die 'Neuen Medien'

Vor den sogenannten Neuen Medien, nicht selten bereits mit Patina behaftet, weicht dieser praktische Theoretiker mit seinen Mitstreitern im Medienschlingel also nicht zurück. Zwar will er auch wieder Zeit finden, um Geschichten zu schreiben, will auf keinen Fall ein Manager werden, aber seine derzeitige "Aushilfe" im Fernsbereich nimmt er ganz ernst. Er sucht die "Berührungsfläche", die "Nahtstellen", an denen die Gegensätze aneinander angrenzen und aufeinanderprallen, "weil nur von Fenster zu Fenster, an den Stellen unmittelbarer Berührung der Gegensatz, die Erfahrung wie von selbst



ans Licht tritt". Hier erprobt Kluge die neuen Möglichkeiten mit Hilfe der elektronischen Trickmöglichkeiten, aber so, daß nicht grobe Reize entstehen, sondern der Trick dem Bild die focussierende Nuance hinzufügt, den kleinen Effekt, durch den die Aufmerksamkeit sich bildet. Sie bildet sich im Widerstreit der Meinungen. Im Umfeld eines kulturellen Magazins setzt sich auf diese Weise das Prinzip des Autorenfilms fort, nicht in der gewohnten und daher vermißten Form, sondern durch Verwandlung und Innovation.

Anfänge und Ausgänge

Wenn Kluge vom Kino zum Fernsehen wechselt - und daß dies keinen endgültigen Abschied vom Kino bedeutet, betont er nachdrücklich -, dann behält er eins im Blick: Im Weitergehen zugleich auch Zurückgehen zu den Anfängen. So werden Irrwege besser erkannt. Zurückschauen etwa auf Formen der klassischen Öffentlichkeit: "Daß die Dauer nicht beschnitten wird, ist wichtiger als jeder Inhalt." Oder auf die Anfänge des Films:

Kurz gesagt: die Herausforderung, die von den neuen Medien ausgeht, die ökologische Gefahr für die Strukturen des Bewußtseins, fordern nichts Geringeres als den Rückgang auf die *Anfänge* aller Öffentlichkeit.

Was die bewegten Bilder des Films betrifft, geht die Reise *nur* 'zurück zu Lumière und Méliès', also wiederum zu den Anfängen.

Also vorwärts zu den Anfängen? Das heißt zuerst: Distanz gegen die verbreiteten Seh- und Hörerwartungen mit ihrem Diktat der augenblicklichen Eingängigkeit, um den Preis, alle komplexen Zusammenhänge in der Rubrik 'schwierig' auszugrenzen. Radikalität besteht hier im Insistieren auf der Vielseitigkeit der medialen Baumaterialien. Es gibt nicht dieses fast-food-Verstehen, von dem ein Großteil des TV-Programms lebt, nach der Devise, immerzu und restlos verständlich sein zu müssen, immer aktuell. Auf der Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner betreibt diese Programm-Gewalt mit der Parole 'Unterhaltung' einen ungeheuren Raubbau an Bildern und Gedanken. Verstehen meint da nicht die durchaus lustbetonte Anstrengung des Gedankens und der Gefühlsarbeit, sondern die rasche Bestätigung des eh schon bekannten Stereotyps und Klischees.

Demgegenüber zeigen Kluge und die mit ihm engagierten Beiträge, wie verwirrend es zunächst immer ist, etwas verstehen zu wollen, wenn es aus seinen angelernten Zuordnungen entwirrt und in neue, die eigene Verarbeitung in Gang setzende Zusammenhänge gebracht wird. Aber auch wie spannend. Wie ganz anders diese Verarbeitung sich organisiert, wenn sie nicht dauernd wie

eine Ladenkasse funktioniert; sondern wie eine kybernetische Maschine, die nur arbeiten kann, wenn ihre komplexen Beziehungen aktiviert werden. Jede Nachricht, jedes Bild ist zu drehen und zu wenden, in wechselnde Bezüge zu bringen, um die darin enthaltenen sachlichen und ästhetischen Informationen durch eigene Arbeit zu erkennen.

In Interviews und Portraits (z.B. zu Christa Wolf, August Everding, Alfred Edel, Werner Schroeter, Sten Nadolny, Heiner Müller, Christoph Hübner, Richard Leacock u.v.a.), in Kurz- oder Kürzestfilmen (*999 wahre Geschichten*, *Premieren-Magazin* u.a.), in vermischten Nachrichten (über Reklame, über Zeit und Sein, über die Oper usw.) probiert er Darstellungs- und Wahrnehmungsformen aus, die auf die Selbstorganisation der Sinne und des Denkens achten. Voraussetzung und Folge: Geduld, Neugier, gleitende Aufmerksamkeit, Entspannung, Einsicht.

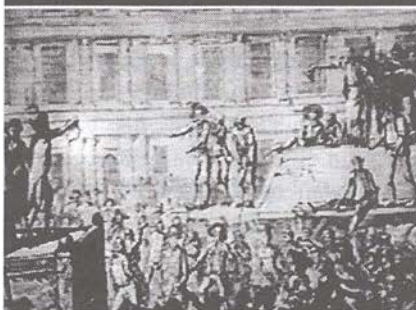
Immer wieder benutzt er dabei Mittel, die mit dem Begriff der Verfremdung annäherungsweise bezeichnet sind, in ihm aber nicht aufgehen; bewusst gesetzte 'Fehler', deren 'Irrtum' jedoch einen Gedanken auslösen, beispielsweise wenn von "8 Erdteilen" die Rede ist oder vom "fünften Akt" der Oper. Auf diese Weise wird das repräsentiert, was gewohnten und irreführenden Mustern widerspricht.

Fragen und Antworten

Seine Interviews und Portraits arrangiert Kluge so, daß er als Fragender erkennbar, aber meist im Hintergrund bleibt. Er nimmt sich die Zeit, die er den Befragten gibt. So erzählen sie mehr oder anderes als ihr öffentlich bekanntes Werk. Durch Nähe und einen hohen Grad an Privatheit entsteht Werkstatt-Atmosphäre. Im Spannungsfeld zwischen Dialog und Film-Montage vermeidet er das Massenmedial-Gestanzte. Mit dem Blick auf die scheinbaren Nebensachen, auf Produktionsbedingungen, auf leitende Begriffe und halbbewußte Vorstellungen, auf - wie er es selbst oft nennt - *Unterscheidungsvermögen*, wird die Zeit und Energie verwertbar, die in den Produkten steckt. *Tote Arbeit* wird lebendig. Immer wieder werden Geschichten nacherzählt, noch einmal erzählt, anders erzählt, wird auf diese Weise der eigene Blickwinkel der Befragten auf einen Vorgang hin deutlich und relativiert.

Relativierung setzt das Erzählte in Beziehungen. Daher immer wieder: "Erzähl die Geschichte!" So entfaltet sich Christa Wolfs eigene Sicht der FRAU Cassandra deutlich - der Ernst und die Leidenschaft, mit der sie am "Starkstrom Gegenwart" hängt. Diese Form des Dazwischenschauens - der

**" In unendlicher
Öffentlichkeit - - "**



**" Unendliche
Einsamkeit - - "**



Begriff Inter-View wörtlich genommen - regt Erzählen und Erinnern an, das Suchen im Vergangenen, Verdrängen, Tabuisierten.

Die Beobachtungen, etwa bei den Proben zu "Montag" aus der Stockhausen-Oper *Licht*, suchen und entdecken die tätigen Kräfte mittels direktem Zugriff auf die Rohstoffe im "Kraftwerk der Gefühle", ein längst in den Wortschatz der Kulturszene eingeführtes Begriffsbild Kluges. Gelegentlich entsteht Unsicherheit, wenn er die Erinnerung auf eine Spur bringen will, der sie sonst nicht folgt. Im Gespräch mit Heiner Müller wird dieses Insistieren auf Lebensgeschichten zum Erinnern ohne die üblichen Highlights. "Beschreib mal deine Mutter, wie sah sie aus?" - "Ist sie groß?" - "Welche Augenfarbe hat sie?" - "Wie geht sie?" - "Wie spricht deine Mutter - schnell, langsam? ? Erzählt sie? Ist sie wortkarg?" - "Wenn du jetzt den Raum beschreibst, in dem ihr gewohnt habt, wie geht das, wie stehen die Menschen da in diesem Raum, wo bist du?" Heiner Müller mischt, 'versonnen blickend', seine Kleinstgeschichten neu, baut eine Szene aus Shakespeare ein - ein ungewohntes Bild auch für ihn selber. Distanz und Engagement. So wird auch "ein Schulalltag in den vierziger Jahren" zum gemeinsamen Produkt von Frage, Antwort, Mitarbeit der Zuschauer.

Wenn Karl-Heinz Bohrer zur Französischen Revolution spricht,

dann geschieht genau das, wovor die meisten TV-Verantwortlichen Angst haben wie der Teufel vorm Weihwasser: DER ZUSCHAUER wird nämlich total überfordert. Wer kann spät abends um 23 Uhr noch dem komplexen Gedankengang des "Zeitforschers" Bohrer folgen? Genau das aber mutet das Magazin DEM ZUSCHAUER zu. Kein Mittelweg. Fernsehen ohne Ermäßigung. Und um die Herausforderung auf die Spitze zu treiben, wird im Kommentar zu Bohrer mitgeteilt:

Wenn Sie einen Indianer sprechen hören, klingt es im ersten Moment nicht ohne weiteres verständlich. Sobald Sie aber die Sprache des Indianers gelernt haben, werden Sie sehen, wie plausibel er redet. Ähnlich bei einem genialen Philologen wie Karl Heinz Bohrer, der seine Texte ohne Rabatt spricht.

Sollten wir also "die Sprache der Indianer" lernen, um als TV-Konsumenten mit Kluge gegen den Zeitgeist zu arbeiten? Vermutlich wird es viel billiger nicht zu haben sein. Was? Die Erhaltung gefährdeter Formenwelten, die ja ebenso auf der Ausrottungsliste stehen wie Wale oder Regenwälder. Kluge: "Die geschichtliche Erfahrung besagt: das Nachdenken beginnt immer erst, wenn etwas verloren ging."

Eine neue Sprache lernen

Es gibt Sätze und Bilder in diesen Sendungen, die sich immer wieder aufnehmen und jedesmal neu, anders, tiefsinniger, weiträumiger verstehen lassen. Sie verbinden sich mit erweiternden Kontexten und verstärken dadurch in uns selbst angelegte Eigentätigkeit - wir gewinnen Zeit. Hier arbeitet Kluge im Sinn des Relationalismus, der Beziehungskunst; er organisiert sein Kulturmagazin so, daß Zeitgewinn angeboten wird, indem überraschende Zusammenhänge sich herstellen lassen. Sein Kino im Bildschirm rechnet - (10 vor 11, noch nicht 5 vor 12!?) - mit langen Zeiten und mit der Sickerwirkung ins kulturelle Grundwasser:

Ich könnte Ihnen in diesem Zusammenhang etwa sagen, wie man die Filmgeschichte in Fragmente verwandelt und daraus Neues baut, aber ohne diese ganze Verbindung mit der toten Arbeit des Films und der Bilderwelten ist es heute nicht mehr möglich, Bilder zu verteidigen. Wenn ich sie nicht zerstören darf, dann kann ich sie auch nicht erhalten.

In 999 *wahre Geschichten* oder in einer *Geschichte der Oper aus dem Blickwinkel der letzten 10 Jahre dieses Jahrhunderts* begegnen uns die Bilder aus der Opern- und Filmgeschichte nicht in der gewohnten Weise, sondern sie werden mehrfach verfremdet: in eine Art 'Kino'. Indem nämlich Kluge das

Fernsehbild zugleich zum Rahmen und zum Bild im Bild und zur Leinwand-Perspektive in einem alten Kinopalast macht, sehen wir uns selbst als Publikum gleichsam in diesem Kinosaal sitzen, en miniature, und alles um drei Ecken erlebt, gebrochen und gespiegelt, sehen plötzlich den Filmvorführer, nehmen das apparative Medium wahr, die Geräusche der laufenden Filmprojektoren, wechselnde Lautstärke, wechselnde Bildzubereitung, entstehende und entzauberte Bildermagie: "Primitive diversity evenings" nennt Kluge, in Anspielung an die Anfänge des Kinos, solche Versuche, mit denen Antworten auf die Formen des Mediums ausprobiert werden, das in seinen Serien so oft die dramaturgisch-tragischen Handlungsvorschläge des 19. Jahrhunderts repetiert.

Dann wieder teilen sich die Bilder auf in Einzelbilder, Verdoppelungen, Bild im Bild, Sektoren und Segmente, Bilder wie auf einer sich drehenden Litfaßsäule. Computeranimierte Szenen bauen sich auf, bauen sich um, treten in Korrespondenz zu Filmsequenzen, zu einem Gemälde, und so entsteht aus der immer sichtbaren Produziertheit der Sendung für den Zuschauer die Beziehungs- und Verknüpfungsmöglichkeit zwischen den Bildern und Tönen und Worten.

Die Arbeit an der Wahrnehmung verschafft dem Zuschauer Spielraum gegenüber vorherrschender Einengung und Ausgrenzung. Ohne anfängliche Verwirrung geht das nicht. Der "Vollbeschäftigung des Vorstellungsvermögens" (Kluge) in der heutigen Welt des Lärms, wäre mit der Herstellung von Stille zu begegnen, im Bildmedium mit der Herstellung der Pausen zwischen den Bildern, ohne daß das Interesse erlahmt. Kluges Magazin breitet seine Waren aus der Geschichts- und Alltagsfabrik nicht als Fertigprodukte aus, sondern im Rohzustand. Die Fabrikationen - die zitierten Bilder und Sätze - werden zerlegt, durcheinandergeschüttelt, die in ihnen deponierten Ideologien, Wünsche, Projektionen fallen heraus. Das ist Wiederbelebung und Kritik der toten Geschichtsmaterie.

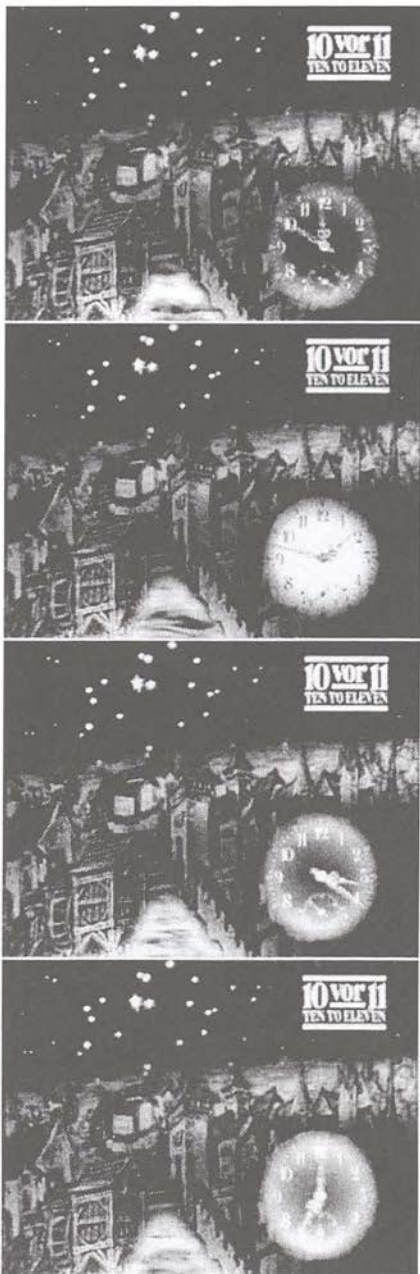
Auf diese Weise entsteht eine Ahnung von einer SPRACHE, in der dieses Geschichtsmaterial sich artikulieren kann. Gewissermaßen Vor- und Zuarbeit zu einem Alphabet und zur Grammatik einer anderen Mediensprache. Kluges Arbeiten buchstabieren und probieren diese neu zu erlernende Bild- und Text-Sprache. Aber nicht wie Rezepte. Auf dem Bildschirm entsteht der Zusammenhang nicht, hier wird er bereitgestellt. Daher brauchen diese Versuche die Zustimmung ihres Publikums, aus Motiven, die irgendwo dort liegen, wo nicht kulturelle Pädagogisierung, das hochgelehrte Gelaber, nicht Trick um des Tricks willen, sondern die lockere Lust am Versteckten, der neugierige Blick in die nicht ausgezoomten und durchgehetzten Landschaften, die Betonung des Hörens beim Sehen, dominiert.

Der Rhythmus der kurzen Filme und Interviews verweigert sich dem Wegwerf-Programm. Diese Sendungen kann man mehrfach sehen und hören. Und nicht wenige davon werden in die Geschichte des Fernsehens eingehen als Pionierproduktionen. (Video-Archivare aufgepaßt!) Das todernst-leichte Spiel mit der Zeit gehört schon immer ins Zentrum von Kunst. Kluge transportiert es ins Massenmedium Fernsehen, dem größten Zeitvernichter. Er sucht den je eigenen Rhythmus der Person, der Gegenstände, gegen den Takt der automatischen Regulierungen durch Programmstrukturen aller Art. Die Uhren allein würden uns täuschen.

Gelegentlich montiert Kluge im Vor- und Abspann seiner Sendung in das Computer-Bild einer alten Stadt einen auf den Zuschauer zufließenden Fluß und daneben die im Zeitraffer sich drehenden Zeiger der Uhr. Zeit, die bevorsteht, vergeht. Ob noch 1 Stunde, 1 Jahr, 1 Jahrhundert oder 1 Minute - entscheidend ist dieses Zeitvergehen und seine Dialektik aus "Zu spät!" und "Jetzt!".

Ein Kulturmagazin, vermischte Nachrichten, vom Krieg ("Strategie von oben"), von der Arbeit gegen den Krieg ("Strategie von unten"), von der Selbstregulierung, von "Geschichte und Eigensinn". Vom Zeit- und Kraftgewinn, Zeit- und Kraftvertun, vom geduldigen Sich-Mühe-geben.

„Glücklich ist, wer nie vergißt, was alles zu verändern ist“. (Kluge)



Guntram Vogt

Vielfalt und Rätsel. Kluges Kulturmagazine

Gespräch mit Dr. Esteban Salinas (Madrid)¹

Guntram Vogt: Herr Salinas - wie kommen Sie zu Kluges Kulturmagazinen? Kann man in Spanien die deutschen Privatsender überhaupt empfangen?

Esteban Salinas: Ich bin wegen meiner Arbeit, wie auch im Augenblick, sehr oft in Deutschland, lebe dann hier und sehe, was ich sehen will. Es kommt aber etwas Entscheidendes hinzu: Für die Magazine, die Alexander Kluge bei RTL und SAT 1 und VOX unterbringt, benötige ich keinen Direktempfang in Spanien - ich bekomme sehr viele von ihnen als Videoaufzeichnungen, die mir meine Freunde auf meine Bitte in Deutschland besorgen. Mittlerweile ist diese Sammlung beachtlich angewachsen, es mögen weit mehr als hundert einzelne Sendungen sein, so genau weiß ich das selbst nicht. Nein, diese Zahl reicht bei weitem nicht.

Warum sammeln Sie diese Sendungen?

Sie wissen, daß kaum ein Medium so flüchtig ist wie das Fernsehen. Seine angebliche Intensität beruht ja allein auf seiner Allgegenwart, diesem immerzu Sprechen und diesem pausenlosen Senden auf Dutzenden von Kanälen. Fernsehen ist daher überall und doch wie nicht gewesen. Das ist nicht allzu sehr übertrieben. Woran denn erinnern Sie sich?! Da ist es gut, wenn man in diesem Meer von Bildern und Tönen einzelne Inseln findet, auf denen man sich

¹ Der spanische Journalist Esteban Salinas, der in den 70er Jahren in Westdeutschland studierte, ist seither ein Beobachter der deutschen Kulturszene. Alexander Kluges Kino-Filme und Fernseh-Magazine bilden einen Mittelpunkt seines Interesses. Mit Salinas fand im Juni 1996 in München ein von ihm anschließend überarbeitetes Gespräch in deutscher Sprache statt, aus dem wir hier Teile publizieren.

erholen kann. Ich meine, erholen vom Dauergeräusch, diesem ewig nivellierenden Geplätscher aus Nichtigkeiten. Und auch erinnern.

Und für Sie sind diese Kluge-Magazine solche Inseln?

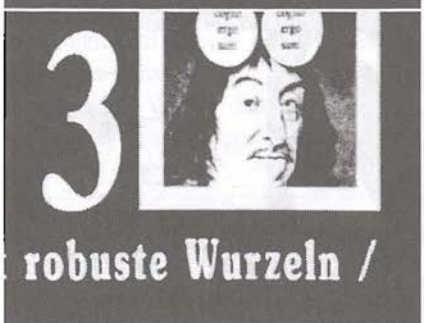
Ja. Wunderbare Inseln. Sie wissen das, sonst würden Sie nicht, wie Sie mir gesagt haben, seit so vielen Jahren Alexander Kluges Arbeiten an der Universität behandeln. Aber ob die Deutschen in einer zu wünschenden Zahl wissen, was sie an solchen Inseln im Meer der rauschenden und flackernden Sender haben, kann man fragen. Wenn ich so spreche, drücke ich mich bewußt voller Zustimmung aus.

Stellen Sie sich bitte einmal vor, man schaut in 50 Jahren auf die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts zurück, ich meine jetzt, weil wir davon sprechen, auf die deutsche Kulturszene, darin auf das heute beliebte Angebot, was wird man davon noch wahrnehmen? Nichts. Nada. Von all dem Geplätscher aus Nichtigkeiten wird wenig bleiben, das steht fest. Und zu dem, was bleiben wird, gehört mit Sicherheit ein Teil der Sendungen von Kluge. Sie sind insofern unverlierbar. Ich sehe mir einzelne jetzt schon mehrfach an. Dafür, für die Zeit meiner Kinder und Enkelkinder, auch für mein Alter (lacht), archiviere ich diese Kassetten, von denen nicht wenige heute schon Raritäten sind. Man wird sie als kostbare Zeugnisse einer Medienkultur der Vielfalt - ein ironisches Mißverständnis, gewiß - begreifen.

Wäre es da nicht zu wünschen, daß Kluge kontinuierlich eine Auswahl seiner Kulturmagazine auf VHS-Kassetten herausgibt? Kluge fürs Archiv, oder fürs Museum?

Nicht fürs Museum. Nein, nein. Für





das Archiv, gewiß. Er selbst, Kluge, spricht von einer "Flaschenpost". Das ist der zutreffende Ausdruck. So sehe ich das auch. Es werden Botschaften aus einer vielleicht verlorenen Zeit sein. Das klingt pessimistisch, aber wer auf Flaschenpost setzt, kann sich nicht zu den lachenden Erben zählen.

Bleiben wir bei dieser, wie Sie im fiktiven Rückblick aus der Zukunft sagen, verlorenen Zeit. Das ist unsere Gegenwart. Kluge, der vor 35 Jahren das Oberhausener Manifest mit initiiert hat, ist Leuten, die ihn mit seinen frühen Kino-Filmen noch wahrgenommen haben, inzwischen sozusagen abhanden gekommen. Sie vermissen ihn im Kino. Seine TV-Magazine halten sie für Raubbau an seinen Kräften, für elitäre TV-Kultur, teilweise auch für Verrat am Kino. Er sollte weiter fürs Kino produzieren, sagen sie.

Mögen sie das so sehen, ich kann das für mich nicht übernehmen. Das Kino hat seine Zeit, das Fernsehen übernimmt die führende Rolle im Audiovisionsspiel. Elitär ist im Bereich der Kunst und Erkenntnis kein eindeutig negatives Kriterium. Mir erscheint es in erster Linie wichtig, daß es Kluge gibt. Verstehen Sie: einfach, daß es ihn gibt, mit seiner Arbeit, ganz egal, was. Es ist immer unersetzbar. Daß er überhaupt arbeiten kann, gesund ist, hier lebt, und zwar in der von ihm gewählten Form der Öffentlichkeit! Sie dürfen das nicht falsch verstehen.

Ich spreche von einer originalen produktiven Person.

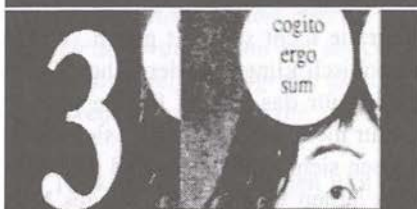
Wir denken, wenn Sie von dieser manifesten Bedeutung einer intellektuell-kreativen Person sprechen, zum Beispiel an Sartre. Als es ihn gab, hatte das öffentliche Gewissen, hatte die lebendige politisch-kulturelle Kontroverse, nicht nur in Frankreich, eine unersetzbare Stimme.

Sie haben recht. Nehmen Sie ein anderes Beispiel, ich habe vorhin darauf angespielt, ohne den Namen zu nennen. Ein Zeitlang lebte in Deutschland ein Walter Benjamin. Egal was er machte, und er schrieb oft unter ungünstigen Bedingungen, aber egal, es war immer wichtig, immer unersetzlich, daß er schrieb. Und zwar offenbar weniger für die Zeitgenossen, die er so oft nicht erreichte, als für die Nachkommen. Selbst dann noch, wenn der Text nicht breit veröffentlicht werden konnte - Kinderbücher, Rezensionen, Essays, Theorie, Kunstkritik, Übersetzungen, ganz besonders die geschichtsphilosophischen Thesen, seine Reden und selbst ein paar Lexikonartikel. Welche Fülle! Schade, daß er das Medium des Films nicht für sich hatte... Kluges Arbeiten sehe ich auch in dieser Tradition der enormen Vielseitigkeit.

Sie benutzen vorhin schon dieses Wort, das im Zentrum auch unseres Nachdenkens über Kluge steht: "Vielfalt". Jetzt sprechen Sie von seiner "Vielseitigkeit". In



Das Gehirn selbst



gibt Strukturen vor,



die Kultur jederzeit



derzeit neu erzeugen

welcher Hinsicht beziehen Sie diese Worte auf Kluge?

Wieder muß ich sagen: er benutzt sie selbst. Gut, das ist noch kein zwingendes Argument. Aber auch kein Grund, es nicht zu benutzen. Vielfalt, Vielgestaltigkeit, scheint ihm unter seinen Lieblingswörtern und Lieblingsformen - Selbstregulierung ist ein anderes - am liebsten zu sein. Warum? Sie haben seine Sendungen, seine Geschichten, seine Theorien. Dort finden Sie die endlos zahlreichen Beispiele für diese Vielfalt und Vielseitigkeit. Ich kann, wenn ich mich darauf beziehe, nur sagen, was ich mir dazu denke. Ich denke ganz einfach, sehr einfach, aber sehr konkret: Vielfalt ist ein Fundament der Demokratie. Solange Vielfalt im Sinn des Gleichberechtigten herrscht, kann es der Demokratie nicht schlecht gehen. Vielfalt oder Vielseitigkeit oder dieses etwas altmodisch klingende deutsche Wort "Mannigfaltigkeit", das sind immer Garantien für das Leben, für die politische Kultur. Unterschiede sind in dieser Kultur nicht nur zugelassen, sie sind Bedingung. Die Menschen und Dinge begegnen sich, Meinungen und Erkenntnisse balancieren sich aus, konfrontieren sich, lernen voneinander. Kluges Magazine sind also in erster Linie wichtig, weil sie vollkommen neue Formen und Themen und eine vollkommen neue Art des Sprechens in die Fernsehwelt einführen. Und dies nicht einfach als Zutat, wie irgend etwas, sondern als Herausforderung an Gewohnheiten.

Bleiben wir einen Augenblick bei dieser etwas idyllischen Vorstellung: Inseln der Vielfalt im Meer der eher eintönigen Unterhaltung - zudem suggeriert der Begriff der Vielfalt so etwas wie Harmonie, Ausgleich etc., während doch im politischen und damit auch im massenmedialen Bereich Vielfalt sehr wohl mit Dominanz innerhalb dieser Vielfalt vereinbar ist, faktisch.

Lassen Sie mich, um dem Scheinidyll entgegenzuarbeiten jetzt nicht weiter die Insel-Metapher benutzen, auch nicht die von der Flaschenpost, sondern den von Kluge propagierten Begriff des "Fensters". Im Mainstream-TV bilden alle Sender zusammen eine Trabantenstadt, ein geschlossenes Quartier, ja das Zentrum, die Medien-City selbst. Aus riesigen Fensterflächen, die sich in den Wohnungen in die Bildschirme "verwandelt" haben, wendet diese Medien-Mega-City sich dem Publikum zu. In dieser Ansammlung der Senderfenster gibt es nun einige wenige Fensterplätze, und wir sind uns einig, viel zu wenige, in denen individuelle, kritisch-phantasievolle Köpfe zu erkennen sind. Mir ist das grundlegend wichtig. Alexander Kluge war sicher derjenige, der am aufmerksamsten und am wirkungsvollsten auf einen solchen kleinen Fensterplatz hingearbeitet hat. Zusammen mit einigen anderen Journalisten schaut er nun als Autor aus diesen Fenstern heraus zu uns. Wobei ich übrigens diese Vorstellung besonders liebe - daß das Fernsehen uns ansieht, auf gewisse Wei-

se mindestens so intensiv wie wir "zu ihm" hinsehen. Das ist sowohl idyllisch als auch ironisch als auch gefährlich, denn wir sind dabei natürlich mitten im Medium, im Programm -

Wäre dieses Von-Fenster-zu-Fenster-Sehen eine Umschreibung jener emphatischen Öffentlichkeits-Anstrengung, die Kluge so betont?

Ja. Solange es solche Fenster gibt - 10 vor 11, News & Stories, Prime Time, Spiegel-TV, Stern-TV, ich weiß nicht, was sonst noch

- den französisch-deutschen Kulturkanal Arte, die Dritten Programme, einzelne Programmplätze bei ARD und ZDF. Und wenn man die Vertreter des Privatfernsehens, der multiplizierten Kanäle hört, argumentierten und argumentieren sie ähnlich. Übrigens auch der breite Mann auf der Straße. Im Grunde also besteht dann die Meinungsvielfalt aufgrund der Sendervielfalt, die wiederum die Programmvietfalt garantiert, die ihrerseits der Demokratie dient... -

In diese richtigen Argumente mischen sich Tricks und Täuschungen und Lügen, das ist ja bekannt. Jeder versteht, was gemeint ist, wenn die Multis für Vielfalt plädieren und der Konsument jede Woche seine Fernsehzeitschrift aufblättert. Der freie Markt. Gut, es gibt keine bessere Metapher für den möglichst vielfältigen Austausch, aber wir wissen ebenso, daß dieser freie Markt sofort begrenzt wird, wenn es den großen Anbietern nützlich erscheint. Dann fliegen Sendeformen von heute auf morgen hinaus. Begründung: die Einschaltquote.

Trotzdem und deshalb um so größer ist die Bedeutung der Vielfalt, und jetzt spreche ich nicht allein vom Fernsehen und von Kluge. Aber um wieder auf ihn zurückzukommen: er ist unter den Theoretikern und Praktikern des Fernsehens vielleicht derjenige, der am entschiedensten und deutlichsten auf die Wichtigkeit der Formenvielfalt hinweist. Nicht nur die Meinungen, ebenso wichtig sind die Formen des Ausdrucks, der Rede, der Bilderarbeit. Kluge hat eine neue Form des Interviews entwickelt, die mittels verhältnismäßig langer Sendezeit eine große thematische Aufmerksamkeit möglich macht. Er hat angefangen, in diese Gespräche verfremdetes Dokumentarmaterial einzumontieren. Er hat das Magazin ohne gesprochene Worte kreierte. Er hat dem Bildschirm die Schrift zurückgegeben. Er hat mit seinen Colla-

**"Unsere Psyche ist
darauf aus, Sinn
herzustellen - -"
Der Mensch und sein Gehirn
als "Sinngemachsmaschine"**

gen und Montagen nicht nur der Schrift, sondern auch der Musik im Kulturmagazin einen neuartigen Platz gegeben. Er hat, im Prinzip vergleichbar dem Musik-Video-Clip, aus allen Bereichen des Kinofilms Material in seine Magazine eingeschnitten. Er hat aber dabei trotz aller Vielfalt immer einen thematischen Zusammenhang gesucht.

In welcher Hinsicht unterscheidet sich diese Formenvielfalt von derjenigen der Sendervielfalt?

Solange die vielen und immer weiter sich vermehrenden Sender und Kanäle dem einzelnen unverwechselbaren Ereignis einen Platz geben oder lassen, hätte ich keine Probleme mit ihrer Zahl. Lassen Sie es mich verfremdend ausdrücken: Vielfalt ist die Voraussetzung für ein lebenswichtiges Minimum von "Aufenthaltsgenehmigungen". Ich wähle diesen scheinbar abwegigen Begriff natürlich bewußt. Man könnte im Hinblick auf das Fernsehen und die dort möglichen und wirklichen Formen insgesamt sehr gut von solchen "Aufenthaltsgenehmigungen" sprechen. Wem geben die Senderleitungen in ihren Programmstrukturen die Chance, bei ihnen sich aufzuhalten, zu existieren, und wem nicht? Wem nicht, das ist die entscheidende Frage.

Immerhin hat Kluge mit seinen Magazinen eine, wie Sie es nennen, Aufenthaltsgenehmigung bei RTL und SAT1.

Sehr schön, sehr schön. Sonst säßen wir nicht hier zu diesem Gespräch. Darüber ließe sich noch manches sagen. Zum Beispiel die Frage stellen, wie es sein wird, wenn einmal diese Lizenzen auslaufen, die er für sich und andere und mit anderen erreicht hat. Man hört, daß der Chef von RTL diesen Moment kaum erwarten kann. Warten wir das ab, dann sprechen wir wieder über diese spezifischen "Aufenthaltsgenehmigungen". Ich möchte dazu noch im Zusammenhang mit dem hier benutzten Begriff der Aufenthaltsgenehmigung ergänzen: Kluge benutzt auch den Begriff von der "Gewalt der Ausgrenzung". Wir Spanier, die wir den Faschismus in Europa allzu lange hatten, wissen, was Vielfalt wert ist, was Ausgrenzung bedeutet. Ihr Deutschen wißt es auch. Ausgrenzung als Gegenbegriff zu Aufenthalt betrifft nicht nur Kulturmagazine, von denen wir im Augenblick sprechen, es betrifft den gesamten Boden, auf dem Kluges Arbeit entstehen kann. "Ausgrenzungen" und "Einreise" und "Aufenthalt" - das sind durchaus brauchbare Metaphern für die Programme. Es ist klar, - um mit einem bekannten Zitat zu sprechen -, daß Wissen und Freiheit und Unruhe des Geistes und Forschungslust und Offenheit und Verantwortung bei einem einzelnen nicht oder nur begrenzt zum Vorschein kommen können, wenn sie nicht in allen unterstützt werden.

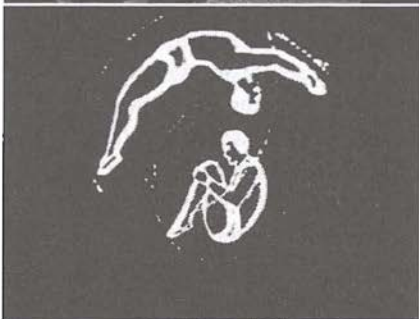
Ist daher eine Wechselwirkung notwendig zwischen Kluges Magazinen und dem Publikum, das als Ko-Autor an jeder Sendung mitarbeitet? Könnten Sie an einem Beispiel zeigen, wie diese Vielfalt in Kluges Magazinen in bezug auf das Publikum funktioniert? Zu meinen frühen Lieblings-Magazin-Sendungen gehört beispielsweise Darwins Walzer. Falls Sie sich zufällig daran erinnern können oder falls Sie Lust haben, die Aufzeichnung zu sehen, die wir mitgebracht haben, wäre es schön, über Vielfalt an diesem Beispiel zu reden -

- ich möchte zuerst noch einmal betonen, daß allein die produktive und das heißt, die vielseitige Existenz dieses Künstlers ein Beispiel für das ist, wovon wir hier sprechen. Daher auch die Bedeutung und die Notwendigkeit seiner vielen Sendungen. je mehr, um so besser. Als wir die ersten sahen, waren wir verblüfft. Wir dachten, jetzt nimmt er seine Kinofilme und verteilt sie in kleinen Portionen im Fernsehen. Auch gut, warum nicht, wenn auf diese Weise neue Töne, ein neues Bilderdenken in die Magazin-Welt kommt. Warum nicht?! Als wir dann dreißig, fünfzig, schließlich über hundert hatten, begannen wir zu erkennen, was damit für das Fernsehen geschehen war. Es ging nicht um diese angebliche Resteverwertung aus dem Kluge-Archiv, wie das hier und da voreilig zu lesen war, sondern es ging um eine - eben, um eine möglichst vielseitige Wahrnehmung unserer Wirklichkeit durch Veränderung der TV-Wahrnehmung.

Aber sprechen wir jetzt von dem Beispiel, das Sie nannten und an das ich mich einigermaßen erinnere. Mit aller Vorsicht und annäherungsweise, denn niemals kann über Bilder ohne Bilder gut gesprochen werden -

wir könnten den Film noch einmal durchlaufen lassen? - (Videokassette mit Darwins Walzer wird eingelegt.)

Ich erinnere mich wieder genau. Mir ist dieser merkwürdige Titel damals sofort aufgefallen und heute bin ich wieder genauso verwundert - *Darwins Walzer!* Allein dieser Titel in einem Kulturmagazin ist einigermaßen ungewöhnlich und macht neugierig. Die Zusammenstellung von zwei Dingen, die doch dem Anschein nach miteinander überhaupt nichts zu tun haben - und doch - denken Sie allein an Johann Strauß, der ein Zeitgenosse von Darwin war... Der Evolutionsforscher und der Walzerkönig, der geistige, zivilisatorische Aufruhr und die harmonische gesellschaftliche Beruhigung. Ich glaube, Kluge nannte es ein Walzer-Magazin. Das ist aber nicht das Entscheidende. Entscheidend sind die Verknüpfungen so vieler scheinbar unvereinbarer Elemente, die mehr und mehr Beziehungen - und immer andere, neue, zueinander herstellen lassen. Ich versuche die wichtigsten Momente zu nennen: Wir haben die Wal-



zermusik. Das ist der Grundrhythmus, der gelegentlich von, sagen wir, ruhig rhythmisiertem Klavierspiel unterbrochen wird. Das wirkt einer sonst möglichen Eintönigkeit entgegen. An Bildern haben wir zuerst Kopf und Gesicht eines Affen. Sehr schön im Computer animiert, die leuchtenden Augen. So wird er uns vorgestellt zuerst als "zärtlicher Affe". Er wird im Verlauf dieser 15-Minuten-Sendung auf einer eleganten Männerfigur Platz finden, in einer aus einem alten Film - unwichtig welchem - entnommenen Szene, und mit einer eifersüchtig geliebten Frau an der Reling eines Ozeandampfers stehen. Er wird dann vor Eifersucht glühen, die Zähne fletschen. Das wirkt immer etwas ironisch. Dann haben wir als zweite kleine Bildgeschichte zwei um die eigene und eine gemeinsame Achse sich drehende Akrobaten. Auch sie sind durch computeranimierte Technik hergestellt. Sie tauchen auf wie ein wiederkehrendes Motiv. Wie der Affe - die Anspielung auf Darwins Lehre - für die Entwicklung des Menschen in der Evolution steht, so stehen die Akrobaten für alles, was evolutionär-gesellschaftlich in geregelter Form geschieht. Ich meine diese Disziplinierung, die notwendig war, um den ganzen technisch-zivilisatorischen Durchbruch zu erreichen.

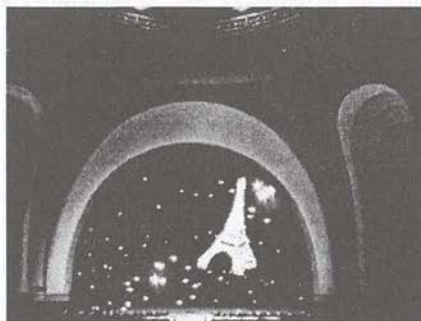
Einerseits also rhythmisch geregelt und andererseits chaotisch und anarchisch, so fängt der Film an. Dann auf einmal wird

eine völlig andere Story hinein- erzählt, fast ein Comic - Der Eiffelturm wurde gestohlen! - wir haben das gerade gesehen und wir lachten über die Selbstverständlichkeit, mit der Kluge seine erste und zweite Geschichte durch ein dritte, wieder vollkommen andere und ziemlich komisch erzählte, unterbricht.



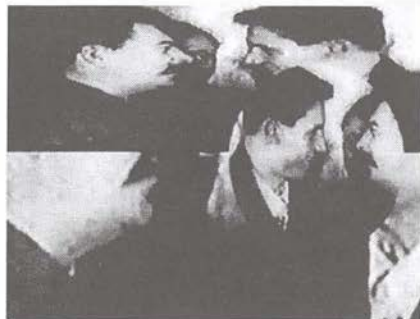
Sie bringen mich auf einen Punkt, über den ich allein einen Nachmittag lang reden könnte - Kluges Komik und Humor. Die Akademiker scheinen dies viel zu wenig zu bemerken. Dabei gibt es seit *Abschied von gestern* über den *Starken Ferdinand* und die *Patriotin* bis hin zu den Magazin-Filmen eine Fülle an komischen und satirischen Elementen, daß man sich wundert, wieso die Doktoranden immer nur den Ernst und nicht auch die Komik und Ironie bei Kluge analysieren. - Wir sollten aber unsere Hauptfrage nicht vergessen: Wie erzeugt Kluge "Vielfalt" und "Vieldeutigkeit" und wie gehört das Publikum dazu? Erstens drehen sich die hier im Beispiel genannten Bilder - verwirrtes Gefühl, geregeltes Handeln - wie Miniaturen um einige thematische Zentren: Gibt es Gesetze des Zusammenlebens und wie funktionieren sie? Helfen Disziplin und Training - die Akrobaten - , wenn Eifersucht entsteht? Was haben menschliche Eigenschaften mit der Evolution zu tun? Mit diesen allmählich entstehenden Fragen kann im Publikum eine zunehmende Aufmerksamkeit, aber auch Anknüpfungslust entstehen. Poco a poco. Allmählich. Zweitens - das kommt von dieser Lust, Verknüpfungen zu suchen - ist die Breite dieser Variationen so groß, daß jederzeit genügend Offenheit besteht, um das Nachdenken nicht zu fixieren. Da ist das Publikum längst schon im Spiel. Und zwar anders als üblicherweise.

Und warum die Unterbrechung durch eine comicartige Zwischengeschichte mit einem vollkommen anderen Thema - der gestohlene Eiffelturm? Die Kluge-Fans in unseren Seminaren brauchen für so etwas keine weiteren Erklärungen, weil sie genau auf diese Unterbrechungen und Abschweifungen warten,



aber andere sind irritiert. In Diskussionen erfährt man das immer wieder, wobei das Vertrauen auf die positive Wirkung dieser Irritation, die ich an mir selbst von Anfang an kenne, im konkreten Fall schwerfällt.

Kaum jemand von denen, die sich auf Kluges Arbeiten eingelassen haben, wird diese Erfahrung der Irritation nicht kennen. Manche, die sich auf so etwas nicht einlassen wollen, schalten dann wahrscheinlich ab. Wir kommen damit auf ein anderes Motiv dieser Magazine. Eben so wichtig wie die Vielfalt, die das Lebendige, Demokratische garantiert, ist das, was wir die Rätselhaftigkeit nennen. Auch hier gehe ich nicht vom Medium aus, sondern von unserer Existenz. Gäbe es nicht diese Rätselhaftigkeit als fundamentale Bedingung unserer Existenz, wir wären längst alle an Verblödung und Langeweile eingegangen. Diese Rätselhaftigkeit bietet nicht zuerst das Medium Fernsehen, sondern die bringt das Publikum aus seinem Alltag mit. Nur scheinbar ist in uns und um uns das Rätsel beseitigt. Haben Sie Ihre jüngste deutsche Geschichte wirk-



lich verstanden? Verstehen Sie den Zustand Ihrer Politik? Die Faktoren sind zu zahlreich, die Beziehungen verwirrend.

Aber das Publikum vor dem Bildschirm erwartet daher um so mehr diese Erklärungen und nicht neue Irritationen.

Zunächst sehe ich Irritationen ästhetischer Art nicht auf der gleichen Ebene wie Irritationen aufgrund des politi-

schen Handelns. Ästhetisch bedingte Irritationen ähneln dem, was wir schon bei Aristoteles im Kontext von Katharsis lesen. Furcht und Mitleid oder wie immer dies übersetzt wird, sind historisch bestimmte Kategorien. Wissen wir, ob jene Irritationen, die durch Kluges Montage disparater Elemente entstehen, oder durch Verfremdungen, oder durch Komik, weniger geeignet sind, unsere Erstarrungen zu lösen als es die Mittel der griechischen Tragödie vermochten? Insofern wäre weniger zu fragen, ob Kluge mit seiner Comic-Story vom gestohlenen Eiffelturm das Publikum irritiert als vielmehr, wieweit es überhaupt noch ein Publikum gibt, das in der Lage ist, sich derart produktiv irritieren zu lassen? Ist dies vielleicht auch ein Prozeß der Fernseh-Erziehung durch hundert oder zweihundert Magazine dieser Art? Das sind schwierige Fragen. Was aber den Zusammenhang zwischen Vielfalt und Rätselhaftigkeit betrifft, so ist klar: Eins bedingt und braucht das andere. Wer Vielseitigkeit haben will,

nimmt Rätselhaftigkeit und Irritationen in Kauf. Niemand kann alles wissen, erklären, verstehen.

Können Sie das noch genauer erklären?

Bitte stellen Sie sich einmal, in bezug zu dem besprochenen Magazin *Darwins Walzer*, folgendes vor (und ich benutze teilweise die hier von Kluge verwendeten Bilder): Die menschliche, die geschichtliche Welt bewegt sich in der Perspektive der Fortschritt Anhänger wie ein wohlgeordnetes Räderwerk oder meinetwegen auch wie ein Walzer, im ebenso wohlgeordneten Rhythmus. Mehr oder weniger. Oder wie Turner und Akrobaten, bei denen jeder Griff sitzt. Die Bewegungen sind harmonisch abgestimmt zwischen Körper und Gerät. Alles ist auf den Erfolg hin trainiert. Daran erscheint uns nichts rätselhaft. Und nicht wenige verlangen danach, immer wieder nur diese Muster zu sehen. Dagegen stehen die wirklichen Kontraste: Ein Mann wird von seiner Eifersucht geplagt. In seinem Gefühls- und Gehirnleben geht es schrecklich durcheinander. Überhaupt nichts ist so geordnet, wie bei den Akrobaten oder im Dreivierteltakt. Hier ist alles unerklärt. Und dieser Mann mit der Evolutionsgeschichte im Gefühl und Hirn - der symbolische Affe - steht jetzt mit seinen Reflexen vorübergehend für alles Rätselhaft einer verliebten und eifersüchtigen Situation.

Aber nicht nur dieses Bild, sondern auch die Erzählweise, dieses Fragmentarische, Essayistische, diese Anspielungen usw. machen die Rätselhaftigkeit aus, erzeugen die Irritation.

Beides, ja. Bilder-Themen und Bilder-Montagen, und übrigens nie zu vergessen, die Musik dabei, schaffen eine eigenartig verrätselte Stimmung, weil sie niemals synchron eingesetzt werden, sondern quer zueinander. Also auch nicht im Sinn von Suspense, wo alles sich schlagartig auseinander entwickelt, sondern in einer Stimmung des Fluidalen, das die erstarrte Materie in den Zustand des Schmelzens, der Auflösung zu immer wieder neuen Formen bringt. Rätselhaft nicht wie ein Kreuzworträtsel, wo es immer nur ein richtiges Wort einzusetzen gibt, sondern rätselhaft wie alles, was uns betrifft und umgibt. Darüber wäre nachzudenken. Das meinte ich, als ich von der Rätselhaftigkeit unserer Existenz sprach.

Sie nannten als weiteres wichtiges Mittel der Magazin-Gestaltung die Musik. Vom ersten Film Abschied von gestern bis zur



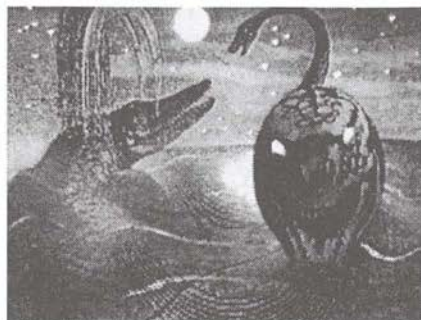
Geisterstunde
mit Bildern --

letzten Magazin-Sendung wissen wir, daß es Kluges Arbeiten im audiovisuellen Medium nicht ohne Musik gibt, daß die Musik für ihn, wie er es einmal gesagt hat, "der innere Grund" seiner Filme ist.

Die Musik ist das emotionalisierende Element der meisten Film- und Fernsehprodukte. Allerdings scheint mir kein anderes Kulturmagazin, soweit ich das von außen her und etwas ungenau beurteilen kann, so überlegt und konzeptionell bewußt mit ihr umzugehen wie Kluges Magazine. Musik - auf ihren Bewegungen, Motiven, bewegen sich die Bilder und die Worte. Wie die Schiffe, die leichten und die schweren, schwimmen sie auf dem bewegten Meer der Musik. Ohne dieses Element gibt es keine Schifffahrt. Klar also: Ohne Musik keine Filmkunst und ohne Musik auch kein TV. Nicht nur auf der Seite des Film- oder Fernsehpublikums wird die Bedeutung der Musik häufig übersehen, nicht vom Gefühl, sondern vom Bewußtsein. - Aber zu Kluge, ein Beispiel aus seiner Musik: Als Spanier liegt mir der Tango nahe. Sie können sich vorstellen, wie die Tango-Musik, die Kluge verwendet, vom ersten Film an, mich in die Bildwelt hineinzieht oder wenn Sie so wollen, aus ihr herauswirft. - Etwas weniger umgangssprachlich ausgedrückt: die Wirkung der Musik ist immer mächtiger als die der Worte, so lesen wir es schon bei Schopenhauer, der dazu allerhand Tiefsinniges geschrieben hat. Und wer darüber nachdenkt und sich überprüft, weiß das auch selbst. Aber Schopenhauer zieht daraus einen gewagten Schluß! Darf ich etwas weiter herholen.

Bitte.

Mit einem Horaz-Zitat, das indirekt auch etwas über die vorhin erwähnten Begriffe der Vielfalt und der Rätselhaftigkeit aussagt, nimmt Schopenhauer die Musik als ästhetischen Ausdruck des Lebens. Er spricht mit Horaz im Hören auf die Musik von der "rerum concordia discors", also von der "zwieträchtigen Eintracht der Dinge". Damit verweist er auf eine Art Kongruenz zwischen dem Zustand der Welt und dem Wesen der Musik. Als Beispiel denkt er in seiner Zeit an eine Symphonie von Beethoven. Hier im musikalischen Geschehen,



dort im gesellschaftlichen Zustand, haben wir größte Verwirrung bei vollkommener Ordnung. Denn nicht nur die musikalische Komposition Beethovens ordnet das auseinanderstrebende Material, sondern auch die Welt reproduziert sich immer wieder selbst. Trotz aller Verwirrung und Zerstörung. Soweit Schopenhauer. Kluge wie jeder, der Musik den Bil-

dem zuordnet, arbeitet natürlich genau mit dieser Kongruenz, die ebenso eine Differenz ist. Damit aber haben wir wieder von einer anderen Seite her zusätzliche vielfältige und auch rätselhafte Strukturen.

Ich möchte abschließend noch kurz auf das Autorenprinzip zu sprechen kommen, für das sich Alexander Kluge immer stark gemacht hat. Mir scheint dies in bezug auf das Fernsehen als einem Medium der zwangsläufigen Kooperation und Arbeitsteilung eine interessante Frage zu sein: Wie sehen Sie mit der Produktion dieser Kulturmagazine das Prinzip des Autors verknüpft, realisiert?

Kluge begreift sich, so hören wir es von ihm mehrfach, immer wieder, in erster Linie als Autor -

- nicht zuletzt als Buchautor -

- richtig: als Autor des Wortes, des Logos, wenn wir es einmal etwas pointiert formulieren dürfen. Es ist berechtigt, für einen Moment diesen Begriff der Philosophie zu verwenden, weil er am besten umfaßt, worauf es ankommt, wenn wir nach dem Autor fragen. Er ist dafür da, aufgrund seiner eigenen Entscheidung, Anwalt des Logos zu sein.

Es war viel die Rede vom Verschwinden des Autors in der Literatur. [...] Ich will auf diese Problematisierungen jetzt nicht eingehen, mir fällt nur auf, daß sie in den Medien Film und Fernsehen auf ganz eigene Weise zu diskutieren wären. Wenn Kluge vom Fernsehen der Autoren spricht, dem er zuarbeite und das er vertrete, so scheint er damit etwas zu reklamieren, etwas zu beanspruchen, was rudimentär auch an anderen Stellen des Programms, vor allem der öffentlich-rechtlichen Sender, besteht. Definitiv zuzutreffen scheint der Begriff auf Kluge, weil er sowohl quantitativ als auch qualitativ in fast jeder Hinsicht der Autor seiner Kulturmagazine ist. Und dabei spielen, um wieder auf den Ausgangspunkt Ihrer Frage zurückzukommen, diese beiden komplementären Begriffe ihre Rolle: Autor und Text oder Autor und Logos. Daß versucht wird, diese Beziehung im Programm des Fernsehens wenigstens ansatzweise zu realisieren, spielt nach meiner Überzeugung eine kaum zu überschätzende Rolle. Um dies zu betonen, habe ich den Versuch gemacht, auf die Bedeutung Walter Benjamins hinzuweisen, weniger jetzt für seine Zeit als für uns heute. Was er seinerzeit im Bild des operativen Künstlers zu sein versuchte, des in den ästhetisch-sozialen Prozeß eingreifenden engagierten Künstlers, sehe ich auf neuartige Weise unter den Bedingungen der elektronischen Massenmedien in den Experimenten Alexander Kluges fortgesetzt.

Wenn Sie im Blick auf Kluges Kulturmagazine so stark den darin enthaltenen Text betonen, den Logos im umfassenden Sinn von Wort und Rede,

Sprache und Gedanke, Begriff und Sinn, dann müssten Sie vielleicht noch erläutern, wie sich dies in Magazin-Sendungen verhält, die einmal aufgrund ihrer Interview-Form vorwiegend vom gesprochenen Wort leben und die ein anderes Mal, aufgrund ihrer Film-Form, vorwiegend vom Bild und von der Musik bestimmt sind.

Gehen wir einmal probeweise zurück zu einem Autor des 16. Jahrhunderts, nicht um gelehrte Zitierkunst zu praktizieren, sondern um einen möglichst auffälligen Vergleich zu haben. Ich spreche von Montaigne. Denn ähnlich - ähnlich in doppelte Anführungszeichen gesetzt - wie Montaigne sehen wir Kluge bei seiner phantasierenden Lust, Bilder des Denkens anschaulich zu machen und sich dabei an keine Vorschriften des stringenten Diskurses zu halten. Wie Montaigne geht es ihm um ein möglichst weites, offenes Panorama der gegenwärtigen und tradierten Kultur. Wie man von Montaigne weiß, daß er in einer Art ordnungslosem, kompendienhaften Referieren von Philosophemen darauf abzielt, absolute Wahrheiten zu relativieren, so - nun wieder mit allen notwendigen historischen Differenzen - auch bei Kluge, jetzt aber weniger im Hinblick auf die Relativierung absoluter Wahrheiten, sondern auf die Beachtung der verschiedensten, sich ergänzenden und bedingenden Wahrheiten. Einfacher gesagt, Wahrnehmungen. Dabei ist die Kombination von Buch-Tradition und Bild-Film-Tradition eminent fruchtbar.

Läßt sich demnach in den Fernseh-Magazinen auch so etwas wie ein Buch-Prinzip erkennen? Literarisierung der Bilder? Ich denke dabei an die von Ihnen vorhin schon kurz erwähnte Verwendung der Schrift im Bild, an das so beliebte Erzählen von Geschichten oder an die Einbeziehung von Büchern auf mittelbare und unmittelbare Weise.

Gewiß. Das Wort, die Sprache, und diesmal die Begriffe vordergründiger genommen, sind Kluges eigentliches Terrain. In dieser Hinsicht liegt auch seine nicht unumstrittene Eigenart des Vielsprechens. Er ist bei aller Film- und Bildpraxis und bei aller Liebe zur Musik ein ganz spezifischer *Homme de lettres*, auf beiden narrativen Ebenen, dem direkten Sprechen und dem mittelbaren Schreiben, wobei man, wie soeben angedeutet, kritische Stimmen gelegentlich Einwände formulieren hört gegenüber dieser als allzu beredt erscheinenden Beredsamkeit, die hier und da ihren Gesprächspartner zu dominieren beginnt. Ich bemerke das natürlich auch. Aber ich halte diese Einwände dennoch für peripher. Sie mögen im Einzelfall berechtigt sein, in der Substanz sind sie es gewiß nicht. Es ist vielleicht Kluges Redner-Temperament, das ihn manchmal ungeduldig erscheinen läßt; aber demgegenüber erfahren wir als Rhythmus jeder Sendung eine auffällige Ruhe der Beobachtung und der Zeit. Temperamentvolle, auch gelegentlich forcierte Argumentation einerseits und



ruhige Beobachtung auf der anderen Seite schließen sich nicht aus. Wiederum gilt hier auch, bei aller "Zeitreserve" dieser Sendungen, der Druck der Programmstruktur. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an unvergeßliche Fernsehstunden während meines Studiums mit jenen Gesprächsrunden auf den gelben Ledergarnituren des Österreichischen Fernsehens, in denen ein Thema diskutiert werden konnte, beinahe ohne zeitliche Begrenzung. - Ich benutze diesen Satz für einen abrupten Abschluß unseres Gesprächs. Denn leider gilt dieser schöne Satz in diesem Augenblick nicht für mich. Mein Abflug zwingt mich, das Gespräch abubrechen.

Auf Wiedersehen, vielleicht!?

Christina Scherer

Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder

Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges

I Schriftbilder

Die Verbindung von Schrift und Bild gehört zu einem der Grundprinzipien in der Gestaltung der Kulturmagazine Alexander Kluges. Jede Sendung wird mit einem Lauftext eingeleitet, der am unteren Bildrand, eingefasst zwischen zwei farbigen Streifen, erscheint. Dieser Text mit der Funktion einer Exposition enthält Erläuterungen zum jeweiligen Thema der Sendung und, bei Interviewbeiträgen, kurze Informationen zur Person. Etwa wie in der Sendung *Prime time* vom 19.5.96 bei RTL, auf die ich mich im folgenden noch häufiger beziehen werde:

Galileo Galilei schrieb 1587 eine VERMESSUNG DER HÖLLE NACH DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE / Auf das poetische Kolossalgemälde Dantes wendet Galileo die Daten und Meßmethoden der exakten Wissenschaft an / Bühnenpreisträger Durs Grünbein macht diese VERMESSUNG zur Titelgeschichte seines neuesten Buches --"¹

Der Lauftext kann am Ende des Magazins wiederholt werden und wird in der Wiederholung zum Rahmen des Sendbeitrags, bekräftigt bzw. erinnert das Gesehene noch einmal schriftlich.

¹ Die Schrift erscheint weiß auf schwarzem Grund. Die Unterstreichung ist nicht original, sondern signalisiert die farbige Hervorhebung der betreffenden Worte (hier rot).

Der Text wird nicht durch Interpunktion gegliedert, sondern durch Schrägstriche. Der Schrägstrich setzt einen Schnitt, trennt die einzelnen Sätze räumlich - durch die Leerstellen, die ihm folgen, betont - und organisiert den Text wie eine Versfolge. Das Ende des Lauftextes wird markiert durch einen doppelten Gedankenstrich (--), der die Sätze offen hält, als sei das Geschriebene noch nicht erschöpft und ihm möglicherweise noch etwas hinzuzufügen. Analog zur Unabgeschlossenheit des Gesprächs in den Interviewsendungen, die dadurch signalisiert wird, daß das Gespräch über den Abspann hinweg weiterläuft und dann abrupt ausgeblendet wird, wird hier die Unabgeschlossenheit der schriftlichen Aussage angezeigt. Jede Sendung entspricht so einem Text, der unendlich weitergeschrieben werden kann.

Dem Lauftext folgt, im oben genannten Magazinbeispiel, eine Texttafel mit weißer Schrift auf schwarzem Grund (siehe Abb.). Mit der Texttafel werden die Informationen des Lauftextes noch einmal komprimiert auf wenige, schlaglichtartige Informationen. Sie wird am Ende der Sendung noch einmal wiederholt. Jede Sendung findet ihre Rahmung in der Schrift.



Die Schrift und das Sprechen

In den Interviewbeiträgen ist häufig zu beobachten, daß Fragen oder Sätze als Zwischentitel in schriftlicher Form erscheinen, die im gleichen Moment oder doch nur wenig zeitversetzt in ähnlicher Weise ausgesprochen werden ("Wo liegt der Höllentrichter?", "Wie spricht Dante?"). Mündliche und schriftliche Mitteilung überlagern sich. So scheint der Text auf der Tafel zunächst eine bloße Dopplung von Information. Wesentlich für das ästhetische Verfahren aber ist der Moduswechsel in der Darstellung, der als Reflexionsform von Sprache als Medium verstanden werden kann. Bei aller möglichen inhaltlichen Ähnlichkeit der Zwischentitel mit den entsprechenden Gesprächsteilen ist es innerhalb der Magazine gerade die Zeitstruktur, die die beiden Formen sprachlicher Äußerungen voneinander abgrenzt. Das Gespräch entwickelt sich nach den eigenen Gesetzen mündlicher Kommunikation, es gibt sich selbst die

Stichworte.² Die Rede ist nicht punktiert oder segmentiert. Die Texttafel hebt einzelne Teile wie Sätze und Fragen hervor, indem sie sie isoliert präsentiert, setzt auf diese Weise Akzente und zieht im gleichen Augenblick Aufmerksamkeit vom während der Einblendung Gesprochenen ab. Sie ist in der Lage, durch ihren punktuellen, betonenden Charakter die Rede zu stören wie auch Aufmerksamkeit zu binden.

Der geschriebene Text ist gegenüber dem Gesprochenen -zu welchem Zeitpunkt auch immer er eingeblendet wird- immer nachzeitig, da er sich aus der Rede speist. Er bildet eine 'textstrukturelle' bildräumliche Verfestigung der primär zeitlich organisierten freien Rede. Der geschriebene Text wird zum Merkzeichen, von dem aus Gesprächsinhalte ansatzweise rekonstruiert werden können, Inhalte, die in der Auswahl der Fragen und Gesprächsteile im Insert gleichsam gerafft aufscheinen.

In einem frühen Text von Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke, "Wort und Film" (1965)³, wird die Bedeutung von Lesetexten im Film in Hinblick auf die "Eigentätigkeit" des Zuschauers hervorgehoben. Dieser Lesetext, aus der Zeit des Stummfilms tradiert, habe heute seine besondere Wirkung in seiner Stummheit: "Die innere lesende Stimme des Zuschauers überlagert sich dabei mit dem Filmgeschehen. Es findet eine Aktivierung des Zuschauers statt."⁴ Bei den Kulturmagazinen mit Interviews handelt es sich weniger um Überlagerungen der inneren lesenden Stimme des Rezipienten mit Filmbildern, sondern um eine Überlagerung dieser inneren Stimme mit der Stimme eines im Magazin Sprechenden. Der Lesetext steht nicht in erster Linie in Beziehung zur Bildebene, sondern zum Gesprochenen. Das Gesprochene wird im Zwischentitel zum Bild, mit der Schrift in eine visuelle Repräsentationsform überführt.

Wesentlich bleibt der Verweis auf den Stummfilm, einer der wichtigsten ästhetischen Anknüpfungspunkte Kluges. Im Stummfilm dient der Zwischentitel unter anderem als Sinnstifter, als Erklärung für das, was im Filmbild *abwesend* bleibt, was nicht allein durch die Filmhandlung erklärt werden kann, und stellt so narrative Kontinuität her. Susanne Orosz weist darauf hin, daß die Verwendung von Zwischentiteln von einigen Regisseuren als legitimes, natür-

2 Vgl. Kluges Ablehnung der „Inhaltskontrolle“ in dem Portrait Alexander Kluges von Maximiliane Mainka, "Hunger nach Sinn", das im Juni 1995 vom WDR ausgestrahlt wurde.

3 in: Klaus Eder, Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München, Wien 1980, S.9-27. Die wesentlichen ästhetischen Verfahrensweisen, die in den Kulturmagazinen vorgeführt werden, können auf die von Kluge im Kapitel „Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts“ (S.5-7) vorgestellten Überlegungen zurückgeführt werden.

4 Ebd., S.20.

liches Element des Films verstanden wurde und nicht als notwendiges Übel. Als Beispiele werden Fritz Langs *Der müde Tod* mit typographisch individuell gestalteten Zwischentiteln und Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* genannt.⁵ Mit besonderen typografischen Schriftgestaltungen wird, ganz im Sinne der "Aktivierung" des Zuschauers nach Reitz/Kluge/Reinke, eine Intensivierung des sinnlichen Eindrucks erreicht, wobei die Schriftform psychologisierend wirkt, Stimmungen unterstützt und erzeugt.

Als autonomes Schrift-Bild aber, mit dem eine gegenüber der Filmhandlung differente Darstellungsform eingeführt wird, zerstört die Einblendung der Texttafel gleichzeitig visuelle Kontinuität, bricht den Fluß der Filmbilder auf. Der Rezipient muß sich anstelle der filmbildlichen Anschauung auf einen Lesemodus umstellen. Indem Kluge auf die Texttafel zurückgreift, unterbricht er die Kontinuität der Präsentation, löst sie momentweise auf, vervielfältigt die Ausdrucksformen. Wenn Schrift als eine "Sprache der Abwesenheit" begriffen werden kann, als Stellvertreter für einen Abwesenden,⁶ der seine Spuren in den fixierten Zeichen hinterlassen hat, die in der Lage sind, ihn zu überdauern, erscheint diese Vorgehensweise zumindest paradox, sind doch der Sprecher und die Schrift mehr oder weniger gleichzeitig anwesend. In diesem Paradox aber wird die Struktur medialer Vermittlung sichtbar, in der das Sprechen und die Schrift sich gegenseitig kommentieren und sowohl stützen als auch gegeneinander arbeiten. Die Schriftverwendung in den Interviews ist so nicht nur auf die Frage nach inhaltlichen Bezügen zum Gesprochenen hin zu untersuchen, nach Auswahl, Abweichungen oder Kongruenzen zu befragen, sondern auch auf Form-, auf Strukturaspekte.

Deutlicher noch als in den Schrifttafeln der Interviewsendungen wird die Formreflexion durch den 'Medienwechsel' von gesprochener Sprache und Schriftsprache, wenn Kluge den umgekehrten Weg geht, nicht vom Sprechen zur Schrift, sondern von der Schrift zum Sprechen. Er tut dies z. B. im *Balladenmagazin Nr. 9*⁷, in dem er ausgewählte poetische Texte, die im Hintergrund als Rolltext eingeblendet sind, von einem (für den Zuschauer unsichtbaren) Monitor abliest. Kluge postiert sich, halb zum Zuschauer hin, am linken Bildrand mit Blickrichtung nach rechts unten. Der Lauftext im Hintergrund, wie in

5 Susanne Orosz: Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus *Der Student von Prag* (1913); in: Elfriede Ledig (Hrsg.), *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. München 1988 (Diskurs Film, Bd.2), S.135-151, hier S.137.

6 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung des Schreibens*, München 1995, S.25 u.a..

7 *10 vor 11*, 29.5.1995.



den Schrifttafeln weiß auf schwarzem Grund, ist in Zeilen mit größeren Abständen angeordnet und bei einigen Texten um 90 Grad gedreht. Durch die räumliche Anordnung wird die Lesbarkeit der Schrift erschwert, ihre Ausrichtung scheint eher auf den Vorlesenden hin orientiert, der sie so vom Monitor leicht ablesen können

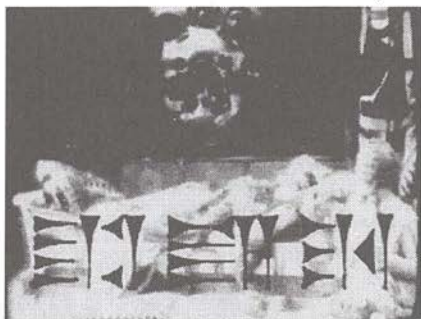
müßte.⁸ Der Eindruck der Informationsdopplung wird durch diese Anordnung abgebildet. Was Kluge hier vorführt, ist eine Rückübersetzung von Schrift in Stimme. Das Verfahren ist mit den Schrifttafeln in den Interviewsendungen, die Gesprochenes in schriftliche Texte übersetzen, vergleichbar, auch wenn es sich hier um poetisch-literarische Texte handelt und nicht um Gesprächsteile oder -stichworte. Wenn auch die Texte entsprechend dieses Unterschieds jeweils anders organisiert werden, so bleibt die Vergleichbarkeit hinsichtlich der "inneren lesenden Stimme" des Zuschauers gegeben. In beiden Fällen überlagert sich diese innere Stimme mit einer 'äußeren' Stimme des Rezitierenden oder des Sprechenden im Magazin. Diese äußere Stimme findet Eingang in die Schrift.

Die Schrift und das Bild

In allen Kulturmagazinen Kluges finden sich Interruptionen durch Inserts, Schrifteinblendungen in Bilder, Bildlegenden wie Namen, Titel und andere Bezeichnungen, die einen collageartigen Effekt ergeben, der mit mehreren Ebenen in der Darstellung operiert. Inserts haben unter anderem eine untergliedernde, rhythmisierende Funktion, dienen zur Segmentierung einzelner Abschnitte, halten Stichworte, Fragen, Zitate, Thesen, Definitionen und Nummerierungen fest. Bildeinschreibungen oder -überschreibungen sind anderer

⁸ Die Präsentation des Textes auf einer fortlaufenden Rolle und das gleichzeitige Ablesen erinnern an den Teleprompter, ein Gerät, von dem Ansager, Moderatoren und Nachrichtensprecher im Fernsehen ihre Texte ablesen können, so daß sie ihre Rede natürlich und fließend gestalten können, ohne sie auswendig lernen zu müssen. Eine einseitig spiegelnde Scheibe vor der Aufnahmekamera macht es möglich, daß sie dabei direkt zum Zuschauer blicken können. Kluge scheint auf diese Bedingungen des medialen Sprechens anzuspielen, indem er diese Methode zitiert, sie aber zugleich entlarvt: Der Rollentext, beim Teleprompter für den Zuschauer unsichtbar, wird eingeblendet, und der Text wird zum Teil stockend gesprochen, und Kluge schaut scheinbar auf sie und nicht in die Kamera.

Natur. Die Schrift, die sich über das Bild legt, ist in der Lage, die Bildillusion (die nicht unbedingt eine Realitätsillusion sein muß), die 'geschlossene Bildwelt' aufzusprengen und *als Bild* zu markieren, d.h. die Präsentationsform schiebt sich vor das in und mit dem Bild Präsentierte. Ein solcher Effekt stellt sich etwa ein, wenn Kluge in ein fotografisches Abbild Namen oder Bildlegenden einfügt oder einen Filmausschnitt mit dem Titel des Films überschreibt. Dazu bedient er sich auch gerne anderer Schriftarten, wie Hieroglyphen oder Keilschriften, die selbst wiederum eine starke bildhafte Qualität besitzen, oder, im Fall der ägyptischen Hieroglyphen, Bilderschriften, Ideogramme sind. Der bildhafte Charakter dieser Schriften wird durch ihre Unentzifferbarkeit unterstrichen (Kluge gibt manchmal eine Übersetzung zu den Schriftzeichen an, sie kann aber auch fehlen). In dieser Unentzifferbarkeit werden die Schriften vollends zum Bild. Form (optische Erscheinung) und konventionelle Funktion (Lesbarkeit) der Schrift treten auseinander. Werden Bilder oder Filmausschnitte mit solchen Schriftzeichen überschrieben, so schlägt deren Unentzifferbarkeit auf den Film bzw. das Bild durch. Im Normalfall gibt die Schrifteinblendung eine zusätzliche Information über das Bild (wie im Fall der Einblendung von Filmtiteln etc.). Die absichtsvolle Verrätselung hinterläßt den Eindruck eines Informationsdefizits, zieht Information vom Bild ab. Die Montage eines 'leserlich' erscheinenden Bildes mit einer unentzifferbaren Schrift stellt die Entzifferbarkeit des Bildes in Frage. Kann die 'Bildlegende' nicht entziffert werden, scheint der Schlüssel zum Verständnis des Bildes zu fehlen. Die Unentzifferbarkeit der Schrift kann so als Warnung vor zu schnellem Verständnis aufgefaßt werden, das sich als bloß scheinbares Verständnis entpuppen könnte. Die Schrift kann auf diese Weise das Bild kritisieren, d.h. in eine kritische Lage bringen.



Schriftverwendungen im Bild, das Bildlichwerden der Schrift sind insbesondere im Dadaismus, Kubismus und Surrealismus gebräuchliche Verfahren. Bild und Sprache, Literatur und bildende Kunst verbinden sich hier in einer wechselseitigen Durchdringung. Daran erinnern die 'Wortbilder', die Kluge in jüngerer Zeit häufiger in seinen Kulturmagazinen verwendet. Kluge fügt in das genannte Interview mit Durs Grünbein einen Text aus der *Vermessung der Hölle Dantes nach Galileo Galilei* ein, der auf mehreren Tafeln einblendet wird. Dabei ist die Gestalt der Schrift dem, was mit dem jeweiligen Wort be-

Als Vergil und
Dante

bei ihm
ankommen,

steigen sie an seinem

h. i. n. a. b.

bis
zum
Nabel,

an
scinen

struppigen
Schenkeln,

zeichnet wird, nachempfunden. So werden etwa die Buchstaben des Wortes "hinab" auf der Bildschirmfläche wie eine Treppe angeordnet. Auch Größe, Farbgestaltung und die Wahl der Schrifttypen stehen in Beziehung zur Wortbedeutung. Das Bezeichnete schreibt sich in das Bezeichnende ein, die Schreibweise deutet das Wort.

Schrift operiert mit abstrakten Zeichen, die in Hinblick auf das Bezeichnete konventionell und arbiträr erscheinen. In der Schriftform der von Kluge verwendeten Typografie nähert sich das Abstraktum Schrift dem Bild, dem Konkreten, an. Die Schrift thematisiert sich in ihrem Bild.

Raoul Hausmann, der mit seinen Buchstabencollagen und den optophonetischen Gedichten, deren visueller Eindruck den Klang vermitteln sollte, als historischer Bezugspunkt eines solchen Verfahrens gelten kann, schreibt zur Typografie:

Historisch bestimmte Perioden, in denen der abstrakte Charakter der Zeichenformung immer wieder durch das gegenständliche Schen, das Bild, zu neuer, stärkerer Wirkung (Illustration) gebracht wird, laufen abwechselnd nebeneinander und lösen sich ab. Auf jede formale Festigung der Lautzeichen folgt eine Auflösung und Auffrischung durch begleitende Bilder. Typografie ist ein Zwischenstadium von Kunst und Technik, Schen und Hören und eines der deutlichsten Mittel der fortlaufenden psychophysiologischen Selbsterziehung des Menschen. Die Gestaltung dic-

ses Vorganges für die besondere Art des Hervorrufens gedanklicher Lautbilder durch die Maße und Verhältnisse der einzelnen Staben erfordert ein besonderes Sehen, das wir als Struktursehen bezeichnen.⁹

Solche gedanklichen Lautbilder und eine Intensivierung in der Zeichen-Wahrnehmung stellen sich in der von Kluge gewählten typografischen Gestaltung des Galileo-Textes durchaus ein.¹⁰ Die 'innere lesende Stimme' des Rezipienten wird, anders als im gleichförmigen, normierten Schriftbild, in der besonderen typografischen Gestaltung des Textes gleichsam moduliert. Auch mag die Schriftverwendung in den Kulturmagazinen Kluges auf jenes "Struktursehen" abzielen, von dem Hausmann hier spricht. Er folgert diese Art des Sehens, die er auch "hieroglyphisches Sehen" nennt, aus den nicht naturalistischen Darstellungsweisen etwa in den alten europäischen Holzschnittbüchern, die "eine große Übereinstimmung von Bild und Schrift" zeigten, "weil die Symbolwerte oder der strukturelle Aufbau der Zeichnung und der Schrift genau die gleiche Grundlage aufwiesen."¹¹ Die Trennung von Bildstruktur und Schriftstruktur sei mit der naturalistischen Art der Zeichnung erfolgt, mit der Einführung der Perspektive. Das wesentlich Verbindende von Bild und Schrift im 'Struktursehen' ist der Symbolcharakter, Buchstabe und Bild sind Merk-Zeichen. Mit



9 Raoul Hausmann: Typografie, in: Raoul Hausmann Retrospektive, Katalog zur Ausstellung 12. Juni - 9. August 1981, Kestner-Gesellschaft Hannover, S. 57-60; das Zitat S. 57.

10 in der nebenstehenden Abbildungsreihe gekürzt wiedergegeben, wobei die Grautöne im Original Farben sind, meist rot und blau.

11 Hausmann: Typographie, S. 58.

dem Rückgang auf das Struktursehen, das Hausmann vom "dokumentarischen Sehen" abgrenzt¹², wird die Struktur dem Inhalt, der Symbolcharakter dem Abbildlich-Mimetischen, die Abstraktion der Konkretion vorgezogen.

In diesem Verfahren spiegelt sich die Medialität der Schrift: nicht das Bedeutete, sondern das Bedeutende steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Schrift schiebt sich in ihrem Charakter als Schrift ins Bewußtsein, wie das Bild durch seine mediale Repräsentation als Bild, und nicht als das, was es darstellt, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerät. So stellt sich das Bedeutende vor das Bedeutete, die Struktur des Bildes und die Struktur der Schrift vor die jeweilige Darstellungsfunktion: Bild und Schrift erscheinen nicht mehr als Abbild, sondern als Bild.

Im dadaistischen Lautgedicht wird versucht, dem Klang der Sprache nachzuspüren, wie in den Buchstaben- oder Plakatgedichten mit den "nach Laune und Zufall"¹³ zusammengefügtten Lettern der Materialität von Schriftsprache nachgegangen wird, ohne 'Verstellung' durch den Sinn, den "die Gewohnheit"¹⁴ den Worten verliehen hat. Im Unterschied dazu verzichten die Wortbilder Kluges, die die Worte 'unangetastet' lassen, nicht auf diesen Sinn, sie reagieren vielmehr auf ihn, indem sie ihn in der äußeren Gestaltung des Wortes an die sichtbare Oberfläche binden. Dennoch wird mit dieser Gestaltung die Materialität, die Form schriftlicher Sprache auf eine Weise betont, die sich durchaus gegen die Intentionen eines literarischen Textes stellen kann. Ein Mensch, der des Lesens fähig ist, wird, wenn ihm ein Wort in der ihm bekannten Schrift präsentiert wird, nichts anderes tun können als lesen, was heißt, nicht das Wort als eine bloße Anhäufung von Zeichen auf einer Fläche, sondern das mit ihm Bedeutete wahrzunehmen. Er kann nicht mehr in den Zustand der Leseunfähigkeit zurück. Im Medium einer normierten Schrift ist das einzelne Wort transparent für seinen Sinn. Von dieser Automatisierung des Lesens geht die Verfassung von Texten in der Regel aus. In der 'Lesart', die Kluge in seinen Magazinen bereitstellt, wird dieses automatische Lesen gestört. Zu beobachten ist dies in einem Magazin, in dem Epitaphe von Dürs Grünbein vorgestellt werden,¹⁵ auf Texttafeln in der gleichen Weise wie der erwähnte Galileo-Text präsentiert. Dort werden in manchen Fällen die Textintentionen durch Übersteigerung konterkariert, wenn die Form des Wortes als

12 Hausmann: *Typographie*, ebda.

13 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Gießen 1992, S.46.

14 Hausmann: *Dada*, S.35.

15 *Bleib stehen, Wanderer, und lies!*, ausgestrahlt am 29.6.1996 als *Mitternachtsmagazin* bei Vox.

visueller Wortwitz präsentiert wird. Das einzelne Wort wird durch divergierende Anordnung im Raum, Farbgebung und Schriftart aus dem Textfluß herausgehoben und so als einzelner Baustein von Schriftsprache kenntlich. Durch Formen und Binnenformen der Wortbilder, durch wechselnde Abstände, Größenverhältnisse und eine uneinheitliche Flächengestaltung entwickelt der Text einen eigenen, unruhigen Rhythmus. Diese Vorgehensweise ignoriert den dem poetischen Text inhärenten Rhythmus und lenkt die Aufmerksamkeit vom Inhalt des Textes auf die Form, was insofern problematisch ist, da die Wortbedeutung zwar an die sichtbare Oberfläche des Wortes geholt wird, aber nicht in dieser aufgeht. Wortbedeutung und Typografie treten in ein dialektisches Verhältnis mit offenem Ausgang ein. Bedeutungen kommen an die Oberfläche, verlieren sich aber wieder in einer Textgestaltung, die den Text auf Kosten der Kohärenz in einzelne Wortstückchen auseinanderreißt. Da die Worte innerhalb eines poetischen Textes nur im Zusammenhang zum Text werden, textuelle Bedeutung entfalten, deutet die typografische Gestaltung Wort und Text, kann aber diese Deutung als Bedeutung sogleich wieder verlieren.

"Hands
up!"

rief *Chris*,
und über beide
Pfirsichbäckchen
grinsend,

drückte er *ab*
in das
verstörte,
staunende
Gesicht /

II Bilderschriften

Das Bild als Schrift

Nicht nur kann die Schrift in Hinsicht auf ihre bildhaften Qualitäten beschrieben werden, auch das Bild hat, als fotografisches, filmisches oder elektronisches Bild, immer wieder ein Verständnis als Schrift erfahren; von William Henry Fox Talbots "pencil of nature", mit dem das Licht seine "Worte" in die Fotografie einschreibt, bis zur *caméra stylo*, der Kamera als Schreibstift. Mit den elektronischen Aufzeichnungsmedien, in der die gegenseitige Durchdringung und ästhetische Anpassung von Schrift und Bild durch vielfältige Möglichkeiten der Bearbeitung einfacher ist als je zuvor, wird der Einbindung von Schrift in Film, Video und Computerkunst neue Aufmerksamkeit zuteil.¹⁶ Eine Annäherung an das Bild in der Schrift und an die Schrift im Bild erfolgt insbesondere überall dort, wo sich in der Gegenüberstellung von Bild und Schrift als zweier eher disparat erscheinender Zeichensysteme (sieht man von Piktogrammen ab) die Abbildungs- und Referenzfunktionen von Schrift und Bild gegenseitig kommentieren und in Frage stellen. Etwas derartiges findet sich auch in den Kulturmagazinen Alexander Kluges, wenn in Fotografien und Filmdokumente Schrift einkopiert wird. Die Schrift als Bildelement ist in der Lage, das Bild als Bild, d.h. als ein mediales Konstrukt kenntlich zu machen. Das Bild ist dann nicht mehr der Referent eines außerbildlichen Realen, hinter dem die Materialität der Aufzeichnung, ihre technische Verfaßtheit, zurücktritt bzw. unsichtbar wird. Die eingeblendete Schrift bricht mit der Illusion der Unmittelbarkeit des Angeschauten. Das Bild wird als Informationsfläche reflektiert.

Genau darauf zielt auch die elektronische Bildbearbeitung ab, die Kluge in seinen Magazinen extensiv nutzt. Da werden Bilder zu rotierenden Würfeln, sie werden geteilt, gespiegelt, ins Negativ verkehrt, Bildausschnitte werden vervielfältigt, zu abstrakt anmutenden Mustern angeordnet, vergrößert, verkleinert, eingefärbt. Man kann diese Bearbeitungsformen als Analysestrategien verstehen, im Zerlegen und Neu-Zusammensetzen wird versucht, der 'Natur'

¹⁶ Joachim Paech beobachtet eine Renaissance der Schrift in den elektronischen Medien. Joachim Paech: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen „Schreiben mit Licht“ oder „L'image menacé par l'écriture et sauvé par l'image même“; in: Michael Wetzler, Herta Wolf (Hrg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S.213-233, hier S.215.

des Bildes auf den Grund zu kommen, oder: dem, was das Bild zu repräsentieren vermag. Im Auseinanderlegen wird das Bild ausgelegt, wird es lesbar als Bild, ähnlich der Experimente mit Typografien in der Schrift, ohne vom 'Sinn', d.h., dem, was es bezeichnet, 'verstellt' zu sein.

Bernd Busch hat die Fotografie als Technik gleichzeitig der Realitätsbefestigung und der Realitätserzeugung, als "technisiertes Einbildungsvermögen" beschrieben. "In der Erzählung der Fotografie", so sagt er, "überlagern sich die Spur des Realen, die 'Worte des Lichts' (W.H.F. Talbot) und die Arbeit des Imaginären, die 'Aufschlüsse' (O.W. Holmes) der Lektüre." Die Fotografie werde zum Bildzeichen der gesellschaftlichen Durchdringung von Phantasie und Wirklichkeit.¹⁷ In den 'Flexionen', die Kluge seine Bilder durchlaufen läßt (ich beziehe hier neben den fotografischen Abbildungen innerhalb der Kulturmagazine auch die Bilder der zahlreichen Filmzitate mit ein), mag ein Versuch enthalten sein, diese Verschränkung des Imaginären und des Realen, bei denen die Grenzen so genau nicht mehr auszumachen sind, nachzubuchstabieren und in der 'Arbeit am Bild' wieder auseinanderzulegen. Dabei wird das Bild in den ästhetischen Metamorphosen einer Relektüre zugänglich, die danach fragt, was nach Abzug des 'Realen' bzw. Realistischen, Naturalistischen an imaginativem Potential noch in ihnen steckt.¹⁸

Es sind vorzugsweise historisch gewordene Bilder, die Kluge der Bearbeitung unterwirft. Neben der "Sammlertätigkeit" (das Kulturmagazin als imaginäres Museum) ist es die Aktualisierung, das "Wieder-lebendig machen", auf das Kluge abzielt: "Ich kann zum Beispiel Fassbinder wieder lebendig machen, indem ich Fassbinder-Filme fälsche."¹⁹ Es ist aber danach zu fragen, ob die Hoffnung auf Wiedererweckung durch elektronische Bildbearbeitung nicht auf einem grundlegenden Mißverständnis basiert. Erwin Reiss kommentiert die Vorgehensweise Kluges:

In Ten to Eleven finden sich Versuche, Reproduziertes produktiv pulsieren zu lassen: Dokumentarmaterial, Aufzeichnungen und auch Zeichnungen, zu

17 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München 1989, S.273f.

18 vgl. etwa Kluges Begriff der „Phantasieware“, die durch ihren Gebrauch, die Veröffentlichung, nicht verzehrt werde. Alexander Kluge, *Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit*, in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, Alexander Kluge, Ferdinand Siegel: *Industrialisierung des Bewußtseins*. München 1985, S.51-127, hier S. 112.

19 Zitiert nach: Andreas Kilb, *Der lange Abschied des Herrn K. Über den deutschen Filmemacher Alexander Kluge und seine Expeditionen ins Privatfernsehen: ein Blick in die Werkstatt - und ein Portait des Regisseurs als Risikospieler*. *Die Zeit*, 24.-26. Juni 1988. Kilb kommentiert: „Fälschen, das heißt: auflösen, zerschneiden, und neu zusammensetzen. Filme, die in den Archiven lagern und nur zu Retrospektiven wieder herausgeholt werden. *Tote* Filme, sagt Kluge. Die will er im Fernsehen wieder-holen.“

durchleuchten, durchsichtig und einsehbar zu machen, mit Esprit und der Intelligenz der Technik. Das macht Vergangenes aktuell. [...] Da steckt in der Tat historische Spannung drin.²⁰

Es erscheint mir eher fraglich, ob das Vergangene durch die Bearbeitung mit modernen, 'gegenwärtigen' Mitteln notwendigerweise aktuell wird. Kluge schreibt den Bildern seine technischen 'Imaginationen' ein, überzieht ihre Oberfläche mit Kreisen, Rastern, rhythmischen Mustern, schickt sie durchs Kaleidoskop. Aber werden sie dadurch aktueller? "Historische Spannung" entsteht nur aus einer Konstellation heraus, einem Verhältnis von zwei Zeitpunkten zueinander, von denen jeder in bestimmter Weise auf den anderen zu antworten in der Lage ist. Historische Spannung funktioniert wie Wiederbelebung, Verlebendigung nur, wenn der Weg in zwei Richtungen zu beschreiben ist: als Artikulation des gegenwärtigen Interesses am Vergangenen wie das Denken des Vergangenen als gegenwärtig. Möglicherweise wird aber durch die vereinheitlichende Wirkung der elektronischen Bildbearbeitung, die Bilder unterschiedlichster Herkunft einer gleichen oder ähnlichen ästhetischen Gestaltung unterwirft, einer dieser Wege, die Projektionslinie vom Vergangenen aus, eingeebnet. Die Wahl der ästhetischen Gestaltungsmittel scheint nicht vom Bild her motiviert. Kurz, es ist die Frage, ob es wirklich Fassbinder ist, den Kluge wiedererweckt, oder ob es nicht Kluge ist, der sich in der Fassbinder-"Fälschung" artikuliert, was legitim wäre, nur müßten dann andere Termini als die der 'Aktualisierung' und des 'Wieder-lebendig machen(s)' dafür eingesetzt werden.

Die Aneignung von Bildern durch eine beliebig scheinende Bearbeitung ist keine Aneignung im Sinne einer Erkenntnis.²¹ Die fotografischen und filmi-

20 Erwin Reiss: Dekonstruktion des Films. Kapitaless Fernsehen mit Videoköpfchen. Zum Kulturmagazin-Beispiel „Ten to Eleven“, *Blimp* 17, 1991, S. 26-31, Zitat S. 31.

21 Die beliebig erscheinende Wahl der Mittel ist es, die zu Negativ-Interpretationen der Haltung Kluges gegenüber seinem Bildmaterial führen kann, wie diejenige von Arno Makowsky, der die Bildbearbeitung als perfide Form der Vermarktung fremder Beiträge auffaßt: „Als Jurist kennt er [Kluge] das Urheberrecht, er weiß, was ohne Bezahlung übernommen werden darf und was nicht, und was man tun muß, um alte Bilder neu und kostenlos noch mal zu verwenden. Zum Beispiel, in dem er sie 'künstlerisch verfremdet'. Das geht dann so: Eine alte ZDF-Dokumentation wird vom Monitor abgefilmt und später mit ein paar chinesischen Schriftzeichen versehen, die übers Bild laufen. Wird das ganze noch als Collage schnipselweise in den Beitrag eingestreut, kann urheberrechtlich nichts mehr passieren. Daß sich aus dem immensen Fundus der auf diese Art entstandenen Filme immer wieder neue Beiträge zusammenbasteln lassen, ist dann wieder ein anderes Kapitel. Immerhin erklärt diese interessante Form der Wiederverwertung auch, warum dem regelmäßigen Zuschauer manche Bilder irgendwie bekannt vorkommen. Alexander Kluge: der alternative Leo Kirch.“ Arno Makowsky: Der Pate als Quotenkiller. Wie der TV-Samariter und Autorenfilmer Alexander Kluge zu einem der mächtigsten

schen Bilder sind nicht weniger fremd und zeitlich fern, wenn sie die ästhetischen Merkzeichen der Gegenwart auf ihrer Oberfläche tragen.²² Historisches Bild und die Spur der Gegenwart, die sich wie eine Schicht darüber gelegt hat, treten auseinander. Die Schemazeichnung eines Sendeturms (in "Kennmelodien nationaler Sender"), das *Gold-Diggers-Musical* (in *Organisiertes Glück*) und Edgar Reitz' Film *Geschwindigkeit* (in: *Die Eile ist des Teufels*) etwa werden mit der gleichen Strategie 'verfremdet', der Einblendung von konzentrischen Kreisen, die sich, vom Bildzentrum ausgehend, rhythmisch über den Bildschirm bewegen.²³ Betrachtet man diese Beispiele nebeneinander, löst sich die Struktur der Bearbeitung (konzentrische Kreise) von ihrem 'Untergrund' (der Zeichnung, dem Filmbild) ab, weil sie sich nicht von diesem her begründet.²⁴ Sie erscheint wie ein Versatzstück, eine beliebig wiederholbare und einsetzbare Bearbeitungsstruktur (ähnlich wie die 'Fenster' innerhalb von Bildern, in deren Bereich das Bild negativ erscheint oder eingefärbt ist). Daraus läßt sich schließen, daß es Kluge nicht um eine konkrete, inhaltliche Aneignung historisch gewordener "Phantasiewaren" geht. Vielmehr scheint mir die Absicht der Störung der 'Lesbarkeit' im Vordergrund zu stehen. Die technische Markierung der Bildfläche, ihre Anordnung zu Würfeln, ihre optische Verzerrung etc., ist dann eine Paraphrase auf die Arbeit der Zeit, die das Bild als Aufzeichnung, als visuelle Ausdrucksform eines Damaligen, historisch immer weiter entfernt. Das fotografische Bild, das Filmbild, aber auch das Gemälde oder eine Zeichnung sind, aus ihrem ursprünglichen zeitlichen Kontext herausgerissen, eine 'Monade' in der Zeit, möglicherweise nicht mehr im 'ursprünglichen' Sinn zu entziffern. Die Entfernung manifestiert sich nicht am Bild selbst, es verändert sich nicht (außer, daß es in seiner Materialität verfallen kann, vergilben, verblassen etc.), sondern in der Lektüre, die aufgrund der zeitlichen Entfernung auf Schwierigkeiten stoßen kann. Die ästhetischen

Männer des deutschen Fernsehens wurde. Feuilleton-Beilage der *Süddeutschen Zeitung*, 16./17. Oktober 1993.

- 22 Der Terminus 'Oberfläche' erscheint im Zusammenhang mit dem Bild paradox, ist es doch reine Fläche (auch als immaterielles Bild - als Filmbild Leinwandfläche, als Fernsehbild Bildschirmfläche). Tiefendimension hat es insofern, als die Oberfläche transparent wird, das Bild als Bezeichnendes hinter dem Bezeichneten zurücktritt. Die Tiefendimension des Bildes ist aber auch seine imaginative Aufladung.
- 23 *Kennmelodien nationaler Sender*, gesendet am 27.6.1994 im Magazin *Prime Time* bei RTL; *Organisiertes Glück*, gesendet am 19.9.1994 im Magazin *News & Stories* bei SAT 1; *Die Eile ist des Teufels*, gesendet am 12.9.1994 im Magazin *10 vor 11* bei RTL.
- 24 Was nicht heißen soll, daß die konzentrischen Kreise nicht im Kontext mit dem Bild oder Filmausschnitt bestimmte Bedeutungen erhalten können, etwa als Paraphrase auf sich ausbreitende Radiowellen oder die kreisförmigen Ornamente der Tanzformationen des Filmchoreographen Busby Berkeley in Aufsicht.

Merkmale, die Erscheinungsform der Dinge werden als einer 'anderen Zeit' angehörend decodiert (was bei manchen "Phantasiewaren" ein komplexes kulturhistorisches Wissen voraussetzt). Die Lektüre des Bildes verändert sich über die Zeit hinweg. Diese Veränderung ist unsichtbar. Kluge findet einen bildlichen Ausdruck dafür, indem er die Oberfläche markiert. Die Bilder sind in der Lage, gegen diese Markierung 'anzukämpfen', d.h., es ist eine Rezeptionshaltung denkbar, in der es dem Rezipienten der Kulturmagazine in den meisten Fällen möglich sein wird, sich die Bearbeitungsspuren wegzudenken, das 'ursprüngliche' Bild zu rekonstruieren (auf eine ähnliche 'Rekonstruktionsarbeit' zielt auch die Verwendung von Filmausschnitten als Kürzel, als Splitter ab)²⁵. Er kann eine Vorstellung davon haben, wie der Musical-Ausschnitt ohne konzentrische Kreise aussieht, oder der Film *Electrocuting an Elephant* von Edwin S. Porter ohne die Negativeinsprengsel, gerade weil diese Bearbeitungsformen einem Baukastenprinzip entsprechen. Es ist möglich aufgrund der Wiedererkennbarkeit von Bildern, und sehr wahrscheinlich auch, wenn der Zuschauer den konkret einzelnen Film nicht kennt, aufgrund seines kulturellen strukturellen Wissens. Was für eine derartige Bildlektüre nötig erscheint, ist eine 'Rückübersetzung' des Bildes, eine Aktivierung der Vorstellungskraft, die das Bild mit seinen Markierungen in einen anderen Zustand übersetzt. Eine solche Rückübersetzung ist schon gegeben, wenn der Zuschauer die Spuren der Bearbeitung als dem Bild nachträglich zugefügte erkennt. Im Prozeß dieser Rückübersetzung scheint die Entfernung des Bildes durch die Zeit auf, wird deutlich, daß eine unmittelbare Anschauung durch das Bild nicht gegeben sein kann. Die Bildbearbeitung kann so als Flexionsform gemäß einer "Grammatik der Zeit"²⁶ verstanden werden, die die Bilder biegt und beugt, was nach der hier vorgestellten Lesart eher die 'Uneinholbarkeit' des Bildes, seine Entfernung in der zeitlichen Differenz anzeigt als eine Aktualisierung oder Wiederbelebung.

Eine Vergleichbarkeit des elektronisch bearbeiteten Bildes mit einer Schrift ist in jenem Verweis auf die 'Materialität' von Kommunikation zu sehen, der

25 Vgl. in diesem Zusammenhang Kluges Ausführungen zu "Gedächtnis, Vergessen, Rekonstruktion": "Da aufgrund der rekonstruktiven Vervollständigung eines jeden reizenden Splitters einer früheren Erfahrung sich Menschen fast alles in innere Bilder wandeln können, sind die symbolischen Sequenzen, mit denen Spielfilme, Fernsehprogramme umgehen, keine auswechselbaren, 'unterhaltenden' Gebilde: Sie haben materielle Kraft." in: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit, a.a.O., S.102.

26 Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin 1987, S.89: "In dem Zeitalter der neuen Medien, in dem ich nicht fürchte, was diese vermögen, ich fürchte ihr Unvermögen, mit dessen Zerstörungskraft sie die Köpfe füllen, sind wir Textschreiber die Wächter von letzten Resten von Grammatik, der Grammatik der Zeit, d.h. des Unterschieds von Gegenwart, Zukunft, Vergangenheit, Wächter der Differenz."

beide, Bild und Schrift, in Hinsicht auf ihre Lesbarkeit befragt. Im Horizont des Bildes als Schrift erscheint die Bildbearbeitung als ein Überschreiben oder Umschreiben des Bildes. Nicht nur in einem solchen Verständnis des Bildes als zu lesendes, auch im Bauprinzip der Magazine, das an die Gestaltung eines Buches erinnern kann, werden Bild und Schrift auf einer räumlich-strukturellen Ebene einander angenähert. Der Fernseher wird zum Lesegerät, die "Matt-scheibe wie eine Buchseite mit Bildern, Querverweisen und Bildlegenden".²⁷

Eine von Kluge in einigen Magazinen verwendete Form der Bildbearbeitung ist das Umklappen des Bildes aus einer vertikalen Linie in der Bildmitte, mit dem der Eindruck erzeugt wird, das Bild werde wie eine Buchseite geblättert, und zwar von hinten nach vorne, eine Verkehrung der 'Leserichtung' nach rückwärts (beispielsweise im Magazinbeitrag *Before Hollywood*, das ein filmgeschichtliches Thema behandelt)²⁸. Auch als Bild auf einer Buchseite bleibt das Bild noch Bild und muß nicht notwendigerweise als Schrift verstanden werden, doch arbeitet eine 'Inszenierung' des Fernsehbildes gegen die Eigenschaften des Mediums Fernsehen, indem sie mit Fernsehbild-Konventionen bricht, die auf Transparenz und Gegenwärtigkeit, auf den Eindruck unmittelbarer Anschauung ausgerichtet sind. So daß das Bild auf einer virtuellen 'Buchseite' im Medium Fernsehen über die ästhetische Verschiebung ideell sehr wohl in den Bereich der Schrift hineinreichen kann, weil es nun mit einem genuin auf Schrift gestützten Medium assoziiert wird. Was dabei auch ins Spiel kommt, ist jenes "Struktursehen", über das oben schon von der Schrift aus Annäherungen von Schrift und Bild erfolgten. Das Struktursehen ist ein analytisches Sehen, nach Abzug des 'Naturalistischen', 'Narrativen' und 'Realistischen'²⁹ bleibt die Struktur als Struktur medialer Bildkonstituierung übrig. Schriften bestehen aus diskreten Einheiten, Bilder werden als Komplex wahrgenommen. So steht eine analytische gegen eine synthetische Wahrnehmung. Indem nun Kluge das Bild in der Bearbeitung, Brechung, Überschreibung, Fragmentierung, Auseinanderlegung und Spiegelung einer Analyse unterwirft, nähert er das Bild an die Schrift an. Bild und Schrift werden so auf den gemeinsamen Nenner der Textur gebracht. Ein Unterschied zwischen fotografischem oder filmischem Bild zum Bild der Schrift liegt in der Linearität der Schrift als sukzessive Abfolge von Worten und Satzzeichen. In der Dekomposition und Rekomposition des Bildes bei Kluge kann das Bild wie in einer

27 Klaus Kreimeier: Ten to eleven oder: kann man die Zeit abbilden? *Die Zeit*, 27. November 1992, S. 63-64, hier S. 63.

28 gesendet am 25.9.1994 im Magazin *Prime Time* bei RTL.

29 In Theodor Fontane, ..., a.a.O. zitiert Kluge Edgar Allan Poe: „All real beauty is analytic“ und definiert analytisch als „nicht-naturalistisch, nicht-narrativ, nicht-realistisch“ (S. 88f).

forschenden Analyse in die einzelnen zu untersuchenden Elemente aufgelöst werden. In den komplex aufgebauten Ge-Bildern der Kulturmagazine wird der Rezipient aufgefordert, die einzelnen Bildbereiche sukzessiv wahrzunehmen, die simultane Erfassung läßt sie zum Teil eher abstrakt erscheinen. Auch hierin liegt eine Annäherung des Bildes an die Schrift begründet.

Das Bild als Schrift durch und in der Montage

Die Aufnahme von Film- und Bildzitaten in die Kulturmagazine *10 vor 11*, *prime time* und *News & Stories* scheint einem Prinzip zu folgen, das Kluge bereits im Institut für Gestaltung in Ulm verfolgte. In "Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts"³⁰ legt Kluge die dortigen dramaturgischen Gestaltungsprinzipien dar: "Dramaturgie der Kürze", "Dramaturgie des Zusammenhangs"; "Mischformen, Querschnittsmethode" usw. Unter dem Stichwort der "Dramaturgie der Kürze" geht es um die Herstellung "montagefähige[r], in sich geschlossene[r] Kürzel", die vielfältig montiert und assoziiert werden können. Er nennt als historischen Bezugspunkt die Montage der 20er Jahre: Murnau, Richter, Lang, Eisenstein, Wertow, Dowschenko. Für diese Kürzel, die auch in den Kulturmagazinen immer wieder auftauchen, in früherer Zeit als Zitate aus eigenen Filmen, jetzt mehr als Zitate filmhistorischer Werke (ein von Kluge häufig verwendetes Kürzel ist "Electrocuting an Elephant"), verwendet Kluge den Ausdruck "Kurzschrift der Erfahrung"³¹.

Ist das einzelne Kürzel eine Form filmischen Schreibens, so geht es in der Montage bei Kluge um eine Vermittlung von Anschauung und Begriff, eine Vermittlung von Bild und Schrift auf dem Terrain der Sprache.

In "Wort und Film" schreiben Reitz/Kluge/Reinke:

Die Sprache hat sich in ihren meisten Metaphern und Ausdrucksformen auf einen Mittelwert zwischen beiden [Anschauung und Begriff] eingependelt; sie ist weder anschaulich noch wirklich abstrakt. Im Film verbinden sich radikale Anschauung im visuellen Teil und Begriffsmöglichkeiten in der Montage zu einer Ausdrucksform, die ebenso wie die Sprache ein dialektisches Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung ermöglicht, ohne daß dieses Verhältnis wie in der Sprache stabilisiert ist. Dies gibt gerade der in den Film eingehenden literarischen Sprache besondere Möglichkeiten. Die Sprache kann hierbei auf einige ihrer literarischen Fesseln verzichten.³²

30 Eder, Kluge: Ulmer Dramaturgien, S. 5-7.

31 Eder, Kluge: Ulmer Dramaturgien, S. 5 [Hervorhebung C.S.].

32 Reitz, Kluge, Reinke: Wort und Film, a.a.O., S. 16.

Die Sprache, die die Autoren hier im Sinn haben, ist nicht in erster Linie die geschriebene Sprache. Dennoch gibt es auf einer erkenntnistheoretischen Ebene eine Annäherung an das geschriebene Wort im "Begriff", den Reitz/Kluge/Reinke von der literarischen Sprache herleiten, einer Sprache, die sich von der Schrift her bestimmt, auch wenn sie im Film in einer Stimme (Dialog, Kommentar etc.) repräsentiert ist.

Die "Begriffsmöglichkeiten in der Montage" finden an anderer Stelle eine Entsprechung in der Rede von der "Chiffre". Kluge:

Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muß ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, was die Kamera nicht aufnehmen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage.³³

Die Chiffre ist ein Zeichen mit dem ambivalenten Charakter einer Bilderschrift, die sich auf einer Grenzlinie zwischen Anschauung und Begriff, Schrift und Bild bewegt. Die Chiffre ist auf die Anschauung verwiesen, auf die 'Sichtbarkeit' der Einstellungen, geht aber darüber hinaus in den Bereich der Nichtanschaulichkeit, dem Zeichenhaft-Abstrakten der Differenz. Für die Evozierung des Unanschaulichen verwendet Kluge auch den Begriff der "Epiphanie", der auch in der Poetik von James Joyce eine wichtige Rolle spielt. Die Epiphanie sei eine Methode, mit der "Assoziationszentren" angeregt werden könnten:

Das ist das Ideal der Montage überhaupt. Ich zeige zwei Sequenzen oder verschiedene Bilder und erwarte, daß der Zuschauer aufgrund von Gesetzen, die in jedem Menschen stecken und die in der Selbstregulation der Assoziationsfähigkeit bestehen, etwas Drittes sich dazu vorstellt.³⁴

Die Epiphanie ist eine Erscheinung rein geistiger Natur (nicht von ungefähr verwendet Kluge hier einen religiös konnotierten Begriff). Sie materialisiert sich nicht im Konkreten (Bild), ist aber zu ihrer Evozierung auf das Medium des Konkreten angewiesen. Das Medium ist aber nicht der Über-Mittler, sondern die Grenze zwischen zwei Einstellungen, ihre Differenz, ihre Unvereinbarkeit. Die Natur des "Dritten" hat die Natur des 'Zweiten' zur Voraussetzung, entspringt aber einer Differenz zu ihr. Auf dieser Ebene ist auch der gemeinsame Nenner von Schrift und Bild angesiedelt: Begriff und 'Bedeutung' als geistige Vorstellungskategorien binden sich an eine konkrete Erschei-

33 Kluge unter den Stichwörtern „Montage, Authentizität, Realismus“ in den Ulmer Dramaturgien, S. 98.

34 Alexander Kluge im Interview mit Rainer Lewandowski, in: Rainer Lewandowski, Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim, New York 1980, S.36.

nungsform, dem Medium der Schrift, dem Medium des Bildes. Wenn das Verhältnis auch, wie Reitz/Kluge/Reinke betonen, in unterschiedlichem Maß stabilisiert ist, so fallen doch Anschauung und Begriff nie ineins, und je nachdem, welcher Teil des Verhältnisses überwiegt, sind Annäherungen des Bildes an die Schrift, Annäherungen der Schrift an das Bild möglich.

Eisenstein, gegen und mit dessen Theorie der Kollisionsmontage Kluges Montageideal gelesen werden kann, erklärt das Zustandekommen filmischer Kontinuität als das Verbindende heterogenen Montagematerials mit einem Schriftmodell. Er verwendet den Begriff der "Hieroglyphe" und findet die Entsprechung seiner Montagetheorie in der japanischen Schriftkunst, weil diese in erster Linie bildlich sei. Auch er zielt auf das nicht in den Bildern Darstellbare ab, will über die bloße Sichtbarkeit hinausgelangen und erklärt, daß die Kombination zweier Hieroglyphen nicht deren Summe ergebe, sondern ein Produkt "einer anderen Ordnung": "wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw. Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung für einen *Begriff*."³⁵ Dort, wo Eisenstein den Begriff einsetzt, setzt Kluge die Chiffre ein. In beiden Fällen ist das Heterogene aufeinanderfolgender Einstellungen, ihre Differenz, der Einsatzort für das Nicht-Sichtbare. Im Unterschied zu Kluges Epiphanie ist Eisensteins Modell eher formelhaft synthetisch. Die Hieroglyphe ist die *Synthese* zweier darstellbarer Gegenstände aufgrund eines angenommenen Gemeinsamen: "Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: 'weinen', Mund und Hund - 'bellen'" usw.³⁶ Dieser gemeinsame Vergleichsindex ist den Einstellungen durch Auswahl und Schnitt 'von außen' angetragen. Die Montage setzt den Begriff, auf den sie abzielt, schon voraus. Er ergibt sich auch nicht zwingend aus der Synthese zweier heterogener Einstellungen. Kersting fragt: "Was hat das 'Auge' mit 'Wasser' gemein? 'Tränen', 'Weinen' - vielleicht aber auch: 'das Auge ist ins Wasser gefallen' o.ä.?"³⁷ Die von Eisenstein vorgestellte Hieroglyphenschrift des Films funktioniert nur dann im gewünschten Sinne, wenn feste Wahrnehmungsschemata vorausgesetzt werden, wie in der Schrift mit relativ stabilen Zuordnungen von Zeichen und Bedeutung.

Mit dem Begriff der Chiffre bei Kluge wird dieses Verhältnis als weniger stabilisiert angenommen. Der Chiffrenbegriff verweist auf das Verschlüsselte, Rätselhafte, auf etwas, was sich der Lesbarkeit entziehen kann. Der Sinn des

35 Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig 1991, S. 73f.

36 Ebda, S. 74.

37 Wolfgang Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. Frankfurt am Main 1989, S.398. Zur weiteren Diskussion der Montagetheorien Eisensteins vgl. dort.

Zeichens liegt hinter seiner Erscheinung verborgen. Kernpunkt der Theorie der Epiphanie ist die Assoziation, die als der vollständigen Steuerbarkeit entzogen gedacht wird. Die Assoziation ist der Weg zur sehenden Erkenntnis, einer Erkenntnis, in der sich Anschauung und Begriff gegenseitig erhellen. Der Begriff ist der Einstellungsverknüpfung nicht vorgängig, sondern *als Begriffspotential* den einzelnen Einstellungen oder Bildern inhärent (dieses Potential ist kein aktives, sondern ein passives Potential, worauf der von Kluge im Zitat oben verwendete Begriff der Selbstregulation verweist). In dieser Hinsicht sind die visuell wahrnehmbaren Bilder immer schon abstrakt, oder eine Art von 'Zwitzerwesen' von Konkretem (Sichtbarkeit, Bild) und Abstraktem (Unsichtbarkeit, Begriff), eine Eigenschaft, die sie mit der Schrift durchaus teilen.

Waldemar Fromm, Christina Scherer

Tonlagen.

Anmerkungen zum Phänomen der Stimme in den Kulturmagazinen Alexander Kluges

"Rede, damit ich dich sehe"

Als Programm für die Kulturmagazine *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* kann gelten, was Alexander Kluge in "Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit" als allgemeines Ziel ausgewiesen hat: eine "Rückbindung der Medien in den Formen der *Öffentlichkeit unter Anwesenden*"¹, Widerstand gegen die Vereinheitlichung medialer Angebote, Behinderung der Ausgrenzung von Anbietern ebenso wie die Behinderung der inhaltlichen Ausgrenzung von Stoffen und Formen. In einem Portrait Alexander Kluges von Maximiliane Mainka² sagt Kluge, der Sinn der Kulturmagazine liege darin, das, was nicht öffentlich sei, jedoch öffentlich werden sollte, in das Medium Fernsehen einzuspeisen. In diesem Zusammenhang führt er den Begriff der "Authentizität" an, der eine "Tonart" charakterisiert, "die an sich nicht der Jargon der [nivellierten] Gesamtöffentlichkeit ist". Die verschiedenen Arten zu reden, die Kluge am Beispiel der Bühne illustriert, auf der Souffleuse und Dirigent, aber auch ein Systemforscher wie Luhmann Platz hätten, seien die Voraussetzung zur Entstehung von Vielfalt, aber nicht im Sinne von Meinungen,

"sondern von Nuancen, von Jargons, von Tonalagen. Ob ich jemandem vertrauen kann oder nicht, richtet sich in meiner Heimatstadt Halberstadt danach, wie einer spricht. [...] Kann ich das Milieu aufgrund seiner Sprechweise beurtei-

1 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig; in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, Alexander Kluge und Ferdinand Siegel: Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den "neuen" Medien. München 1985, S. 51-129, hier S. 91.

2 Gesendet im Juni 1995 im WDR.

len, dann kann ich ihm vertrauen. Ich mache da nicht eine Inhaltskontrolle permanent, sondern ich mache eine Tonlagenkontrolle. [...] Und wie kann ich also etwas von dieser Authentizität, von dem wirklichen Ton, von den Gegensätzen zwischen den Tönen, den Nuancen, die in der öffentlichen Sprache amalgamiert werden, was heißt, sie werden vereinheitlicht zu irgendeinem Mittelmaß, [einbringen bzw. wiedergeben] [...]. Diese Verallgemeinerung, die ist eigentlich der Gegner. Und nun kann ich in einer bestimmten Dosierung hier [in den Kulturmagazinen] Natürlichkeit hineinbringen."

In diesen Ausführungen klingen mehrere Aspekte der Stimme bei Kluge an. Dem Hören auf die Sprache ist die Stimme als innere oder äußere zugehörig. Wenn im folgenden von der Stimme gesprochen wird, dann unter der Voraussetzung ihrer Hörbarkeit bezogen auf die Artikulation, womit die Produktionsqualitäten betont werden: Tonlagen. 'Eine Stimme haben' bedeutet im Zusammenhang mit der 'Medienpolitik' Kluges, die Artikulation nicht zu beschneiden, sie nicht abzuweisen oder auszugrenzen und die Pluralität der Soziolekte zu betonen. Es bedeutet auch, im Medium *gehört* zu werden.

Der Stimme ist darüber hinaus, entlang den Äußerungen Kluges, etwas Eigenes inne. Dieses Eigene soll der Kontrolle und der Beurteilung entzogen sein. Die Stimme führt im 'eigentlichen' Sprechen ein Eigenleben. Von dieser Tonlage grenzt Kluge den Austausch von Meinungen, also die Argumentation, das kontrollierte Gespräch, ab. Es fielen, so heißt es in "Die Macht der Bewußtseinsindustrie", aus Mangel an Rücksicht auf ihr Eigenleben fast sämtliche Künste aus dem Meinungsspektrum heraus: "Sie sprechen anders, als sich eine Meinung artikuliert."³ In Ansicht dieses Eigenlebens weist Kluge in dem Gespräch mit Mainka das Dirigistische, den Eingriff, die Kontrolle ab: "Als Dompteur bin ich ungeeignet. Als Gärtner habe ich gewisse Tugenden". Das Gärtnern setzt Kenntnis und Einfühlungsvermögen in die Eigengesetzlichkeit von Entwicklungen voraus. Der Tätigkeit des Gärtners gehört gegenüber dem dirigistischen Sprechen etwas Passives an, das Wachsen-lassen und die Geduld.

Diese gleichermaßen passive wie aktive Qualität haben Oskar Negt und Alexander Kluge allgemein mit dem Begriff der "Selbstregulierung" erfaßt. Der Begriff bezeichnet zunächst einen nicht positiv faßbaren Zusammenhang: "das was in den Bewegungen das Lebendige ausmacht"⁴. Betont wird darin die Prozessualität gelungener Selbstregulierung, der die Fähigkeit zugesprochen wird, eingeübte "Leistungsnetze" zu transformieren.⁵ Diese Selbstregulierung

3 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 85.

4 Oskar Negt und Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1981, S. 56.

5 Ebda., S. 70.

ist in "Geschichte und Eigensinn" das Konzept einer Hebammenkunst⁶, deren Regulativ Vertrauen in die assoziativen Denk- und Wahrnehmungsbewegungen heißt. Von diesem Ort aus kann sich die Stimme als Phänomen in einer doppelten Zugangsweise lesen lassen: als Ergebnis einer Selbstregulation, sofern im Sprechen Wünsche eine "permanente Rebellion" ausüben können, die "alle übrigen Regulationen, der Ordnung wie der Unordnung" stören,⁷ und als fremde Regulation, die an die Sprache und deren Ökonomie gebunden bleibt. Es ist von daher eine plausible Zielsetzung der Kulturmagazine, auf die Tonlagen zu setzen, sofern diese "die Fülle primärer, dem menschlichen Willen an sich entzogener und ihm fremden Regulationen ohne Ausschluß in den Zusammenhang der lebendigen Arbeit" eingemeinden.⁸

Die Form, in der die Selbstregulation in der Rede Raum finden kann, ist das freie, assoziative Sprechen. Ihm bringt Kluge als Form der 'Wahrhaftigkeit', der Authentizität, besonderes Vertrauen entgegen. Das authentische Sprechen artikuliert sich mit und in den Qualitäten der Stimme, der Tonlage. In dem erwähnten Gespräch mit Mainka sagt er:

Etwas muß in der Tonlage stimmen. Also mit dem Ohr merke ich, daß eine Situation stimmt, und wenn sie schrill ist, dann stimmt sie eben als schrille Situation, wenn ich hysterisch bin oder wer anders hysterisch ist, dann ist es eben hysterisch. Das heißt, daß man eine Situation nicht willkürlich ändert.

Das Ohr, das die Stimme wahrnimmt, wird zum Beurteilungsmaßstab für die Authentizität oder Nicht-Authentizität des Gesagten. Durch das Überlassen an die Tonlage folgt Kluge einer Idee der nicht bewußt gesteuerten Produktion der Rede, wie auch der nicht nur bewußten Wahrnehmung der Inhalte der Rede. Das Inhaltliche wird an eine assoziative Rede überantwortet, die ihre Richtung aus sich nimmt, indem sich der Sprecher ihr überläßt. Die Stimme dieser Rede ist ausdrücklich doppelt bestimmt: der inhaltliche Aspekt wird dem klanglichen mindestens gleichgestellt.

6 Vgl. ebda., S. 23 zur Hebammenkunst.

7 Ebda., S. 69.

8 Ebda., S. 69. Die Aussage von Negt und Kluge bezieht sich auf die Gesamtintention ihres Buches, es scheint uns aber zulässig zu sein, die Allgemeinheit der Zielsetzung auf ein konkretes Beispiel zu beziehen. Das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet unter "Stimme" zwei Bedeutungsnuancen: eine, die das Produkt des Sprechens betont und eine zweite, die die Tätigkeit hervorhebt: "stimme als besitz des sprechenden als mittel, über das er verfügt, mit der er wirkt, und als fähigkeit ton zu erzeugen", Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 10. Band, Stuttgart 1960, S. 3059. Sprechen kann auf diesem Hintergrund in Hinsicht auf die Tätigkeit als Ausdruck der Selbstregulierung verstanden werden, in Hinblick auf das Produkt dagegen als Dissoziation einer fremden Regulation.

Dem assoziativen Sprechen entspricht in diesem formalen Redezusammenhang eine Gesprächsführung, die ihren Eingebungen folgt, die sich nicht entlang eines roten Fadens bewegt, sondern hin- und herspringt und auch auf 'Nebengleise' übergeht. Der rote Faden in der Kinoerzählung, sagt Kluge, verdränge die Nebensachen. Die 'natürliche' Bewegung des Sprechens, der Stimme aber schließt diese Nebensachen nicht aus.

Kluge versucht in den Interviewbeiträgen der Kulturmagazine immer wieder, diese assoziative Rede zu initialisieren, indem er sich auf scheinbar nebensächlichen Gleisen bewegt. Je nach Gesprächspartner gelingt ein solches Gespräch oder scheitert im Ganzen oder partiell.⁹ In einem Gespräch mit Heiner Müller fragt er, anlässlich einer Rede, die dieser auf dem Berliner Alexanderplatz gehalten hatte, wo denn die Pissoirs gestanden hätten, ob der Himmel blau gewesen sei. Müller reagiert mit großer Selbstverständlichkeit auf solche Fragen. Es ist die scheinbar natürliche Sprechweise, das Gleiten-lassen der Rede, die sich in der Stimme, in der Tonlage mitteilt. Wird das Gespräch um diese akustische Dimension beschnitten, wie es bei der Publikation von Gesprächen mit Müller in Buchform geschehen ist,¹⁰ kann die Rede ihre akustischen Implikationen nicht mitteilen, so daß der Leser manche Frage Kluges in textualisierter Version als grotesk erleben kann.¹¹ Mark Siemons, der in seiner Rezension zu diesem Buch dieses Phänomen ebenfalls beobachtet hat, schreibt:

Doch was im Fernsehen an den Unterhaltungen der beiden elektrisierte, diese Kunst der Andeutung, der Ahnung, der sich gegenseitig hochschaukelnden Assoziationen, diese parallelen Schwingungen, die sich immer wieder in Geistesblitzen zu entladen schienen, wirkt in der gedruckten Fassung oft nur dunkel und verquast. Wahrscheinlich, weil es gerade das Unbestimmt-Schwebende ist, das Kluges Fernsehdialoge so beeindruckend machte. Im Buch wird das Schwebende fixiert, festgezurt.¹²

Für die Kulturmagazine hingegen gilt: Innerhalb des klanglichen Sprachkonzeptes sind die Fragen, die Kluge seinen Interviewpartnern stellt, 'unmittelbar' verständlich. Sie treffen immer den 'Kern' einer Dialogform, in der die Rede selbst die eigenen Stichworte gibt, ohne den Boden zu verlieren. Mit der

9 Da Kluge auch Interviews ausstrahlt, die einen unglücklichen Gesprächsverlauf nehmen, darf darauf geschlossen werden, daß ihm auch die 'gescheiterten' Interviews zur Bildung von Öffentlichkeit wichtig sind.

10 Alexander Kluge und Heiner Müller: "Ich schulde der Welt einen Toten." Gespräche. Hamburg 1995.

11 Einige Aspekte mündlicher Rede bei Kluge untersucht: Thomas Böhm-Christl: Sprachgesten der Neuen Geschichten; in: ders. (Hrsg.): Alexander Kluge. S. 117-152.

12 In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12. Juni 1995.

Tonlage ist im wörtlichen Sinne die Rede angesprochen, die sich von selbst versteht, oder: die sich selbst organisiert. Der Begriff der Tonlage kann darüber hinaus im Sinne einer Musikalität der Sprache gelesen werden, sofern die 'Kontrolle' über die Tonlage des Gesprächspartners nicht-semanticen und dennoch bedeutsamen Aspekten folgt - musikalische Zeichen sind dadurch bestimmt, daß sie keine Bedeutung im lexikalischen Sinne haben, aber bedeutsam sind.

Fernhören: die bildnerische Stimme

Die Stimme wirkt in den Kulturmagazinen bildnerisch. Sie gibt mehr Anlaß zu 'Bildern' als die statische Kamera, mit der lediglich die Redesituationen wiedergegeben werden. Die Stimme aber entwickelt dazu eine Dynamik der unsichtbar bleibenden inneren Bilder der Gesprächsteilnehmer, die den eigentlichen Anlaß zur "Konkretion" enthalten.¹³ Die Stimme überholt das Bild der Gesprächssituation aber nicht nur, weil sie die attraktivere Inszenierung ist. Die Lust am assoziativen Reden zeigt die Lebendigkeit im Thema an, als dessen klangliche Realisation die Stimme gelten kann. Der Ton gibt das Interesse am Thema wieder, er verleitet zu einem Fernhören, durch das die Stimme 'bildgebend' wird. Die Stimme hat eine Erweckungsfunktion, sie ist Medium des Imaginären, sowohl für den klanglichen als auch für den inhaltlichen Aspekt.¹⁴

Ihre Intensität bezieht die Stimme aus der ihr eigentümlichen "Interiorität des Klanges"¹⁵. Die Stimme verbindet ihre Inhalte medial. Walter J. Ong macht auf diesen Aspekt anhand des Hörens aufmerksam. Der auditive Sinn habe eine zentrierende Kraft,¹⁶ die vereinigend wirke - dem steht Kluges Begriff des Gravitationsfeldes (auf die Stimme angewandt) nicht fern. Kommt hinzu, daß die Stimme näher an der sinnlich-körperlichen Dimension des Sprechens zu sein scheint als der Inhalt der Rede. Die Stimme transportiert Affekte durch Zeichen, stellt aber in der Differenz zwischen Ausdruck und Auszudrückendem ebenso die Unmittelbarkeit der Affekte in Frage. Die Stimme behandelt Affekte, als ob sie unmittelbar gegeben seien. Sich in der Stimme zu

13 Vgl. Negt, Kluge: Geschichte und Eigensinn, a.a.O., S. 397 zum Verlust der Fähigkeit auf Konkretion.

14 Vgl. zur Stimme als Funktion des Imaginären Roland Barthes: *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris 1980.

15 Begriff bei Walter J. Ong: *Oralität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987, S. 74.

16 Ebda, S. 76.

vernehmen ist von daher als Selbstaffektion¹⁷ beschreibbar, darüber hinaus aber ebenso als Affektion des anderen, in wechselweise suggestiven Stimmverhältnissen, vorausgesetzt, das Gespräch gelingt selbstregulativ.

Die Inhalte der Rede unterliegen in den Kulturmagazinen einem assoziativen Stil, sie werden eigensinnig im Sinne einer "kritische[n] Metaphorologie der Geschichte" behandelt, die als "Figuration und Refiguration" aufgefasst werden können.¹⁸ Die entworfenen oder aus dem kulturellen Gedächtnis aufgerufenen Bilderräume und Metaphern aber werden mit den Gewisheiten einer Präsenz der Stimme durchschritten, nicht mit differenzierenden Analysekatégorien. Die Stimme vereint, und sie bestätigt den Zusammenhang des Inhalts. Ebenso rhythmisiert sie das Gespräch, wobei den Taktstock dazu das häufig verwendete "ja" gibt, überdies ein relativ inhaltsleeres Partikel der Sprache.¹⁹

Dem assoziativen und in den inneren Bildern sprunghaften Denken gibt erst die Stimme eine scheinbar notwendige Ganzheit. Die inhaltlichen Teile der Rede mögen Erkenntnisfragmente bleiben, in ihrem Durchgang durch die Stimme aber werden sie verbunden, sie sind für den Augenblick der Aneinanderreihung kohärenter Teil: *Zusammenhang*. Die Absichten solchen Redens liegen in der Evokation eines kulturell verbindlichen Raumes, der die Subjekte zueinander bringt, ohne sie aneinander zu binden. Die ethische Dimension dieses Sprechens besteht aus einer Doppelbewegung von Distanz und Emphase, mit der Öffentlichkeit selbstregulativ gebildet werden soll.

Deleuze und Guattari haben im Zusammenhang mit der Konzeption von Wunschmaschinen Vergleichbares für die 'passive' Redestrategie formuliert: "Das Unbewusste stellt kein Problem der Bedeutung, sondern einzig Probleme des Gebrauchs. Nicht 'Was bedeutet das?' ist die Frage des Wunsches, sondern *wie es läuft*"²⁰. Die Dialoge in den Kulturmagazinen verlaufen struktur-analog zu dieser Beschreibung, sofern das Gleiten des Gesprächs assoziativ ist und Anknüpfungspunkte im Gespräch aus dem jeweiligen 'Faszinosum' vermittelter Authentizität erfolgen. Doch ist dies nicht im Sinne eines "Ereignisses" zu verstehen, da es sich thematisch über die Sendungen hinweg wie-

17 Begriff zit. nach Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974, S. 26.

18 Rolf Günter Renner: Postmoderne Literaturtheorie/Postmoderne literarische Entwürfe; in: Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien 1994, S. 171-193, hier 181f. (zu Kluges Erzählungen).

19 In manchen Kulturmagazinen liegen entsprechend die zitierten Texte in der Stimme, ihre schriftlichen Pendanten sind in mündliche Überlieferung transformiert. Die gewünschte Engführung der Rede auf sich - die Rede ist hier das Ganze der Gesprächssituation - transformiert die Texte in orale Partikel, an denen sich das Reden entzündet.

20 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a.M. 1974, S. 141.

derholen kann, etwa durch die immer wieder neu zu stellenden Abfragen der damit verbundenen Themen.

Für die Stimme kann dies heißen: Der klangliche Aspekt der Stimme forciert in der Wahrnehmung die Pluralität des 'wie es läuft'. Das Gespräch bringt nicht bloß eine Akkumulation von Bildern des kulturellen Gedächtnisses mit sich, im Reden über diese Bilder verliert sich mit dem Ende des Redens ein wesentlicher Teil im Imaginären, ohne seiner habhaft geworden zu sein. Das belebende Prinzip der Selbstorganisation verpufft mit dem Abbruch des Gesprächs, einzig die gezielte Unterbrechung zu Ende der Sendung, die eigentlich ein Abbruch ist, verdeutlicht den Verlust an Tonlagen durch ein Programmschema.

Mündlichkeit und Wissen

Über mündliche Überlieferung schreibt Kluge:

Man kann es gar nicht elementar genug darstellen. Heinrich von Kleist sagt es so: 'Wenn Du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich Dir ... mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, zu sprechen'. Der Zustand, daß ich in der Gesellschaft bin, gleich ob ich zufällig allein bin oder wirklich in Gesellschaft, genau dies ist Öffentlichkeit.²¹

Öffentlichkeit versteht Kluge im empathischen Sinn. Zu unterscheiden soll für den einzelnen sein, daß auch im Fernsehen das simulierte, für das Medium arrangierte, von einem tatsächlichen Sprechen und Wissen zu unterschieden ist.²² Empathisch ist die Wendung, weil sie eine möglichst nahe an einem Ursprung sich befindende Rede fordert, die ihre Kraft nicht aus den Inhalten der Rede bezieht, die zu wissen wären, sondern aus den vorübergehenden Figurationen, die die Stimme im Reden erzeugt.

Inhalte sind beliebig zu simulieren, Talent für die Schauspielkunst oder einen guten Schreiber vorausgesetzt. Der Simulation entzieht sich allein, was nicht auf den Begriff gebracht werden kann, aber an ihm haftet. Der klangliche Aspekt der Stimme wird dann aber zum Residuum einer Erfahrung, die sich mitteilt, ohne daß es möglich wäre, diese Erfahrung mit/in der Stimme einzuholen (und der Simulation anheim zu stellen). So entzieht sich das Grundlegende von Anfang an und wird in der Gründlichkeit des Entzugs zum Bewah-

21 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 74.

22 Vgl. ebda., S. 74: "Wir kennen Fernsehsendungen [...], in denen unmittelbares Sprechen so nachgemacht werden kann wie unter wirklichen Verhältnissen".

rer einer Unverfügbarkeit des Individuums von seinem anfänglichen Reden aus (das Kluge, wenn wir recht sehen, als Natürlichkeit bezeichnet). Das Unbewußte, so haben wir zitiert, interessiert sich nicht für Bedeutungen, sondern dafür 'wie es läuft'. Die Wendung ist hintersinnig: wie es läuft, also auch wie es in der Rede läuft, womit sich ein "es" von der Rede schon abgrenzt. Dieses "es" ist nicht zu simulieren, gerade weil darin nicht nach der Bedeutung gefragt werden kann.²³ Eine 'Inhaltskontrolle' ist nicht erst notwendig.

Kluge betrachtet den idiosynkratischen Aspekt von Kommunikation ähnlich:

Die menschliche Kommunikation hat zwei verschiedenartige, radikale Wurzeln: Radikal ist, daß etwas *Eigenes* ('das was nur *ich* spüre') niemals in die allgemeine Verständigung völlig aufgelöst werden kann. Das andere radikale Prinzip heißt, in zivilisierter Weise kann ich mich nur äußern über eine Distanz, die ich zu meinem Gespür, zur 'Idiosynkrasie', einhalte. *Ein solches Doppelprogramm an sich unvereinbarer Prinzipien funktioniert, wie eine schlechte Wegstrecke: An den Verknüpfungsstellen muß es holpern. Das aber ist der menschliche und lebendige Kern.*²⁴

Wenn er auch nicht ausdrücklich vom Unbewußten spricht, sondern von einem "lebendigen Kern", so ist doch die Wendung "das, was nur ich spüre" eine Reaktion auf einen Prozeß, der unbegrifflich bleibt. Zweckdienlicherweise wird man Anschauungen darüber entwickeln, sich aber des metaphorischen Gehalts dieser Anschauungen bewußt bleiben. Eben dies bringt die holpernde Bezogenheit im "Doppelprogramm" zum Ausdruck. Was nur der einzelne spürt, und woran seine Stimme im Sprechen noch nahe war, tritt im Produkt in Distanz zur Stimme, die eben noch gesprochen hat. Von daher sind auch die Gespräche der Kulturmagazine nicht an einem roten Faden entwickelt. Aus der Distanz wird ein Zusammenhang präferiert, der hört, worauf es ankommt.

23 Kluges wiederholte Verweise auf Kleist im Zusammenhang mit einem Wissen, dem ein Moment von 'es weiß sich' eingeschrieben ist - man vergleiche auch den Hinweis in: Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin 1987, S. 76 -, folgt aus dem uneinholbaren Gleiten des Sprechens über einen nicht benennbaren Grund, der nur zu "spüren" ist. Die Beschäftigung damit kann man als den Wunsch nach einem absolut anfänglichen Sprechen verstehen. Im *Marionettentheater* ist Kleist eine pointierte Beschreibung eines gleichermaßen passiven wie aktiven Prozesses der Wissensermittlung gelungen. Kleist beschreibt, wie ein 'sich im Gefühl' haben, als eine dem Denken vorgängige Unmittelbarkeit verstanden und behauptet werden kann, ohne bloß dem Bewußtlosen oder bloß dem Bewußtsein Dignität zuzusprechen. Vgl. dazu Bettina Schulte: Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen, Zürich 1988. Laut Schulte versucht Kleist "die Autonomie jener Instanz zu befestigen, die ...[er] späterhin mit dem Begriff des 'Gefühls' umschreiben wird" (S. 16).

24 Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie, S. 78. Hervorhebungen im Original.

Dem Hören auf die Stimme ist ein Widerstand gegen ein nivelliertes, was hier heißt: umständliches, nicht-direktes, nicht-natürliches Sprechen eigen.

Die Stimme ist bei Kluge authentisch vorgestellt, das Medium Fernsehen ändert an ihrer Attraktivität für mündliche Kommunikation nichts: auch aus der Konserve soll sie noch authentisches Zeugnis sein. Diese Attraktivität mag man aus überwiegend unbegrifflichen Eigenschaften ableiten: (Der Effekt von) Rede ist eher additiv, aggregativ, situativ und teilnehmend.²⁵ Doch wird in der medialen Präsentation ein Teil ihrer Attraktivität auf das Konto des Wünschbaren zu schreiben sein, wie auch das Sprechen in mündlichen Situationen bereits von uneinholbaren Verschiebungen geprägt ist. Derrida schreibt: "So bliebe denn übrig, zu sprechen und die Stimme in den Gängen widerhallen zu lassen, um den Mangel an Präsenz zu supplementieren. Das Phonem, der Laut ist das Phänomen des Labyrinths".²⁶ Aber vielleicht wäre dieses labyrinthische "Schwatzen", das Novalis im "Monolog" bereits dargestellt hat, kein schlechter Weg. Es ist auch bei Derrida nicht ohne Sprechwitz geschrieben, daß das Phonem das Phänomen sei.



25 Vgl. diese und weitere Eigenschaften der Rede bei Ong, *Oralität*, S.42-61. Die zitierten Eigenschaften der Rede sind vorrangig Beschreibungskategorien für primäre orale Kulturen, sie werden in einer 'reinen' Anwendung auf westeuropäische Verhältnisse gewiß überstrapaziert. Dennoch gelten einige Merkmale auch für die gegenwärtige Phase einer "sekundären Oralität", Vgl. Hans-Georg Pott: *Die Wiederkehr der Stimme*. In: Albert Berger und Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994, S. 79-101. Pott analysiert überwiegend die Stimme in Hinsicht auf das Telefon und die damit verbundene (wiederholte) Abkoppelung der Stimme vom Körper.

26 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt a.M. 1979, S. 164.

Dorothee Römhild

Von Menschen und Hunden

Ein Fenster für die Kreatur in den Kulturmagazinen Alexander Kluges

"... kurz, das Tier war mir ein in eine mehr oder minder un-
kennliche Knospe eingewickelter Mensch, den wir an uns
locken und ein wenig erziehen können..." (Adalbert Stifter)

In der bildenden Kunst, in der Literatur, in Alltagskultur und Medien stellt das Verhältnis des Menschen zu seinem ältesten Hausgenossen, dem Hund, ein motivgeschichtliches Phänomen dar, das als integrativer Bestandteil und Indikator kulturgeschichtlicher Entwicklungen offensichtlich auf zivilisatorische Prozesse in der Art eines Zerrspiegels zurückverweist: Von der Antike bis in die Gegenwart wird der *Canis familiaris*¹ bevorzugt zwischen den beiden Polen dämonischer Kreatürlichkeit und domestizierter Natur, als wilde Bestie und als treuester Freund des Menschen ausphantasiert. In diesem Sinne ist der Hund als Motiv inzwischen zu einem ebenso schillernden wie fest umgrenzten Zeichen, ja zu einem interkulturellen Topos geworden. Allegorische Denkfigur der Liebes- und Herrentreue vs. Verrat (Heilskräfte leckender Hunde vs. Unreinheit in biblischen, Hunde als Prediger und hundskepfige Heilige vs. Hund in Judasgestalt in ikonographischen Darstellungen des Christentums)², Paradigma der zugerichteten Kultur-Natur und als solche Sinnbild der gequälten Kreatur, aber eben auch Utopieträger im Sinne eines wahrhaft unverstellten,

1 Der von dem schwedischen Naturforscher Carl von Linné im 18. Jh. geprägte Fachterminus für den Haushund konnotiert bereits Bedeutungsvarianten, die von "zum Hause gehörig" über "sklavisch", "einheimisch, nicht-fremd" bis "bester Freund" unterschiedliche Akzente setzen. Vgl. Gudrun Beckmann/Susanne Beckmann: Vom aufrechten Menschen zum Hundehalter: 500.000 Jahre Ko-Evolution und Kulturgeschichte von Mensch und Hund. Giessen 1994. S. 84.

2 Vgl. ebd., S. 211; 307-308; 321. Zur Bedeutung des Hundes in "Mythos, Religion und Brauchtum" auch: Helmut Bracker/Cora van Kleffens: Von Hunden und Menschen. Geschichte einer Lebensgemeinschaft. München 1989. S. 47-62 u. 83ff.

im positiven Sinne triebgeleiteten Gegenbildes in der ästhetischen Verarbeitung gesellschaftlicher Entfremdungsprozesse³ und Katalysator zwischenmenschlicher Kommunikation sowie Ersatzobjekt nicht realisierbarer Gefühlswelten und Glücksversprechen im Alltag.

Auch Alexander Kluge, der in seinen Kulturmagazinen mit Beiträgen zum Elefanten, zum Bären, zum Hund und anderen Vierfüßigen⁴ sporadisch ein Fenster für die Kreatur öffnet, hat das in diesem Sinne antipodische Verhältnis des Menschen zu seinem domestizierten Mitgeschöpf in beiden Varianten zum Thema gemacht, so in folgenden, im vorigen Jahr ausgestrahlten Fernsehsendungen, die inhaltlich miteinander aufs engste korrespondieren: *Hund & Mensch. Gefährten der Steinzeit* ist mit Blick auf das medienaktuelle Thema des Pitbulls⁵, der gegenwärtigen dämonischen Variante des Hundes als Todesmaschine, einem Produkt männlicher Omnipotenzphantasien und Herr-



schaftsattribut gewidmet, während *Du bist mein bester Kamerad*, eine 45minütige Sendung über den Blindenführhund von Alexander Weil, die Lebensgemeinschaft Mensch/Hund mit allen ihren Widersprüchen als dessen Kehrseite aufgreift. In beiden Fällen wird die Verwandlung von erster in zweite Natur sichtbar, werden die Hunde als Objekte und Indizes von

Herrschaftsverhältnissen vorgeführt, die ebensoviel über die Geschichte der Menschheit, über die Hundebesitzer wie über Hunde und Hundehaltung mitteilen. Die folgende, primär motivgeschichtlich orientierte Darstellung geht dem kulturhistorischen Horizont nach, der beiden Themensendungen in ihrer kontrastiv-diskursiven Rede über Menschen und Hunde eingeschrieben ist.

3 Z.B. die in subtiler Weise gesellschaftskritischen, teilweise auf Verklärung zielenden Hunderdarstellungen in literarischen Texten des Poetischen Realismus, insbesondere bei Fontane, Raabe und Storm.

4 Der Übersicht halber nenne ich im folgenden in der Chronologie ihrer Ausstrahlung alle mir bekannten Beiträge zum Thema Hund, die Kluge für seine Magazinreihe übernommen und bearbeitet hat: *Mit den Augen der Hunde* (Portrait des Biologen Heinz Brüll/10 vor 11); *Du bist mein bester Kamerad* / *Der Blindenführhund* (*News & Stories*: 24.07.95); *Mondhunde*. Zwei authentische Nachzügler des Großen Sowjet-Kinos (*10 vor 11*: 21.08.95); *Hund & Mensch. Gefährten der Steinzeit* (*Prime Time*: 22.10.95)

5 Als moderne Version des Kriegshundes ist der Pitbull zweifellos Mittelpunkt eines öffentlichen Gewaltdiskurses, der an diesem Thema stellvertretend Tabuisierungen verhandelt, die weniger dem Hund als der zunehmenden Gewaltbereitschaft des Menschen gelten.

Du bist mein bester Kamerad...

Exemplarisch vorgeführt sei dieser im besten Sinne zweidimensionale Blickwinkel zunächst anhand ausgewählter Sequenzen aus der Sendung über den Blindenführhund, die vor allem den historisch gewordenen Ambivalenzen einer Beziehung und ihrer Kontinuität im Wandel gilt, und die eben am Beispiel des Hundes die Komplexität auch des menschlichen Kameradschaftsbegriffs in einer Art Subtext zwischen den Bildern gewissermaßen mitartikuliert. Bereits der knappe, aufgrund seiner kollektiven Semantik beredete Titel weckt Assoziationen auf ein fest umrissenes Bedeutungsfeld, das in seiner pervertierenden Brechung - vom zivilen Freund des Menschen zum soldatischen Kameraden - allerdings doppelten Verweischarakter erhält. Indem sie ein geflügeltes Wort zur Charakterisierung des Verhältnisses von Mensch und Hund aufgreift, weist die Sendung in der Tat auf einen zentralen Aspekt dieser Beziehung hin: Ob als Ausdruck idealtypischer Vermenschlichung zum Lebensgefährten oder einfach als vierfüßige Begleiterscheinung des Alltags - das Rudeltier Hund ist längst in den sozialen Lebensraum des Menschen integriert. Der Begriff der Kameradschaft allerdings zielt auf eine spezifische Variante der Beziehung; der Sprachgebrauch spielt hier auf einen eher soldatisch-militärisch konnotierten Freundschaftsbegriff an, wodurch das Thema einen patriarchalen Gestus erhält. Und genau zwischen diesen beiden Diskursen findet im Verlauf der Sendung ein ständiger Perspektivenwechsel auf das Thema statt, wie er bereits der exponierenden Laufschrift noch vor dem Titelabspann eingeschrieben ist:

Die Ausbildung der Blindenführhunde zeigt die höchste Stufe der Verständigung zwischen Mensch und Tier / Das magische Denken der Hunde erforschten die Biologen Jakob von Uexküll und Heinz Brüll / "Du kennst mein schicksalhaftes Los" heißt es in dem Gedicht eines Kriegsblinden / Alexander Weil berichtet über das Leben der Blinden und ihrer Blindenführhunde --⁶

Sachliche Redewendungen kontrastieren hier mit idealtypischen Überhöhungen, naturwissenschaftliche Betrachtungen, die gleichwohl die konträren Pole Magie und Ratio zusammenbringen, mit poetischen Umschreibungen, die auf gefühlsmäßige Beziehungspotentiale hindeuten. Der nachfolgende Titelabspann "Du bist mein bester Kamerad / Der Blindenführhund", illustriert von dem Portrait eines Schäferhundes rechts oben im Bild, bezeichnet eine Engführung des Themas, die jedoch im Verlauf der Sendung in ihre unterschiedlichsten Facetten aufgefächert wird: Es geht hier keineswegs ausschließlich um

⁶ Dieses und die folgenden Zitate wurden der Sendung *Du bist mein bester Kamerad* (s. Anm. 4) entnommen.

den Schäferhund, der als einer seiner bekanntesten Repräsentanten nicht nur mit der Geschichte des Blindenführhundes, sondern auch mit der deutschen Vergangenheit aufs engste verknüpft ist. Vielmehr geht es um einen Kreis von Menschen, deren Lebensalltag mit dem der Hunde in unterschiedlichster Weise verwoben ist. Es geht um Züchter, Ausbilder, Naturwissenschaftler und Blinde, um "die höchste Stufe der Verständigung zwischen Mensch und Tier" in ihren - mitunter gegenläufigen - qualitativen Ausformungen.

Der die beiden Eingangssequenzen zur Führhundausbildung trennende und zugleich verbindende Zwischentitel "Welche Hunde eignen sich als Blindenführhunde?", der unmittelbar an die zuvor eingeblendeten Fotos dreier typischer Führhunderassen (Schäferhund, Golden Retriever, Labrador) anschließt, unterstreicht den Informationscharakter der Sendung und thematisiert mit dem sachlichen Hinweis auf die gängige rassenspezifische Kategorisierung der Spezies Hund einen Aspekt, der im folgenden leitmotivisch auf seinen Bedeutungsgehalt hin entfaltet wird. Das anschließende Interview mit der Hundeausbilderin Margitt Schmitt, das übrigens entsprechend dem Authentizitätsanspruch der Darstellung inmitten ihrer Hunde stattfindet, gilt dem menschlichen Nutzwert von Zuchtstandards und mündet in ein Statement, das gleichermaßen die Objektsetzung des Hundes wie die des Menschen entlarvt:

... und dementsprechend muß man also auch den Hund für den Blinden aussuchen. Man muß den Hund genau kennen und den passenden Blinden dafür finden.

Dieses erste Indiz auf ein zweckorientiertes, ökonomisches Kalkül der Vermarkter wird andernorts aus der Sicht der doppelt abhängigen Käuferschicht, der Blinden, mehrfach wieder aufgegriffen. Zuvor aber findet ein Perspektivenwechsel auf den Lebensalltag eines Blinden statt: "Alois Seitz auf dem Weg zur Arbeit" wird begleitet von seiner Schäferhündin. Seitz' Erläuterungen über Fähigkeiten und Qualitäten seines Hundes stellen schon durch ihren gegenläufigen Sprachgestus einen Kontrapunkt zu dem vorausgegangenen Interview dar. So nimmt er im Gegensatz zur Ausbilderin nicht die kollektive Anpassungsfähigkeit einer Rasse, sondern die individuelle Sensibilität des eigenen Tieres in den Blick, die weit über ein Arbeitsverhältnis hinausgeht.

Während die Sprache der Ausbilder und Züchter mit ihren Fachtermini den Hund als Gegenstand verhandelt, erscheint dieser hier als außerordentlich einfühlsamer Kommunikationspartner im wechselseitigen Dialog mit seinem Herrn: "Sie wartet und fragt, wo, rechts oder links..." Dieser Kontrast verdichtet sich auch auf der visuellen Ebene. Unter der Prämisse "So soll ein guter Schäferhund sein" (Insert) stellen die vorgeführten Szenarien der Zucht- und Ausbildungsstätten allesamt den Vermarktungsaspekt zur Schau, so etwa,

wenn eine Züchterin mit der Frage "Steht sie gut?" ihre Zuchthündin vor der Kamera postiert und dabei die äußeren ("gute Kruppe, ansprechende Farbe etc.") und wesensmäßigen Qualitäten ("lieb, umgänglich, wachsam") des Hundes recht anschaulich erläutert. Anders der Binnenraum der Blinden in ihrem Alltag mit dem vierbeinigen Hausgenossen: Leitmotivisch



fokussiert die Kamera in solchen Szenen einen treu blickenden oder auch nur ruhig schlafenden Hund, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt und eine Atmosphäre von Ruhe und Geborgenheit ausstrahlt.

Bevor ich auf den Zitatcharakter solcher harmonischen Genreszenen zu sprechen komme, möchte ich, dabei bewußt der durch die Montage vorgegebenen Kontrasttechnik folgend, zunächst einen weiteren Aspekt beleuchten. In einem ausführlichen Interview mit Karl Dettmer, dem heutigen Leiter der aufs engste mit deutsch-nationalen Wertvorstellungen und deutscher Geschichte verknüpften Zucht- und Ausbildungsstätte "Preußenblut", wird - nomen est omen - die Bedeutung dieser wohl renommiertesten deutschen Schäferhundezucht in ihrem historischen Kontext auf authentische Weise, nämlich in einer bisweilen von unfreiwilliger Komik gekennzeichneten Selbstentlarvung des Interviewpartners, greifbar.

Nicht ohne Stolz weist Dettmer darauf hin, daß er mit der Übernahme der Abteilung Ausbildung des Familienbetriebs 1972 das Erbe eines Vaters angetreten hat, dessen Verdienste auf dem Gebiet der Hundezucht während des Faschismus mit dem Reichsorden, nach dem zweiten Weltkrieg mit dem Staatspreis gewürdigt wurden. Während er die Entwicklung des Schäferhundes vom "Dienstgebrauchshund Nr. 1" über seine "nicht ganz so schöne Rolle (...) in der etwas unglücklichen Zeit des 3. Reiches" bis hin zum Gefährten des Blinden erinnert, verrät Dettmer seine weniger ideologischen als marktgerechten Ambitionen bereits durch seinen entlarvenden Sprachgestus mit Äußerungen wie: "Die Blinden sind heute mein Leben, denn ohne sie könnte ich keine Führhunde ausbilden..." oder im Blick auf den Idealtyp des Schäferhundes, der Schutz- und Führhundqualitäten in sich vereint, mit der Plattitüde "denn auch der Blinde ist ein Mensch, und auch der Blinde kann überfallen werden."

Unmittelbar an diesen historischen Exkurs auf Kontinuitäten im Wandel der Schäferhundezucht schließt einer jener kontrastiven Szenenwechsel an, der den Faden "Lebensalltag der Blinden und ihrer Hunde", diesmal in der Tradi-

tion eines Genrebildes, im Detail wieder aufgreift. Die Zuschauer werden Zeugen eines Hauskonzerts von Alois und Verena Seitz, das von diesen einzig zu dem Zweck arrangiert wurde, um die Reaktionen ihres Hundes auf klassische Musik (Händel) zu testen. Im wechselseitigen Zusammenspiel harmonisierender Bild- und Klangräume entsteht ein visuell-akustisch aufgeladenes Monument der Privatheit, das die gefühlsmäßige Nähe von Mensch und Tier zu einem idyllischen Augenblick ausgestaltet. Schon dadurch, daß der Hund im Schriftbild - wie Alois und Verena Seitz - mit seinem Namen "Flora" vorgestellt wird, ist er als Individuum und vollwertiges Familienmitglied ausgewiesen. Zudem betont die Kameraführung durch wiederholte Naheinstellungen, die wechselweise Mann, Frau und Hund in den Blickpunkt rücken, einerseits die Eigenständigkeit der drei Figuren, wie sie diese andererseits in Beziehung zueinander setzt.

In dieser Weise als eigenständiges Wesen in den Binnenraum menschlicher Intimität einbezogen, wird der Hund im Rückgriff auf einen mittelalterlichen Topos der Malerei als Subjekt des privaten Refugiums, der Trinitas Mann-Frau-Kreatur, herausgestellt: Das musizierende Paar, der auf einem Kissen ruhende Schäferhund - dieses Sujet erinnert, um nur zwei Beispiele zu nennen, an das Gemälde *Die Brautleute Arnolfini* (1434), auf dem Jan van Eyck den Hund als Symbol der Liebestreue dargestellt hat, sowie - verstärkt noch durch das assoziative Bindeglied Hauskonzert - an ein Bild von Israhel von Meckenen (um 1440-1503), auf dem *Der Orgelspieler und seine Frau* mit einem Hund zu sehen sind, wobei der Hund mit seiner deutlich angewinkelten Pfote nicht minder aufmerksam als die Frau auf das Spiel des Mannes konzentriert ist.⁷ Im Rekurs auf solche topoistischen Darstellungen erhält die Filmsequenz hier nahezu emblematischen Charakter: Übermittelt wird eine Atmosphäre der Privatheit, die durch das Attribut des schlafenden Hundes, Symbolträger der Treue und Geborgenheit, zu einem Gegenbild stilisiert wird, das auf seine Weise implizit den zuvor thematisierten Vermarktungsaspekt dekonstruiert. Ist die soziale Bindung Mensch/Hund hier in eine familiäre Struktur übersetzt, in der dem Hund die Rolle des Kindes zukommt, so wird diese idealtypische Konstruktion in der folgenden Sequenz von anderer Seite her ausgeleuchtet.

Der Ort des Geschehens: "Hundefriedhof bei Mühlheim/Ruhr". Mit dem Thema Denkmalpflege für Hunde wird ein weiteres soziokulturelles Bezugs-

⁷ Ich beziehe mich hier auf die Ausführungen über die Mittlerrolle des Hundes zwischen Natur und Kultur, die Helmut Brackert und Cora van Kleffens an den oben zitierten Gemälden und anderen Beispielen aus der bildenden Kunst und Literatur der beginnenden Neuzeit in ihrer Kulturgeschichte des Hundes herausgearbeitet haben. Dies.: Von Hunden und Menschen..., a.a.O., S. 86 u. 110-111.

feld aus der gemeinsamen Geschichte von Menschen und Hunden aufgegriffen. Die Affinität von Hund und Tod hat in Mythen und Sagen, in ikonographischen Darstellungen, in der bildenden Kunst - vom Hundegott Anubis, über die Mittlerfunktion des Hundes auf der Schwelle zum Totenreich, dem Hund als Sinnbild der Melancholie (Dürer) bis hin zur sprichwörtlichen Hundetreue über den Tod des Herrn hinaus - eine bis in die Antike zurückreichende Tradition, sowie umgekehrt auch Denkmäler für Hunde, von Bestattungen bis hin zu literarisch und bildnerisch ausgestalteten Traueroden und Lobeshymnen auf ihren Tod ein vielerorts tradiertes kulturgeschichtliches Sujet darstellen.⁸

In dem folgenden Interview mit einer Blinden wird dieses Thema insofern aktualisiert, als es mit ihrer spezifischen Situation, einer gewissermaßen doppelten, körperlich wie gefühlsmäßigen Abhängigkeit, in Zusammenhang gebracht und auf diese Weise um seine psychosoziale Bedeutungsvariante ergänzt wird. Die Konfrontation von Kollektivsymbol und individuellem Erfahrungsraum findet in der Kameraführung ihre visuelle Entsprechung: Ist die Kamera in der Eingangsperspektive einer Totalen zunächst sachlichdistanziert auf den Hundefriedhof gerichtet, so schreitet sie darauf, dem Weg der blinden Besucherin folgend, eine Reihe von Gräbern ab, um dann vor einem Denkmal zu verharren und in der Naheinstellung dessen Inschrift zu entziffern: "Bea. 1961-73.



Ich ging mit Dir wie an Mutters Hand." Die hier emblematisch abgebildete Mutter- bzw. Elternfunktion des Hundes, die ihm in der Partnerschaft mit den Blinden im übertragenen Sinne zukommt, korrespondiert wechselseitig mit der bereits in der Seitz-Sequenz deutlich gewordenen Kindrolle. Beide aber markieren zwei Seiten einer Vermenschlichung, die sich auf die Frage "Woran sind Ihre Hunde gestorben?" u.a. in folgender Äußerung der Blinden artikuliert: "man liebt sie, man lebt mit ihnen, sie sind einem wie Kinder..." Hier werden Trauerpotentiale freigesetzt, die in ihrer paradigmatischen Überhöhung des Hundes implizit dessen kompensatorische Funktion erkennbar werden lassen. Artikuliert sich in dem authentischen Sprachgestus der Blinden, verdichtet durch einfühlsame Bilder und eine zwischen Nähe und Distanz changierende, sensible Kameraführung die Beziehung Mensch/Hund ausschließlich von ihrer

⁸ Vgl. ebd., S. 84-85 u. 215, sowie das Kapitel "Der Hund als Vermittler von Leben und Tod" in: Beckmann/Beckmann: Vom aufrechten Menschen..., a.a.O., S. 303ff.

emotionalen Seite, so gilt das folgende, ausführliche "Portrait des Biologen Heinz Brüll, der 1942 den Brüllschen Hindernisgarten entwickelte" wiederum seiner zweckfunktionalen Variante - ein weiterer Beitrag zum Thema Blindenhund, der unmittelbar in die deutsche Geschichte hineinführt. Als erste Reminiscenz an den zweiten Weltkrieg wird das Photo eines Soldaten mit seinem Schäferhund gezeigt, die darunter liegende Laufschrift exponiert zusätzlich den perspektivischen Themenwechsel:

Ein Hund ersetzt die Augen / Falls er den 'menschlichen Raum' in seinen 'hundlichen Raum' zu übersetzen lernt / Der Hund tut das, sagt Jakob von Uexküll, nach 'magischer Logik' / Der 'Brüllsche Hindernisgarten', der dies bei der Hundebildung berücksichtigt, wurde 1944 in die Heeresdienstvorschrift aufgenommen --

Das anschließende Interview mit Heinz Brüll ist vor allem eine exemplarische Charakterstudie, zumal dieser sich, dabei stellenweise eine Karikatur seiner selbst, in seiner Rede über Menschen und Hunde als Prototyp eines militärisch-chauvinistischen Herrschaftsgeistes exponiert. Sein Gegenüber mit Blicken fixierend und seinen, überwiegend im militärischen Jargon vorgebrachten Memoiren punktuell mit der Geste des erhobenen Zeigefingers Bedeutsamkeit attestierend, ist Brüll geradezu strategisch-defensiv darum bemüht, noch in der sachlichen Gesprächssituation eine Machtposition zu repräsentieren.



Doch was teilt der Interviewpartner uns nun konkret über Methoden und Ziele der Blindenhundausbildung mit? Zunächst einmal, daß es um Übersetzungsarbeit geht, die weniger auf Kommunikation, als auf "Unterordnungsübungen" basiert:

Es kommt ja darauf an, in den Raum des Hundes die für die Menschen gültigen Hindernisse hineinzu projizieren, die normalerweise für den Hund gar nicht vorhanden sind (...) Und das erreichen wir durch den künstlichen Menschen, das ist der Führhundwagen, der Führhundwagen repräsentiert den am Hunde hängenden, nicht sehenden Menschen.

In der fachterminologischen Codifizierung auf Objekte einer Versuchsanordnung reduziert, werden hier Mensch und Hund gleichermaßen der Brüllschen Verdinglichungslogik anverwandelt. Der autoritäre Sprachgestus wie

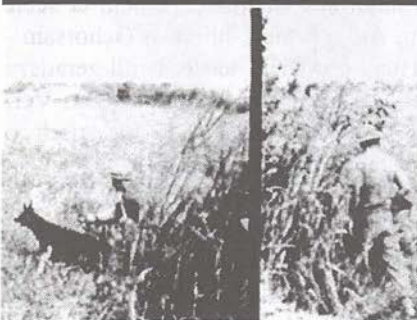
seine Inhalte verweisen durchgängig auf den historischen Kontext, von dem sie geprägt sind:

Ich persönlich habe von 1942-45 vierhundert Kameraden mit hervorragenden Hunden ausgerüstet (...) Ständig waren neunzig Hunde in der Staffel, und davon waren dreißig stets parat, verteilt zu werden (...) Die Hunde wurden ja eingezogen, die wurden gemustert und eingezogen (...) Der Blindenhund war dann für seinen Besitzer verloren.

Der weitschweifige Monolog des Kriegsveteranen über die Funktionalisierung von Hunden wie Menschen zu Herrschaftsinstrumenten im zweiten Weltkrieg wird von Kluge durch einmontierte historische Dokumente (Fotos von Kriegsblinden, Standbilder und Filmausschnitte aus dem Brüllschen Hindernisgarten, Soldaten mit ihren Schäferhunden) in einer Weise kommentiert, die seinen Authentizitätscharakter wirkungsvoll unterstreichen und zugleich der Strukturierung des Beitrags dienen. Indem Brüll das Verhältnis des Blinden zu seinem Hund in erster Linie als ein hierarchisches beschreibt ("Der Erblindete ist aufgrund der Unterordnungsübungen jeder Zeit in der Lage, von seinem Hund jeglichen Gehorsam zu erlangen"), reduziert er dieses auf Schablonen seines selektiven Denksystems: "Ein Blindenführhund muß wesensfest sein, eine Persönlichkeit, auf die man sich verlassen kann." In solchen Standardisierungen artikuliert sich unverkennbar der autoritäre Charakter. Indem er seine Wertvorstellungen von Pflichtbewußtsein, Aufopferung, blindem Gehorsam - allesamt soldatische Tugenden, auf den Hund projiziert, leistet Brüll geradezu ostentativ Übersetzungsarbeit im Sinne seiner Ausbildungsmethode. Das Verhältnis Mensch/Hund ist hier als wesentlicher Bestandteil eines historisch in der Kriegsmentalität verankerten patrilinearen Herrschaftsdiskurses ausgewiesen, dessen Kontinuität im Wandel der Schlußbeitrag über den "Hindernisgarten in Anlehnung an Heinz Brüll / 50 Jahre später" belegt: Das darin von Ausbilder Valentin Eder rezitierte Gedicht eines anonymen Kriegsblinden jedenfalls, knüpft mit seinem plakativen Titel *Mein Lebensfreund* wieder an die zivile Tradition, die emotionale Bindung von Mensch und Hund an.

... *Gefährten der Steinzeit*

Daß das Brüllsche Kameradschaftsethos in heutigen Mensch-Hund-Beziehungen dennoch wieder auflebt, zeigt die Fortschreibung des Themas in der Sendung *Hund & Mensch - Gefährten der Steinzeit*. Mit weit avantgardistischeren Stilmitteln als in dem Beitrag über den Blindenhund verdichtet Kluge hier das Material (längere Interviewpassagen, tableauartige Schriftbilder, die den Inhalt



auch graphisch unterstreichen, disharmonische Klangbilder etc.) zu einer Ton-Bild-Montage, deren einzelne Bausteine das gegenwärtige gesellschaftliche Aggressionspotential seismographisch im Prisma der Hundehaltung sichtbar machen. Dabei begegnet uns die destruktive Seite menschlicher Zurichtung des Hundes wiederum in ihrer historischen Entwicklung: Vom harmonisch mit einem Schoßhündchen auf dem Sofa vereinten Boxer, nebenbei eine ironische Anspielung auf Romuald Karmakars Pitbull-Film "Hunde aus Samt und Stahl", über Kriegshunde im 14. Jahrhundert, "Otto von Bismarcks ägyptische Doggen", Tragemanns Metallsuchhunde bis zu den "dogs of war" in Vietnam, vom US-Denkmal für den schußfesten Kriegshund "Nemo" bis hin zum "Kampfhund Apollo in der Ausbildung"⁹, der in leitmotivischen Zitatpassagen aus Kamakars Film vorgestellt wird.

Bezeichnend aber für unser Thema, Kluges pointierte Darstellungsform des Verhältnisses Mensch/Hund in seinen mitunter gegenläufigen Facetten und historischen Bedeutungen, sind die strukturellen und thematischen Besonderheiten der Folgesendung: Kluge nutzt den aktuellen Themenbeitrag über Kampfhunde, um seinerseits die Kontinuität im Wandel auch intertextuell, nämlich im selbstreferenziellen Bezug sichtbar zu machen.¹⁰ Das Thema des Eingangsbildes "Pitbull hängt im

9 Diese und alle folgenden Zitate stammen aus der Sendung: *Hund & Mensch. Gefährten der Steinzeit* (s. Anm. 4).

10 Mit dem Untertitel "Besuch aus dem Kultusministerium" versehen, hat Kluge am Schluß, vor dem Titelausschnitt der Sendung, eine Szene aus seinem Film *Abschied von gestern* zitiert: Anita G. besucht mit Pichota den Hundeplatz. Zum Hundemotiv bei Kluge vgl. auch die 32.

Ast eines Baumes", akustisch überlagert von hysterisch-dämonisch verzerrtem Hundegeheul, durchzieht leitmotivisch den gesamten Beitrag, der in seiner auf den gegenwärtigen Gewaltdiskurs zugespitzten Polarisierung der Extreme Hund als Freund und Kampfmaschine unmittelbar an *Du bist mein bester Kamerad* anknüpft. Das eine Extrem ist bereits mit der provokativen Laufschrift zu Beginn angesprochen: "Hund beisst Ast, solange bis die Kiefer versagen / Lernfähigkeit der Hunde und menschlicher Auftrag --"



Für sich selbst sprechen mag abschließend folgendes Statement eines Pitbull-Besitzers, der bei der privaten Ausbildung seines Kampfhundes gezeigt wird:

Wenn ich einen Freund habe, dann gebe ich für diesen Freund alles. Sollte ich allerdings einen Freund haben, wo ich alles gebe und dieser Freund mir nicht bereit ist, zu geben, was ich von ihm erwarte und ihm auch gebe, dann ist es nicht mein Freund - und genauso ist es, glaube ich, mit dem Hund. Was ich für den Hund tue, das verlange ich auch vom Hund. Und es gibt keinen Hund, der so weit geht wie der Pitbull (...) Ich würde für meinen Hund genauso in den Tod gehen, wie mein Hund für mich in den Tod gehen würde. Das würde ich für meine Familie tun wie für mein Land.

Treueideal und Opferlogik, Freund- und Kameradschaftsbegriffe in der Tradition patriotischer Kriegsmentalität - derartige Männerphantasien ermöglichen dem Rezipienten beider Sendungen spätestens an dieser Stelle durchaus einen assoziativen Gedankensprung in den "Brüllschen Hindernisgarten".

Erst am Beispiel des Pitbullbesitzers aber können die in der ersten Sendung parallel geschalteten Pole der Verdinglichung des Hundes zum Kriegshund einerseits und Liebesobjekt andererseits zu einem dialektisch aufeinander bezogenen Wechselverhältnis zusammengeführt werden. Und damit dokumentiert die Sendung gewissermaßen den postmodernen Kulminationspunkt eines Vergesellschaftungsprozesses, den Kluge, dabei wiederholt die kulturgeschichtlichen Codifizierungen des Hundes zitierend, in zwei, nicht zuletzt in ihren markanten Darstellungsformen aufeinander bezogenen Themenbeiträgen vergegenwärtigt hat: Auch in Kluges durch kontrastive Montagetechnik verfrem-

und 33. Sequenz des Films *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Zur realistischen Methode, Frankfurt/M. 1975. S. 156f.



deter Dokumentation ist "Der beste Kamerad" und "Gefährte der Steinzeit" Symbolträger von gesellschaftlichen Rationalisierungsprozessen - eine Chiffre, die mit den Angstvisionen der Kampfhundsendung zu einem Archetypus des Hundes, dem griechischen Mythos vom Höllenhund Kerberos auf der Schwelle zwischen Leben und Tod¹¹, zurückkehrt: Erstart

die wilde Bestie Hund, visuell in leitmotivisch wiederkehrenden Standbildern und Nahaufnahmen verdichtet, zu einem Sinnbild von Aggression und Gewalt, so trägt vor allem das akustische Rahmenmotiv des zur Bedrohung an sich verfremdeten Hundegeheuls in *Gefährten der Steinzeit* einen in diesem Sinne unverkennbaren Zeichencharakter.

¹¹ Bezeichnend in diesem Zusammenhang sind die Umdeutungen, die der "Jenseits-Wächter" Kerberos in seinen unterschiedlichen Überlieferungen vom "freundlichen Türsteher" zum "grimmigen, schlangenschwänzigen Höllenhund" von der Antike bis zur Moderne erfahren hat. Vgl. Beckmann/Beckmann: Vom aufrechten Menschen..., a.a.O., S. 325-326.

Christian Schulte

"...ein Gegenbild, das mehr ist als ein Spiegel"

Überlegungen zu den Fernsehgesprächen Alexander Kluges

"Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben."²

(Heinrich von Kleist)

"Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen."³

(Walter Benjamin)

Die Interviews Alexander Kluges bilden ein tragendes Segment seiner Kulturmagazine. Wie sich diese allgemein durch ihre experimentelle, die Klugesche Filmästhetik konsequent weiterentwickelnde Formensprache von den Konventionen des Magazingenres unterscheiden, so folgen auch die Gespräche, die Kluge im Fernsehen führt, völlig anderen Gesichts-



1 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig, in: Klaus von Bismarck/Günter Gaus/Alexander Kluge/Ferdinand Siegel: Industrialisierung des Bewußtseins. Ein kritische Auseinandersetzung mit den "neuen" Medien, München 1985, S. 68.

2 Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1985 (8. Aufl.), Bd. 2, S. 320.

3 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: Ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. 1, S. 646f.

punkten als die dort etablierten Talkformen. Dies läßt sich bereits an ihrer Präsentationsform ablesen: So ist Kluge oft über weite Strecken nur akustisch durch seine aus dem Off zu hörende Stimme präsent. Wenn er im Bild zu sehen ist, dann meistens im Anschnitt von hinten, kaum einmal in einer Großaufnahme.⁴ Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird so in einer doppelten Brechung auf den von der Kamera - nicht selten in nur einer einzigen Einstellung - fokussierten Gesprächspartner und über dessen Blick auf den dunklen Raum jenseits des Bildes gelenkt. Auf diese Weise hört der Zuschauer stets mehr als er sieht, und er wird durch diesen selbstreflexiven Gestus darauf hingewiesen, daß die vom in sich geschlossenen Bildkader suggerierte Totalität auf Weglassen beruht. So kritisiert "das Nichtverfilmte (...) das Verfilmte"⁵ und appelliert an die Phantasietätigkeit des Rezipienten, den fehlenden Zusammenhang selbst zu produzieren.

Daß dieser es stets nur mit einem Ausschnitt zu tun hat, demonstrieren auch die inneren Zeitökonomien der Magazine. Sie folgen der Maxime: "Daß die Dauer nicht beschnitten wird, ist wichtiger als jeder Inhalt."⁶ Begrenzt werden sie allein durch ihre unterschiedlichen Zeitformate und den zum festen Design der Magazine gehörenden Rahmen, bestehend aus dem Logo und zwei divergierenden Textformen, die - da auf eine direkte Ansprache des Publikums verzichtet wird - die Funktion der An- und Abmoderation übernehmen: das in die jeweilige Sendung einführende Schriftband, das durch den unteren Teil des Bildes läuft sowie das darauf folgende Tableau, auf dem in diversen graphischen Anordnungen der Titel der Sendung wiedergegeben wird. Was zwischen diesen beiden äußeren Polen zu sehen und zu hören ist, ignoriert konsequent die Gewohnheiten des Genres, ganz gleich ob es sich dabei um ein Gespräch, um metamorphosenhaft arrangierte Miniaturen aus Bildern und Tönen, die oft bereits aus früheren Sendungen oder Filmen Kluges vertraut sind, oder um Mischformen aus beidem handelt.

Wie zufällig wird der Zuschauer Zeuge eines Prozesses, der immer schon längst begonnen hat und der mit dem Ende der Sendung keineswegs zum Abschluß gekommen ist. Er öffnet gewissermaßen, um einen Vergleich Guntram Vogts aufzunehmen, die Tür eines Kaufladens und kann nun an den dort aus-

4 Ohne daß sich das Grundkonzept verändert hätte, ist in den letzten Jahren allerdings eine Tendenz zunehmender Bildpräsenz Kluges erkennbar. So ist er in einigen wenigen Sendungen auch als Rezitator vor die Kamera getreten.

5 Klaus Eder/Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München/Wien 1980, S. 138.

6 Alexander Kluge, *Die Macht der Bewußtseinsindustrie*, a.a.O. S. 74.

liegenden Angeboten entlangflanieren und sich aussuchen, "was ihm gefällt."⁷ Ein wichtiges Merkmal der Unterscheidung bilden auch die Orte, an denen die Gespräche stattfinden: Ob es sich dabei um die private Arbeitsatmosphäre von Kluges Münchener Wohnung handelt, um das vertraute Ambiente eines Restaurants oder um einen jener transitorischen Räume (z.B. das Foyer eines Veranstaltungsortes) wie sie in jeder Großstadt vorhanden sind, stets sind es differente Milieus, die in ihrer Ruhe oder hektischen Betriebsamkeit präzise aufgezeichnet werden und so - im Gegensatz zur klinischen Atmosphäre eines Fernsehstudios - mit der Alltagserfahrung des Zuschauers korrespondieren.

Von den üblichen Magazinstandards abweichend sind auch die thematischen Orientierungen der Gespräche, die immer wieder Gegenstände und Fragestellungen aufnehmen und variieren, die sich als Kontinuitätslinien durch Kluges gesamtes Werk ziehen: Das Spektrum reicht von der Geschichte der Oper, des Films und des Theaters über Themen der Zeitgeschichte (mit den Schwerpunkten Krieg und den Zäsuren von 1933, 1945 und 1989) bis hin zu Wissensgebieten wie der Soziologie der Gewalt und dem philosophischen Diskurs. Die an den Diplomaten Valentin Falin gerichtete Frage "Was gehört zum 20. Jahrhundert?"⁸ steht bei all diesen verschiedenen Ansätzen - wie vermittelt auch immer - im Zentrum.

Mit den thematischen haben sich im Lauf der Zeit auch personelle Kontinuitäten herausgebildet. So kommen Personen, die aufgrund ihrer Kompetenz die genannten und andere Gebiete repräsentieren, immer wieder zu Wort: z.B. der Philosoph und zeitweilige Ko-Autor Kluges Oskar Negt, der Soziologe Joachim Kersten, der ehemalige Stasi-Oberst E. Komorowski, der Gehirnforscher Detlef B. Linke, die Filmwissenschaftlerin Miriam Hansen und, bis zu dessen Tod, der Dramatiker Heiner Müller. Es ist erkennbar und gehört zu Kluges Autorenkonzept⁹, daß seine Auswahlkriterien eng mit den eigenen Interessen und Erfahrungen verknüpft sind. Seine Interviews sind daher ohne weiteres als gleichberechtigter Bestandteil einer multimedialen Essayistik¹⁰ zu betrachten, die sich lediglich unterschiedlicher Darstellungs- und Reflexions-

7 Guntram Vogt: Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges, in: *Augenblick* 10, 1991: Versuche über den Essayfilm, S. 96.

8 Alexander Kluge: Interview mit dem Jahrhundert. Valentin Falin, Hamburg 1995, S. 13.

9 So demonstriert auch die Tatsache, daß aus dem "Kino der Autoren" ein "Fernsehen der Autoren" wurde, die innere Einheit dieses Oeuvres. Zitiert nach dem Kluge-Porträt von Maximiliane Mainka, das unter dem Titel "Hunger nach Sinn. Alexander Kluge" 1995 vom WDR ausgestrahlt wurde.

10 Zum essayistischen Charakter der Arbeiten Kluges vgl. vor allem: Guntram Vogt: Zum Zusammenhang ..., a.a.O., S. 83-106 und: Ulrike Bosse: Alexander Kluge - Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt am Main 1989, S. 299-320.

formen bedient. Im Verhältnis zu den Versuchsanordnungen, die Kluge in seinen literarischen, theoretischen und filmischen Werken entworfen hat, sind die Gespräche freilich durch ein ungleich höheres Maß an Unmittelbarkeit, an Lebendigkeit und Spontaneität gekennzeichnet. Dies hängt nicht allein damit zusammen, daß hier zwei Personen ausführlich miteinander reden, sondern vor allem damit, daß Kluge als Fragensteller bzw. Stichwortgeber so gut wie nie eine konzeptuelle Bindung erkennen läßt. Indem er auf festlegende oder argumentierende Fragen fast vollständig verzichtet, bleibt der Horizont der möglichen Antworten in seiner Weite und Offenheit unbestimmt. Es werden keine Ergebnisse vorweggenommen, weil nicht ergebnis- und das heißt informationsorientiert gefragt wird. Insofern greift auch die von einem journalistischen Standpunkt aus formulierte Kritik, Kluge komme "nie auf den Punkt"¹¹, ins Leere.

Die Bestimmtheit der Antworten hängt wesentlich von den jeweiligen Gesprächspartnern ab und davon, inwieweit diese sich auf Kluges spontane und fragmentarisch-offene Fragetechnik einlassen. Was auf diese Weise dokumentiert wird, ist ein nicht zu kalkulierender, rhapsodischer Prozeß, der weitgehend einer selbstregulierten Dramaturgie überlassen bleibt, die, statt Höhepunkte im Lebenslauf einer Person zu fokussieren, darauf aus ist, Motive und Erfahrungskerne freizulegen. Gleichwohl ist Kluge kein Dokumentarist, der sich damit begnügen würde, diesen Verlauf einfach festzuhalten. Aus der Perspektive des versierten Dialektikers bliebe ein solches Verfahren auch schlicht abstrakt. So hebt er in den Kommentaren zum antagonistischen Realismusbegriff ausdrücklich hervor:

Es geht immer um eine Konstellation. Eine gegenständliche Situation für sich, also die bloße Momentaufnahme, hat in sich nicht das organisierende Element, das sie konkret macht.¹²

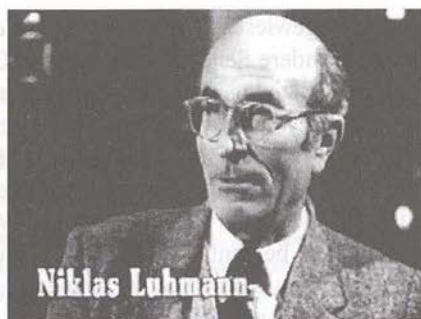
Diese Konkretion, die immer einen komplexen Zusammenhang bildet, muß also hergestellt werden, und zu diesem Zweck bedient sich Kluge einer indirekten bzw. "analytischen Methode"¹³, die in unterschiedlichen Intensitätsgraden zur Anwendung kommt. Ihr Medium ist die Montage, die er als "Theorie des Zusammenhangs"¹⁴ bezeichnet. Zu unterscheiden sind daher drei aufeinanderbezogene Ebenen: einmal die von Kluge praktizierte Sprechweise und

11 Arno Makowsky: Der Pate als Quotenkiller. In: Feuilleton-Beilage der *Süddeutschen Zeitung*, 16./17. Oktober 1993.

12 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1975, S. 218.

13 Ebd., S. 219; vgl. auch S. 179 und S. 207.

14 Klaus Eder/Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien*, a.a.O., S. 97.



die durch sie konstituierte Form des Dialogs, dann die inszenatorischen Eingriffe in die Situation vor der Kamera, die die reine Dokumentation des Gesprächs überschreiten, und schließlich die nachträglich vorgenommenen Montageoperationen, die durch Versetzung einzelner Dialogteile komplexe Zusammenhänge konzentrieren. Welche Steuerungsmechanismen auf diesen Ebenen und in ihren unterschiedlich abgestuften Wechselbeziehungen im Hinblick auf die Aufmerksamkeit des Zuschauers indirekt wirksam oder doch zumindest angelegt sind, wird an einzelnen Beispielen zu zeigen sein. Zuvor jedoch sollen einige Voraussetzungen erörtert werden.

Gegenproduktion ...

"Produkte lassen sich wirksam nur durch Gegenprodukte widerlegen."¹⁵ Diese These aus dem 1972 gemeinsam mit Oskar Negt verfaßten Buch "Öffentlichkeit und Erfahrung" bildet den programmatischen Ausgangspunkt für Kluges Fernseharbeit. Wenn er sich also einzelne fernsehspezifische Bezeichnungen - Etikettierungen wie Magazin, Talkshow, Moderation, Bericht - aneignet, so ist dies als immanente Kritik des dominanten Mediums zu verstehen. So wird z.B. ein Gespräch mit dem Systemtheoretiker Niklas Luhmann als *Talk-Show* angekündigt, wobei der Genrebegriff nur noch den Gestus bezeichnet, daß eben hier ein Gespräch "in privater Umgangsform"¹⁶ öffentlich gezeigt wird.

In einem anderen Beitrag, in dem Kluge sich mit dem "Erfolgsautor" Peter Berling über Ufo-Phänomene unterhält, wird diesem die Rolle des "Modera-

¹⁵ Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 1972, S. 181.

¹⁶ Zitiert nach der Sendung *Gespräch mit dem Soziologen und Systemtheoretiker Niklas Luhmann* aus der Reihe *News & Stories* (04.07.1994).

tors"¹⁷ zugewiesen, während Kluge es doch ist, der die Fragen stellt. Und wieder eine andere Sendung, die dem 65. Geburtstag Heiner Müllers gewidmet ist und in der Dialoge mit dem Dramatiker in eine größere Bild-Musik-Montage zum Thema "Panzer" integriert werden, erhält den Untertitel *Musikmagazin mit Heiner Müller...*¹⁸. Indem diese *Versetzungen* modellhaft vorführen, welche Ausdrucksvielfalt hinter diesen Bezeichnungen denkbar ist, markieren sie zugleich die Differenz zum sterilen Wiederholungszwang des Quotenfernsehens. Kluge bedient sich also sehr bewußt jener Zeichen, die durch ihre alltägliche und gleichförmige Verwendung im Fernsehen auf inflationäre Weise konventionalisiert worden sind. Wenn er diese Kennworte in Konstellationen bringt, die im medial produzierten Gewohnheitsblick der Zuschauer keine Entsprechung haben, so verlieren sie ihren festen Signalcharakter und gewinnen an Transparenz gegenüber anderen noch nicht erprobten Ausdrucksformen. Statt selbsterzeugte Erwartungshorizonte zu bedienen, zielen diese Sendungen darauf ab, Erfahrungshorizonte zu produzieren, indem sie versuchen, die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer zu erweitern.¹⁹ Wie eine solche Sensibilisierung der Sinne zu erreichen sei, darüber hat Kluge immer wieder in theoretischen Kommentaren und Interviews nachgedacht. So nennt er fünf Arbeits-"Ideale", die seinen Produktionen zugrundeliegen:

das eine heißt Gründlichkeit. Das zweite heißt Emotionalität, das ist die subjektive Seite. Das dritte heißt, es muß überraschend sein, das vierte, es muß authentisch sein, die Tonfälle müssen Originalton enthalten, und das fünfte ist Zusammenhang. Das sind die großen Kategorien, nach denen wir Fernsehen, Filme und Bücher machen.²⁰

Es wäre zu untersuchen, inwiefern diese allgemein formulierten Leitbegriffe in ihren jeweiligen medienspezifischen Ausprägungen eine genauere prädi-kative Festlegung erfahren. Daß Kluge sich weigert, sie auf einen definitiven Nenner zu bringen, hat seinen Grund darin, daß sie auf unterschiedlichste Formen der Erfahrungsbildung beziehbar bleiben sollen.

17 Zitiert nach der Sendung *UFO-Magazin Nr.2: Begegnung mit Extraterrestrischen*. Moderation: Erfolgsautor Peter Berling aus der Reihe *Prime Time* (18.02.1996).

18 Der vollständige Titel, so wie er auf dem Tableau nach dem Schriftband wiedergegeben wird, lautet: "Im Zeichen des Mars - Charakterpanzer und Bewegungskrieg. Musikmagazin mit Heiner Müller und den Death & Grind-Gruppen Abhorrence, Acrostichon, Toxaemia und Disgrace. Heiner Müller zum 65". *Prime Time* (23.01.1994).

19 Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, a.a.O., S. 179.

20 Die Schrift an der Wand. Gespräch mit dem Autor, Filme- und Fernsehmacher Alexander Kluge. In: *Wochenzeitung*, Nr.4, 21. Januar 1994, S. 11.

... und Authentizität

Im Zusammenhang der Interviews und ihrer Kontextualisierung kommt dem Begriff der Authentizität vielleicht die größte Bedeutung zu. In einem Kluge-Porträt von Maximiliane Mainka, das 1995 vom WDR ausgestrahlt wurde, erläutert Kluge, was er sich unter Authentizität im Fernsehen vorstellt:

Das ist ja der Sinn davon, wenn ich von Authentizität spreche. Daß man also eine Tonart hineinbringt, die an sich nicht der Jargon der Gesamtöffentlichkeit ist. Daß ich also gewissermaßen (zeige), wie die Souffleuse redet, und die redet ja anders als der Dirigent, der Dirigent redet anders als die Sänger (...), und die reden jetzt wieder anders als ein Systemforscher wie Luhmann, und der redet jetzt wieder anders als ein Russe wie Herr Kostikow, der Pressesprecher von Jelzin. Und jetzt entsteht eine Vielfalt, nicht von Meinungen, denn Meinungen trennen, sondern von Nuancen, von Jargons, von Tonlagen, und ob ich jemanden vertrauen kann oder nicht, richtet sich in meiner Heimatstadt Halberstadt danach, wie einer spricht. Ist der entspannt, kann ich das Milieu aufgrund seiner Sprechweise beurteilen, dann kann ich ihm vertrauen. Ich mache da nicht permanent eine Inhaltskontrolle, sondern ich mache eine Tonlagenkontrolle. Wenn mich jemand vertrauenswürdig, leise anredet, höre ich automatisch zu, wenn einer mich hysterisch anpfeift oder anblafft, höre ich nicht zu. Das hat mit dem Inhalt dessen, was er sagt, gar nichts zu tun. 'Sehend wie einer sitzt, interessiert mich nicht, was er sagt.' Das ist eine spontane Haltung von mir. Und wie kann ich also etwas von dieser Authentizität, von dem wirklichen Ton, den Gegensätzen zwischen den Tönen, den Nuancen, die in der öffentlichen Sprache amalgamiert werden (!), d.h. sie werden vereinheitlicht zu irgendeinem Mittelmaß, so wie die Schule einen mittleren Deutschaufsatzstil hat. Und diese Verallgemeinerung, die ist eigentlich der Gegner. Und man kann in einer bestimmten Dosierung hier Natürlichkeit hineinbringen.²¹

Authentizität bezieht sich also nicht auf den Inhalt einer Äußerung, sondern auf die Art und Weise, wie sich jemand in einer Gesprächssituation verhält, auf das "affektive Wie"²², das sowohl die Sprechweise als auch die sie begleitende Gestik und Mimik bezeichnet. An diesen modalen und zur jeweiligen Situation gehörenden Merkmalen läßt sich erkennen, ob das, was eine Person sagt, mit Bestimmtheit zu ihrem Erfahrungshorizont gehört. Kluge geht davon aus, daß auch der Zuschauer zur "Echtheit der Sprache"²³ Vertrauen faßt, selbst wenn er die komplexen und spezifischen Inhalte nicht unmittelbar nachvollziehen kann bzw. wenn diese - wie es in manchen Sendungen mit Simultandolmetscher der Fall ist - im Stimmengewirr gelegentlich untergehen.

21 Zitiert nach dem o.a. Fernsehporträt "Hunger nach Sinn".

22 Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel; Frankfurt am Main 1989, S. 108.

23 Die Schrift an der Wand, a.a.O., S. 11.

Er vertraut darauf, daß ein authentisches Sprechen im Gedächtnis bleibt und hier zur Produktion von "Unterscheidungsvermögen"²⁴ beiträgt. Auf diese Weise soll erkennbar werden, "daß das wirkliche Menschen sind, die da berichten" und nicht sogenannte Personen des öffentlichen Lebens, die eine fernsehgerechte - und d.h. auch imagebewußte und zielgruppenorientierte - Information formulieren. Authentizität ist gewissermaßen der Filter, durch den der Zuschauer emotional angesprochen wird:

Der Mensch kann aus der unmittelbaren Erfahrung, in der er seine Märchen gehört hat oder in der er seine Eltern hat reden hören oder die Verwandten, dieses Gesumm wiedererkennen.²⁵

Wenn die Sprechweise vertraut klingt, dann kann selbst eine fremde Sprache wie ein vergrößernder Spiegel wirken, der vergessene, früh gehörte Tonfälle und die damit assoziierten Erfahrungen wieder ins Bewußtsein ruft. Die Fremderfahrung wird so zum Medium von Eigenerfahrung²⁶ und indem sie eigene Bedürfnisse erkennbar macht, zum Katalysator von Selbstbewußtsein. Das damit zusammenhängende Credo Kluges lautet: "Ein Mensch ist immer reicher, als er selber weiß, weil er alle seine Vergangenheiten immer mit sich trägt."²⁷ Und an anderer Stelle heißt es:

Für die wichtigsten Teile des Gefühls gibt es so gut wie keine Nachrichten. Es ist nie probiert worden, ob nicht die besten Eigenschaften von Menschen in diesen nicht-veröffentlichten Erfahrungen liegen!²⁸

Dieser Satz erklärt, warum sich der multimediale Autor für seine Fernsehproduktionen die Form des Interviews anverwandelt hat. Denn "im Zwiegespräch ist das Vertrauenswürdige die Verbindung zweier lebendiger Arbeiten."²⁹ Ein solcher lebendiger Austausch vermag vielleicht am gründlichsten, den subkutan vorhandenen Reichtum an Erfahrungen, die im Lebenslauf eines anderen Menschen verborgenen Wünsche, Bedürfnisse und Phantasien an die

24 Unterscheidungsvermögen bezeichnet Kluge als einen "Verstand mit nicht-verbalen Ausdrucksformen." Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt am Main 1984, S. 380. "Entscheidend ist hier, daß weder eine allgemeingültige Technik noch Hexerei zur Anwendung gelangt; vielmehr wird der 'energetische' Modus, der die Kommunikation trägt, selber zum unterscheidenden Know-how." Rudolf Kersting, *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, a.a.O., S. 108.

25 Die Schrift an der Wand, a.a.O., S. 11.

26 vgl. Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, a.a.O., S. 180.

27 Eine Äußerung Kluges aus der Sendung 60. *Geburstag des Soziologie-Professors und Autors Oskar Negt*, Hannover. *News & Stories* (01.08.1994).

28 Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt am Main 1984, S. 211.

29 Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main 1993, S. 1011.

Oberfläche zu holen und mit einem Ausdrucksvermögen auszustatten, dessen Evidenzcharakter den Zuschauer ermutigen kann, auch seine eigenen Bedürfnisse zu artikulieren.

Hebammenkunst

"Die Gedanken anderer spontan in die Welt zu setzen, das ist die Methode von Sokrates, die sagt auch mir sehr zu."³⁰ Dem Überraschungscharakter einer Situation hat Kluge bereits früh große Bedeutung für eine authentische Darstellung beigemessen. So hat er seine Schauspieler immer wieder aufgefordert, ihre Rollen weitgehend improvisatorisch zu gestalten und auf diese Weise mit privaten Verhaltensweisen anzureichern. Die extremsten Beispiele hierfür bilden gewiß die expressiven Sueden Alfred Edels und die Schlußsequenz des Films *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, in der der völlig unvorbereitete Klaus Schwarzkopf in der Rolle des Oberstudienrat Gerloff den Inhalt des *Troubadour* erzählen soll. Statt die Szene mit der - von Schwarzkopf ohnehin inhaltlich falsch wiedergegebenen - Erzählung beginnen zu lassen, zeigt Kluge minutiös die unmittelbare Reaktion des Schauspielers, der sich - groß im Bild - mit den Worten "Ja, wohin? Wohin spreche ich? Wohin? Direkt rein?"³¹ auf die Situation einzustellen versucht.

Das Beispiel macht deutlich, daß es eben nicht um eine korrekte Wiedergabe des Inhalts geht, sondern um die Art und Weise, wie dieser erzählend erinnert wird.³² Kluge dokumentiert damit den Intensitätsgrad, in dem die Geschichte als Erfahrungsgehalt unterhalb des Kopfbewußtseins der Person anwesend ist sowie die emotionale Zuarbeit subdominanter Eigenschaften, die in einer derart aus der Routine des Schauspielers fallenden Situation freigesetzt werden. Seine unsichere Mimik und tastende Artikulation nehmen der fiktiven Figur, die er ja zugleich verkörpert, die abstrakte Hermetik des mit sich selbst identischen Rollencharakters und lassen sie statt dessen reale, menschliche Züge annehmen, indem sie die Figur porös machen und zum Zuschauer hin

30 Alexander Kluge, zitiert nach Frieda Grafe: *New Look*. 13 filmische Momente, in: *Geschichte des deutschen Films*, hrsg. von Wolfgang Jacobsen u.a., Stuttgart; Weimar 1993, S. 390.

31 Alexander Kluge: *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*. Die Ungläubige. Projekt Z. Sprüche der Leni Peickert. München: 1968, S. 53. Vgl. dazu auch das Gespräch, das Olaf Grüneis mit Hannelore Hoyer geführt hat. Olaf Grüneis: *Schauspielerische Darstellung in Filmen Alexander Kluges*. Essen 1994, S. 115ff.

32 Für die Erinnerung als lebendige Praxis hat Kluge - im Anschluß an Walter Benjamin - in seinem Film *Die Patriotin* die Ausgrabungs-Metapher gewählt. Vgl. Walter Benjamin: *Ausgraben und Erinnern*, in: *Ders., Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. 4, S. 400f.



öffnen. Der wiederum kann, so das Wirkungskalkül, in dem improvisierten, fehlerhaften Monolog eigene analoge Erfahrungen wiedererkennen und auf diese Weise mit den imperfekten, auf die Leinwand projizierten "Gegenbild(ern)"³³ der Szene kommunizieren.

In diesem Zusammenhang ist auf einen Referenztext hinzuweisen, auf den sich Kluge mehrfach bezieht: Kleists Abhandlung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Die dort formulierte "Hebammenkunst der Gedanken"³⁴, die sich unterhalb der bewußten Intentionen vollziehende Evokation von Erfahrung durch die "Gesellschaft des Anderen"³⁵, bildet gewissermaßen die Folie für Kluges "Prinzip des Dialogs"³⁶.

Bewegungsformen

Um zu begreifen, wie Kluges Hebammenkunst in seinen Magazinen funktioniert, muß man sich zunächst seine Redeweise vergegenwärtigen. Da ist einmal die Stimme, die leise, zuweilen gehetzt, immer aber eindringlich aus dem blinden Raum des Off die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht. Forciert durch die weitgehende Bildabsenz Kluges, vor allem aber durch ihren Klang und die spontane und ungeschützte Weise seines Sprechens hat sie einen hohen Wiedererkennungswert. In welchen Wendungen und Formen aber bewegt sich dieses Sprechen?

33 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig, a.a.O., S. 68.

34 Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung, a.a.O., Bd. 2, S. 324.

35 Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, a.a.O., S. 1011.

36 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie ..., a.a.O., S. 68.

... ja ...

Was dem Zuschauer sofort im Gedächtnis bleibt, ist das sowohl interjektionell als auch konjunktionell gebrauchte "Ja", das noch die kleinsten Einheiten seiner sprunghaften, antirhetorischen Fragesätze - trennend und verbindend zugleich - strukturiert und das nahezu jede seiner Äußerungen abschließt. Oft ist nicht auszumachen, ob es das Gesagte suggestiv verstärken, eine einfache Aussage doch noch in eine Frage umwenden oder, um den Redefluß nicht abzurechnen, einfach Zeit gewinnen will. Ein typisches, willkürlich aus seinem Kontext genommenes Beispiel lautet etwa:

24 Charaktere in 24 Stunden, das ist Ihr Prinzip, ja? Also im Prinzip..., also eighteen hours, aber es ist immer Echtzeit, ja? Das ist das Prinzip von Ihnen, ja?³⁷

Wenn Kluges Übersetzung in den eigenen Verstehenshorizont sich als sichere Behauptung artikuliert, im Sinne von: "Es ist so!" ("Das ist Ihr Prinzip"), so wird dieser apodiktische Gestus durch das darauffolgende "Ja" gleich wieder in ein "Ist es auch wirklich so?" zurückgenommen, um gleich darauf die nächste Aussage folgen zu lassen. Die durch dieses ruckartige, relativistische Sprechen, das abwechselnd erkundend vorstößt oder eine Aussage pointierend unterstreicht, hervorgerufenen Irritationen appellieren unausgesetzt an das Unterscheidungsvermögen des Dialogpartners. Vielleicht läßt sich bereits dieses "Ja" in seiner Funktion auf der Mikroebene mit Kluges Filmschnitt vergleichen, der - wenngleich gezielt eingesetzt - ebenfalls feste Bedeutungen annulliert, indem er disparate Bedeutungsträger zueinander in Beziehung setzt.

"Wenn Sie mir das einmal beschreiben..."

Eine immer wiederkehrende Redewendung, an der sich Kluges montageförmiger Sprachgestus deutlicher ablesen läßt, initiiert z.B. die folgenden Fragesequenzen aus zwei Gesprächen mit Valentin Falin, die ich der Einfachheit halber aus der Buchfassung zitiere:

Wenn Sie mir einmal Stalin beschreiben, Sie haben ihn doch gesehen? / Wie sieht er aus? Heiner Müller schreibt in einem Gedicht, gelbe Wolfszähne. Hatte er gelbe Wolfszähne? / Rötliche Haare? In seinem Alter? / Er ist ein südlicher Mensch. Ein Südrusse, Kaukasier? / Stalin, kleinwüchsig. Und ist er fleißig, ein

37 Zitiert aus einem Gespräch, das Kluge mit dem amerikanischen Independent-Regisseur Richard Linklater geführt hat. *Durchbruch eines Aussenseiters*. Der Südstaaten-Regisseur Richard Linklater und sein Erfolgsfilm "Before Sunrise" (11.06.1995)

arbeitsamer Mensch? / Würden Sie sagen, er war auch intelligent oder schlau? / Seine politischen Haltungen und Handlungen zeigen ja eine sehr starke Anpassungsfähigkeit an reale Verhältnisse. Das kann ein eitler Mensch nicht tun.³⁸
 Wenn Sie mir einmal den 9. Mai 1945 beschreiben. Sie lebten damals in Moskau. Als was waren Sie tätig? / Haben Sie an diesem Tag gearbeitet? / Wo haben Sie gestanden? / Ein Hügel, wie hoch war der?³⁹

In beiden Sequenzen spricht Kluge gezielt das Erinnerungsvermögen Falins an; seine Fragen haben daher einen stark steuernden Charakter. Ihre Affinität zu filmischen Verfahren drängt sich auf, denn Kluge lenkt die Imagination Falins wie ein Kameraobjektiv auf einzelne Gedächtnisinhalte des Augenzeugen. Dabei erhält die einleitende Wendung "Wenn Sie mir ... beschreiben" die Funktion eines establishing shot, die weiteren Fragen fokussieren physiognomische Details ("Wolfszähne", "rötliche Haare"), den Blickpunkt Falins ("Wo haben Sie gestanden?"), blenden zurück auf die Herkunft Stalins ("Kaukasier"), öffnen die Brennweite ("Ein Hügel, wie hoch war der?") und zeigen schließlich Stalin in voller Größe ("kleinwüchsig").

Mit diesen Momentaufnahmen ist aber noch keine Konkretion im Sinne Kluges erreicht. So wird im weiteren Verlauf das Profil Stalins um weitere Konturen angereichert, indem Kluge nach Eigenschaften des Diktators fragt, und die Siegesfeier von 1945 wird mit der folgenden Frage "Wie kam es, daß die russischen Armeen ab Mitte 1943 eigentlich permanent siegten?"⁴⁰ in die weitere Perspektive ihrer Vorgeschichte gerückt. Diese Frageform kommt daher nie zur Ruhe, immer wieder werden einzelne Details von verschiedenen Seiten in den Blick genommen und mimetisch abgetastet, um bald darauf wieder in einen größeren Zusammenhang aufgelöst zu werden, der wiederum zum Ausgangspunkt neuer Fokussierungen werden kann. Indem sie an die Zeugenschaft seines Gegenübers appellieren, tauchen Kluges Fragen gewissermaßen in dessen Erfahrungshorizont ein, kreisen sondierend um die Materialien, die sich dort abgelagert haben und holen schließlich einzelne magnetisierte Erfahrungssplinter an die Oberfläche. Daß diese authentisch ausgedrückt werden können, hängt eng damit zusammen, daß Kluge seinen Dialogpartner nicht in einen linearen argumentativen Diskurs verstrickt, indem er ihn z.B. auffordern würde, geschichtliche Prozesse (z.B. die historische Bedeutung des 9. Mai 1945) zu bewerten oder ein moralisches Urteil über Stalin abzugeben.

Statt weltanschauliche oder moralische Standpunkte zu fixieren, deren Formulierung immer der reflexiven Absicherung bedarf und in der Regel vorge-

38 Alexander Kluge, Interview mit dem Jahrhundert. Valentin Falin, a.a.O., S. 43-45.

39 Ebd., S. 21f.

40 Ebd., S. 22.

fertigte Stereotypen abrufft, nähert er sich auch historischen Großereignissen eher beschreibend, über den subjektiven Blickwinkel seines Dialogpartners. Dazu gehört auch, daß er vermeintliche Nebensachen aus dem situativen Umfeld eines Ereignisses, die für sich genommen nicht den Wert einer Information haben würden, ebenso ernst nimmt wie das Ereignis selbst. Wenn er Heiner Müller den Ablauf der Demonstration am 4. November 1989 schildern läßt, bilden derartige Randphänomene immer wieder die Ausgangspunkte von Kluges Fragen:

Wie sieht das genau aus? Ist das ein Abend oder ist das nachmittags gewesen am Alexanderplatz? / Waren da auch Musikkapellen dabei? / Und wo sind die Pissoirs? / Wie sieht der Himmel aus?⁴¹

Solche auf die sinnliche Wahrnehmung gerichteten Fragen haben eine hohe assoziative Bindekraft, weil sie den Dialogpartner vom Zwang befreien, Sinn produzieren zu müssen. Vielmehr lenken sie seine Aufmerksamkeit auf die atmosphärische Bestimmtheit der Situation und schaffen so emotionale Zugänge, über die sie gespeicherte Stimmungen, Bilder, Töne und Geräusche sowie somatische Erinnerungen abrufen, Perzeptionen, die nicht bereits begrifflich durchgearbeitet sind und die aufgrund ihrer semantischen Indifferenz Spielräume für selbstregulierte Kontextbildungen bieten. So läßt z.B. die Erinnerung an den Himmel vom 4. November Heiner Müller an den "halbwache(n), halluzinatorische(n) Zustand wie im Krieg"⁴² denken, um anschließend die organisierten Proteste gegen seine Rede als kriegerische Geste zu interpretieren. Im Zusammenhang mit den weiteren Fragen, die der Dauer und dem sukzessiven Verlauf der Demonstration gelten ("Und die Menschen harren acht Stunden aus?"/"Und jetzt kommen die Dichter?"/"Und wer sprach dann?"⁴³), ihren temporalen und perspektivischen Sprüngen lassen sie eine Fragetechnik erkennen, deren Bewegungsform durchgehend (de)konstruktivistische Züge trägt. Indem Kluge das Ereignis auf einzelne seiner Bauelemente bzw. Extreme reduziert, motiviert er das Erinnerungsvermögen seines Gegenübers, es nun aus dem in der eigenen Zeugenschaft fundierten Erfahrungsmaterial neu zusammenzusetzen.

Auf diese Weise entstehen in immer neuen Anläufen Fragmente von Erzählungen und spontane, weil unbestellte, Reflexionen, die - ohne in wertenden Abstraktionen zu erstarren - mit jedem neuen Ansetzen neue Beziehungen ein-

41 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche, Hamburg 1995, S. 55-57.

42 Ebd., S. 58.

43 Ebd., S. 56f.

gehen und so nach und nach einen kaleidoskopartigen Zusammenhang konfigurieren. Dabei wird dem Zuschauer stets vor Augen geführt, daß es sich um eine - von vielen möglichen - subjektive Perspektive handelt und daß dieser in diskontinuierlichen Sprüngen verlaufende Prozeß prinzipiell unabschließbar ist. Dadurch, daß das Rohmaterial erkennbar bearbeitet wird, die Bearbeitung sich selbst aber nie in der Fiktion eines Resultats beruhigt, kann der Zuschauer über seine eigene, durch den Charakter dieser Dialogform stimulierte Phantasietätigkeit in den konstruktiven Prozeß einsteigen und ihn um weitere Erfahrungsgehalte anreichern.

"Die Entstehung des Gedankens"⁴⁴

Um nun genauer zu sehen, wie Kluges Fragen situativ entstehen, wie sie im Gespräch ihre Steuerungsfunktionen entfalten und in welchem Maße ihre Authentizität in der Imagination dieses Autors fundiert ist, müssen sie in ihren dialogischen Kontexten betrachtet werden.

Dazu sei exemplarisch eine kurze Dialogpassage aus einem Gespräch zitiert, das Kluge 1993 mit der japanischen Lyrikerin Yoko Tawada geführt hat.⁴⁵

Ausgangspunkt ist ein Dialog über Heiner Müllers *Hamletmaschine* und eine Arbeit, die Tawada nicht über den Text Heiner Müllers, sondern "mit der Hamletmaschine zusammen gelesen"(!) habe. Danach erscheint eine Schrifttafel, auf der zu lesen ist: "Was für eine Wirkung haben Bücher? / Mit welchem Instrument wäre ein Text vergleichbar?" Parallel dazu ist aus dem Off die anders akzentuierte Frage Kluges zu hören: "Wenn Sie jetzt sagen würden, was für ein Instrument gäbe es, das so ähnlich ist? Wäre es wie ein Fernrohr?" Im Off hört man Tawadas erstauntes Lachen, nach dem Umschnitt zeigt eine Großaufnahme ihr sinnierendes Gesicht. Wie um Zeit zu gewinnen, hebt sie suchend den Blick und sagt: "Tja, was wäre es?" Während die Kamera sich weiterhin eng an ihr Gesicht schmiegt, fährt Kluge langsam fort, weitere Analogien zu bilden:

Oder ist es ein Mikroskop?... Oder ist es überhaupt kein optisches Instrument?...
Ist es ein Echolot?... Haben Tiere solche Begabung?... Entspricht es der Fähigkeit zu vergessen, etwas vergessen zu machen?... Konzentriert es etwas?

44 Alexander Kluge, *Die Macht der Bewußtseinsindustrie*, a.a.O., S. 68.

45 *Roher Fisch und Rinderzunge / Führen ein Telefongespräch*. Zu einer Gedichtszeile der japanischen Autorin Yoko Tawada. *News & Stories* (20.09.1993).

An dieser Stelle fällt Tawada Kluge ins Wort, indem sie spontan entgegnet:

Ich glaube nicht, daß irgendein Instrument dafür geeignet wäre. Ich glaube schon, menschliche Augen, aber die mit der Sprache zusammenarbeiten, also nicht bloß sehen, sondern... ja, die Sprache ist es, denke ich, also für mich zumindest, die es möglich macht, anders zu sehen.

Mit seiner Frage "Wenn Sie jetzt sagen würden, was für ein Instrument gäbe es, das so ähnlich ist?" verläßt Kluge das vertraute Terrain des Müller-Textes und lenkt die Aufmerksamkeit Tawadas in ein noch zu erkundendes Begriffsfeld, indem er sie, von der *Hamletmaschine* ausgehend zur Assoziation auffordert. Dabei nimmt die von Kluge vorgegebene Denkrichtung (Instrument) selbst Bedeutungselemente des Wortes Maschine und der Äußerung Tawadas, daß sie mit diesem Text "zusammen gelesen" habe, er mithin ihr Le-seinstrument war, assoziativ in sich auf.

Kluges Gedanke an ein Sehinstrument entsteht also auf eine selbstregulierte, geradezu spielerische Weise. Yoko Tawadas Lachen und ihr länger andauerndes Schweigen demonstrieren, daß die Verknüpfung Text-Instrument für sie zunächst ungewohnt ist, obwohl sie von ihr unbewußt mit ausgelöst wurde. Indem Kluge sie mit einer ihr fremden Perspektive konfrontiert, sensibilisiert er zugleich ihre Aufmerksamkeit für seine eigenen, vom Bedeutungsgehalt *Sehinstrument* ausgehenden Assoziationen, deren Authentizität durch zahlreiche Anschlußstellen in seinem Oeuvre verbürgt ist. So ist vor allem die Umformung der menschlichen Sinne in der Wahrnehmung von Nähe und Ferne ein Thema, das Kluge in seinen Texten und Filmen immer wieder beschäftigt hat. Um nur eine einschlägige Stelle zu zitieren:



Ben Schläge statt.⁴⁶

In der Nähe, die uns erfahrbar ist, finden die Entscheidungen nicht statt. In der Ferne aber - die uns nicht erfahrbar ist, für die wir die geeigneten Fernrohre (oder Mikroskope) in unseren Sinnen nicht haben - finden die wirklich gro-

46 Alexander Kluge, Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin: Wagenbach 1987, S. 10. Vgl. auch Alexander Kluge, Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6, Frankfurt am Main 1980, S. 353.

Ein Text im Sinne Alexander Kluges hätte wie ein Fernrohr oder ein Mikroskop an diesem Verhältnis zu arbeiten. Auch wenn er den Hörsinn (Echolot) anspricht oder - damit assoziiert - die sensible Wahrnehmungsfähigkeit von Tieren, so verweist er damit ebenso auf den defizitären Charakter der menschlichen Sinne, wie er mit der Frage "Konzentriert es etwas?" die Aufgabe eines Textes (oder eines Films) betont, Erfahrungs- und d.h. Erinnerungskonzentrate⁴⁷ herzustellen.

Die zusammenhängende Fragesequenz enthält also durchweg Motive, die Kluges eigener Vorstellungswelt angehören. Auf diese Weise ist es Yoko Tawada möglich, ihre Beziehung zu dem Text Heiner Müllers unter verschiedenen Aspekten zu betrachten, die dem Erfahrungszusammenhang einer anderen Person angehören und die sie nun daraufhin überprüfen kann, inwieweit sie dieser Beziehung entsprechen. Ihre Antwort nimmt denn auch Kluges Gedanken auf, daß der Text mit dem Sehvermögen zu tun habe, verwandelt ihn aber zugleich: Aus dem optischen Instrument werden bei ihr menschliche Augen, die mit der Sprache kooperieren, und nach einem kurzen Innehalten ist es dann die Sprache selbst, "die es möglich macht, anders zu sehen." Auf dem dialogischen Umweg über die Erfahrung eines Anderen gelingt es ihr, die eigene Erfahrung (in diesem Fall mit einem Text) präzise zu erkennen und - derart befragt - auch auszudrücken.

"Ein Aggregat von Kunstgegenständen"

Wir haben gesehen, daß Kluges dialogische Interaktionsformen mit ihren sprunghaften Perspektivenwechseln - ganz gleich ob es sich dabei um spontan-assoziative oder gezielte Interventionen handelt - Diskontinuitäten herstellen, die den montageförmigen des Films (bzw. seiner Filme) verwandt sind. Auch wenn so bereits ein hohes Maß an Konkrektion und sinnlicher Evidenz erreicht wird, indem über die Phantasie und das Erinnerungsvermögen weite Erfahrungshorizonte abgeschritten werden, erschöpft sich die bloße Dokumentation des Dialogs doch in der Aufzeichnung reiner Gegenwart. Würde diese kontinuierlich wiedergegeben, blieben zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums ungenutzt und eine in bloßer Kontemplation ermüdende Aufmerksamkeit des Zuschauers wäre möglicherweise die Folge. Der im Austausch der jeweils Sprechenden entstehende Zusammenhang muß vielmehr, um sinnlich zu werden, eine "radikale Komplexität" annehmen, die der "Komplexität der

47 Vgl. dazu Klaus Eder/Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien, a.a.O., S. 5.

Wahrnehmung, die eigentlich die Grundform der Sinne ist" entspricht. Das aber

fordert im wörtlichsten Sinne den 'Kunstgegenstand', ein Aggregat von Kunstgegenständen. Sinnlichkeit als Methode ist kein gesellschaftliches Naturprodukt.⁴⁸

Auf die erste inszenatorische Maßnahme, die weitgehend ausschließliche Fokussierung des Dialogpartners durch die Kamera und ihre Funktion für den Zuschauer, ist eingangs bereits hingewiesen worden. Blieb dabei die Gesprächssituation an sich unangetastet, so handelt es sich bei folgendem Kunstgriff Kluges um einen regelmäßig wiederkehrenden und für den Zuschauer sichtbaren Eingriff in die gefilmte Situation selbst. Indem Kluge einzelne Dialogpartner - meistens Filmwissenschaftler oder Schauspieler - vor einem Monitor positioniert, auf dem Ausschnitte aus Filmen bzw. ein durchlaufender Film zu sehen sind, in dem der Betreffende entweder mitgewirkt hat oder auf den er sich thematisch bezieht, wird dem Bild eine weitere Bildebene integriert, die zugleich in Beziehung steht zu dem davor stattfindenden Gespräch. Das Bild im Bild figuriert dabei oft als optische Chiffre für die Gesprächsinhalte. So enthält die Sendung mit Yoko Tawada z.B. eine in Kluges Studio aufgezeichnete Sequenz, in der sie gemeinsam mit dem Japanologen Peter Pörtner der auf einer Schrifttafel wiedergegebenen Frage nachgeht: "Was ist nach japanischer Vorstellung ein Gespenst--?" Kluge unterstreicht den imaginären Charakter dieser Fragestellung, indem er im Hintergrund drei Bildschirme laufen läßt, auf denen zunächst nur ein Flimmern zu sehen ist.

In einer Sendung über Erich von Stroheim⁴⁹ spricht Kluge in einem öffentlichen Raum mit Publikumsverkehr mit dem Stroheim-Spezialisten Wolfgang Jacobsen, der seitlich versetzt vor einem Monitor steht, auf dem der Film *Greed* zu sehen ist. Dabei fungieren die Filmbilder nicht allein als Chiffre für die gesprächsweise versuchte Vergegenwärtigung des Regisseurs; in der Umrahmung durch das elektronische Fernsehbild, von dem sie sich als Zeugnisse der Stummfilmzeit durch ihre materielle Beschaffenheit deutlich unterscheiden, geben sie darüber hinaus die historische Tiefendimension des Gesprächs, seinen "Zeitkern"⁵⁰ zu erkennen. Aber auch der Beziehung des Filmhistorikers zu seinem Thema wird in dieser Sehanordnung ein objektiver Pol hinzugefügt. Wenn Kluge z.B. sagt: "Sie reden eigentlich wie ein Liebhaber", kann der Zu-

48 Alexander Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S. 222.

49 *Erich von Stroheim* - Offizier, Hunne, sexuelle Nervensäge und Genie. 10 vor 11 (25.07.1994).

50 Alexander Kluge, Die Patriotin, a.a.O., S. 374.

schauer auf einen Blick erkennen, welchem Gegenstand das leidenschaftliche Interesse Jacobsens gilt und wie es sich äußert. Da es sich immer auch um ein Porträt des jeweiligen Dialogpartners handelt, haben die so gezeigten Bilder, da sie diese Beziehung vergegenständlichen, zugleich eine attribuierende Funktion.

Indem die Situation derart um ein weiteres Element angereichert wird, erhält auch die Kamera einen größeren Spielraum für ihre - ansonsten zurückhaltenden - Operationen. Sie kann durch leichte Schwenks, Anschnitte und Veränderungen der Brennweite im Rahmen dieses Subjekt-Objekt-Ensembles eigene Akzente setzen und so den Dialog optisch kommentieren oder aber dessen Bewegungsformen mitvollziehen und auf diese Weise Kluges Fragegestus unterstreichen.

"Überzeugen ist unfruchtbar"⁵¹

In einer anderen, komplexeren Variante kommt Kluges Inszenierung der Gesprächssituation auch eine Funktion im Rahmen der Montageoperationen zu. Es handelt sich um eine Sendung über Ernst Jünger⁵², in der sich Kluge mit dem "Starjournalist(en)" André Müller unterhält. Anlaß der Sendung war, wie das einführende Schriftband verrät, ein Interview mit Jünger, das Müller für *Die Zeit* gemacht hatte und das er "mit Erlaubnis des Dichters" im Arbeitszimmer Ernst Jüngers mit einer Videokamera aufzeichnen ließ. Allein die - zum Teil in Kluges Wohnung aufgenommenen - Gesprächsteile der Sendung bezeichnen verschiedene und mehrfach wechselnde Konstellationen: Kluge spricht entweder mit Müller in der gewohnten Dialogsituation, beide hören ein Tonband mit einem Gespräch zwischen Müller und Jünger, das von Müller kommentiert wird, oder Müller steht neben einem Monitor, auf dem das von ihm aufgezeichnete Gespräch mit Ernst Jünger zu sehen ist, das er nun seinerseits im Dialog mit Kluge kommentiert. Auf einer weiteren Ebene schließlich werden zwei Ausschnitte aus der Videoaufzeichnung mit Jünger ins Vollbild übernommen.

Gemeinsam mit den zahlreichen einmontierten Bild- und Textmaterialien (Photographien von Jünger und Momentaufnahmen aus dem 1. Weltkrieg, Schrifttafeln mit Jünger-Zitaten und collageartig aufeinander bezogene Photos von Jünger und Titelblättern einzelner Werke) bildet die Sendung ein vielfälti-

51 Walter Benjamin, Einbahnstraße, in: Ders., Gesammelte Schriften, a.a.O., Bd. 4, S. 87.

52 "Ich trage den Tod in meiner Kartentasche mit mir." André Müller im Gespräch mit Ernst Jünger. *News & Stories* (28.03.1994).

ges Beziehungsgeflecht, das durch die mittelbaren und unmittelbaren, optischen und akustischen Zugänge nur vordergründig ein facettenreiches Bild Ernst Jüngers konturiert. André Müller porträtiert zwar den Autor der *Stahlgewitter*, aber was Kluge interessiert und was er dementsprechend zeigt, ist die Art und Weise, in der sich Müller auf Jünger bezieht. Wenn er z.B. mit deutlichem Hang zur Idolatrie berichtet, daß er Jüngers Kriegstagebücher "aufrecht im Bett sitzend gelesen" habe und - im Anschluß an den ersten Ausschnitt aus seiner Videoaufzeichnung - als Grund für seine "Liebe" den radikalen Nihilismus des frühen Jünger angibt, so manifestiert sich damit ein Bedürfnis nach Identifikation mit dem Vorbild.

Kluge interessiert sich daher besonders für die Motive, von denen sich Müller bei der Auswahl seiner Interviewpartner und bei den Gesprächen selbst leiten läßt. Der im folgenden betrachtete Übersetzungstransfer, den Kluge auf den Ebenen der Inszenierung und der Montage vornimmt, hat seinen Ausgangspunkt in einer Dialogpassage, die Müllers Selbstverständnis gilt. Kluge fragt: "Was haben Sie für Auswahlgewohnheiten, wen Sie interviewen? (...) Wonach gehen Sie da?" Müller antwortet, daß er seine Interviews zunächst aus Gründen des Broterwerbs mache, um dann u.a. als Beispiel anzuführen, daß ihn bei Rudolf Augstein der Widerspruch zwischen dessen fatalistischem Geschichtsverständnis und seiner Arbeit als politischer Journalist gereizt habe. Darauf Kluge: "Das glauben Sie nicht, und von diesem Unglauben, der bewegt Sie, ja? Und da fangen Sie an, auf der Linie, ja..." Müller, der ihn ungehalten unterbricht: "Nein, nein, nein, nein. Mich interessiert ja gar..., ich will etwas, was mich beschäftigt anhand der anderen Person abhandeln. Ich schreibe nur über mich..."

Dadurch, daß Kluge subjektiv auf Müllers Beispiel reagiert, indem er ihm sein eigenes Protest-Motiv⁵³, daß ihn nämlich dieser Unglaube in Bewegung setzen würde, unterstellt, bringt er Müller dazu, sein wirkliches Interesse mitzuteilen. Diese abgrenzende Äußerung bestimmt nun den Fortgang des weiteren Dialogs, in dem Müller einen Satz aus seinem "Handke-Buch" vorliest, der sein Selbstverständnis charakterisiert:

Müller: ..."Ich suche das mir Verwandte. Ich träume vom Doppelgänger, der meine Sätze spricht." Und das ist, glaube ich, sehr..., sagt viel.

Kluge: Sie warten also bei einem Interview...

Müller: ...ich schreibe einen Monolog...

Kluge: ...ob Sie einen Zwilling finden, einen Spiegel.

Müller: Ja, das wart ich nicht, das stell ich her.

Kluge: Stellen Sie her.

53 Vgl. dazu Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S. 216ff.

Müller: Und wenn es mir nicht hinhaut, also wenn einer bestreitet, verzweifelt zu sein, dann hab' ich auch schon gesagt. Jetzt sind's verzweifelt, alles andere ist langweilig.

Auch diese, die Sequenz abschließende Passage produziert eine Unterscheidung: Während Kluge - im Sinne der Kleistschen Hebamme - geduldiges Wartenkönnen zu den Eigenschaften eines Interviewers zählt, ist das Gesprächsverhalten André Müllers, der von seinem Gegenüber nur *seine* Sätze hören will, insofern durch einen gewaltsamen Gestus charakterisiert, als er dem anderen notfalls auch gegen seinen Willen den eigenen Nihilismus aufzwingen und auf diese Weise einen Doppelgänger seiner selbst erzeugen würde. Dem entspricht auch seine Tendenz zum Monologisieren, die sich, in lautem, hartem Tonfall, auch im Gespräch mit Kluge immer wieder Bahn bricht und die, so ist zu vermuten, der Grund ist für dessen weitgehende Zurückhaltung.



Wenn Kluge nun von der zitierten Passage auf die - ca. sechsminütige - Sequenz umschneidet, die Müller in Nahaufnahme links neben dem Monitor zeigt, auf dem der gleichfalls nah aufgenommene Ernst Jünger zu sehen ist, so funktioniert er damit die gleichgerichteten Motive aus dem

Dialog (Doppelgänger, Spiegel) sowie Müllers Diktum "das stell ich her" zu Stichworten um, die seinen Montageeingriff motivieren. Denn die erkennbar inszenierte Konstellation bildet einen assoziativen Anschluß, der die verbalisierten Motive - in der Art eines *tableau vivant* - ins Bildhafte transponiert. Kluges Eingriff stellt also selber etwas her, "etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'"⁵⁴, eine offene Versuchsanordnung, die auf verschiedenen Ebenen Reflexionsangebote enthält:

Da ist zunächst die Visualisierung des Doppelgängermotivs, die den unmittelbar anwesenden André Müller mit dem mittelbar - qua Video-Zitation - anwesenden Ernst Jünger in ein indirektes Verhältnis setzt. Der Eindruck des Doppelgängers wird dabei noch durch einen weiteren Kunstgriff Kluges verstärkt, denn Müller verfolgt die Videoaufzeichnung nicht auf dem hinter seiner linken Schulter sichtbaren Monitor, sondern auf einem zweiten Bildschirm, der sich off-screen rechts neben der Kamera befindet. Kluge, der genau dazwi-

54 Bertolt Brecht, zit. nach: Alexander Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S. 203.

schen steht, erreicht so, daß Müllers sich abwechselnd auf ihn und auf den Bildschirm richtender Blick stets im Fokus der Kamera bleibt. Auf diese Weise entsteht ein doppelter Effekt: Einmal stellt die parataktische Anordnung beide Nahaufnahmen beziehungslos nebeneinander, so daß der Zuschauer die habituellen Beziehungen Müllers und Jüngers zu unterschiedlichen Interviewsituationen vergleichen kann - ein deiktischer Gestus Kluges, der ihm gewissermaßen die Rolle des Begutachters überantwortet. Zum andern aber suggeriert Müllers von dem im Bild sichtbaren Monitor abgewandter Blick, der gleichsam einen imaginären Punkt jenseits des Bildfeldes zu fixieren scheint, daß er in einen blinden Spiegel blicke, der kein Bild zurückwirft, während Ernst Jünger ihm dabei von hinten unbemerkt über die Schulter schaut.

Hierdurch wirken seine Kommentare zu der Aufzeichnung seines Gesprächs, als wären sie aus der reinen Vorstellung heraus gesprochen, einer absolut präzisen Erinnerung, in der dieses Gespräch minutiös gegenwärtig ist, einer Vorstellung aber auch, die beziehungslos bei sich selber bleibt, so als brauche er sich im Dialog mit Kluge nicht mehr des tatsächlichen Bildes zu vergewissern. Auch wenn man ahnt, daß er das Gespräch auch optisch verfolgt, wenn er z.B. Kluge gegenüber eine bestimmte Äußerung Jüngers ankündigt ("Jetzt kommt's"), so kommentiert Kluges verfremdender Eingriff in die abgebildete Situation doch indirekt Müllers - im vorangegangenen Dialog thematisiertes - Selbstverständnis als Interviewer im allgemeinen sowie sein Verhältnis zu Ernst Jünger im besonderen. Denn auch seinem Idol gegenüber versucht André Müller, Identität herzustellen, d.h. ein bestimmtes, am Frühwerk des Autors orientiertes Jünger-Bild, dem seine Verehrung gilt, zu bestätigen. Dies wird vor allem an einer Stelle deutlich, an der er Jünger im Gespräch mit Kluge ein einziges Mal verhalten kritisiert, indem er ein Dialogstück kommentiert, das sich thematisch auf Jüngers Spätwerk *Die Schere* bezieht. Währenddessen ist auf dem Monitor im Hintergrund der schweigende Ernst Jünger zu sehen, und man hört wie Müller, durch den inzwischen zurückgenommenen Ton unverständlich, auf diesen einredet.

Müller: Das ist etwas, was ich nicht..., was ich etwas lächerlich finde.

Kluge: Was?

Müller: Naja, dieses Prophetische, aber sympathisch, es ist...

Kluge: Und deswegen setzen Sie ihm auch jetzt zu, ja?

Müller: Ja gut, aber nicht, wie Sie sagen provozierend, sondern...

Kluge: Nein...(Schnitt)

Spätestens hier werden die Risse erkennbar, die der vermeintlich Identität verbürgende Spiegel André Müllers aufweist. Denn wenn er Jünger zusetzt, sobald er nicht mehr *seine* Sätze spricht, so offenbart sich darin die von ihm

selbst einbekannte monologische Struktur seiner Interviews, die allein darauf abzielt, in seinem Gegenüber die eigene Weltanschauung bruchlos wiederzuerkennen und so eine formale, statisch in sich ruhende Identität mit sich selbst herzustellen.

Von hier aus wird die Funktion der Eingriffe Kluges deutlich: Indem er die Gesprächssituation derart diskontinuierlich inszeniert, daß die von André Müller repräsentierten Beziehungsverhältnisse ihre dialogische Reziprozität verlieren, übersetzt er - allein durch die perspektivisch versetzte Anordnung - die solipsistische Haltung des Journalisten in eine bildhafte Chiffre, die dessen obsessiven Willen zur Identifikation als Nichtidentität erkennbar macht.

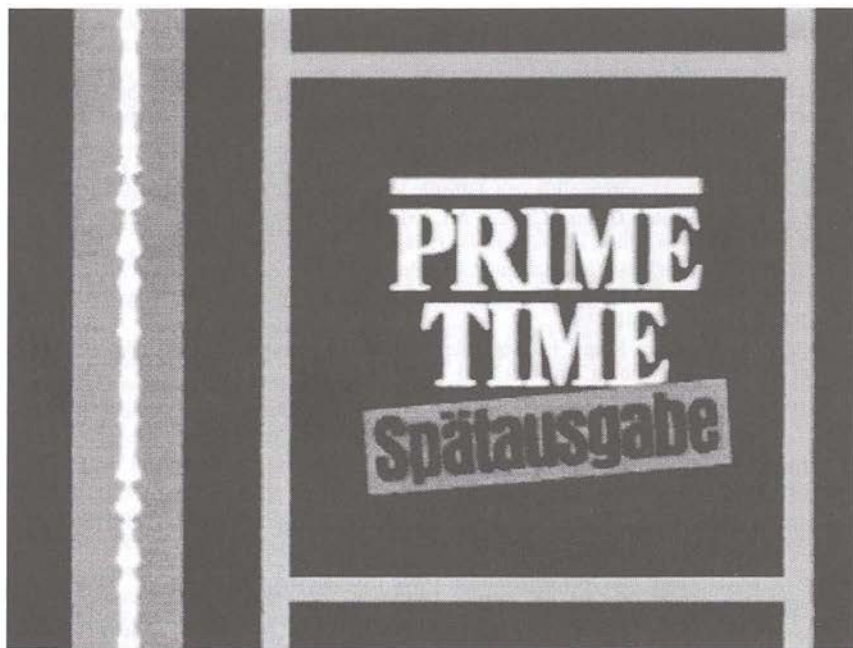
Zu diesem Grad an Evidenz trägt wesentlich bei, daß Kluges eigene, offene Frageform stets unterscheidbar bleibt. Statt überzeugen zu wollen, arbeitet Kluge daran, daß Vorstellungsvermögen seiner Gesprächspartner und - auf dem Umweg über diese - das seiner Zuschauer um bislang unerprobte Denk- und Wahrnehmungsperspektiven, um Differenzierungsmöglichkeiten zu erweitern, indem er die eigenen Erfahrungsgehalte der Phantasie *des anderen* zur Disposition stellt.

Ich lerne, indem ich mich in den anderen hineinversetze und jetzt das, was *ich* denke oder fühle, *von außen* sehe ('vom anderen her'), und dadurch kann ich es überhaupt wahrnehmen. Ich gewinne also Erfahrung, indem ich eine Distanz zu meinen Erlebnissen schaffe - und das geht nur über Sympathie und Antipathie, gespiegelt durch Dinge, vor allem aber durch andere Menschen.⁵⁵

Dieses Selbstverständnis liegt auch den Fernsehgesprächen Alexander Kluges zugrunde. Wie seine Filme und Bücher verfolgen sie ein Ziel: das Bedürfnis der Zuschauer (und Leser) nach Autonomie und Selbstentdeckung immer wieder erneut in Bewegung zu setzen. Denn: "Jeder Zuschauer ist ja in Wirklichkeit ein Autor."⁵⁶

55 Alexander Kluge, Die Macht der Bewußtseinsindustrie, a.a.O., S. 67f.

56 Alexander Kluge in einem Gespräch mit Florian Hopf (1977). Zitiert nach dem dem Fernsehporträt "Hunger nach Sinn".



Christian Schulte

Auswahlbibliographie

Texte von Kluge

Alexander Kluge: Was ich als Autor im Fernsehen treibe; in: *FUNK-Korrespondenz*, Dezember 1993, Nr. 48/3

Alexander Kluge: Interview mit dem Jahrhundert: Valentin Falin. Hamburg: Rotbuch 1995

Alexander Kluge/ Heiner Müller: „Ich schulde der Welt einen Toten“. Gespräche, Hamburg: Rotbuch 1995

Alexander Kluge: Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl. Hamburg: Rotbuch 1996

Gespräche mit Kluge

- Ein Schaufenster gegen Teilveröffentlichungen. Interview mit Alexander Kluge über die Beteiligung des Filmverlags der Autoren am Satellitenfernsehen. Uwe Karmann (epd) im Gespräch mit Alexander Kluge; in: *Die Tageszeitung (taz)*, 6.4.1984
- „Nur Trümmern traue ich...“ Ein Gespräch mit Alexander Kluge, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann zur Film- und Fernsehpolitik und Ästhetik; in: *Frauen und Film*, Heft 42 (1987)
- Stuart Liebman: On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge; in: *October* 46 (1988)
- "Die Welt ist Babylon". Ein Gespräch mit Alexander Kluge; in: *NZZ-Folio*, April 1993
- Die Schrift an der Wand. Gespräch mit dem Autor, Filme- und Fernsehmacher Alexander Kluge; in: *Wochenzeitung* 21. 01. 1994
- Gespräch mit Alexander Kluge; in: Edgar Reitz: *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*. Reinbek bei Hamburg; Rowohlt 1995

Texte zu Kluges Kulturmagazinen

- Anonym: Kluges Kultursendungen unter Pornographie-Verdacht; in: *Funk-Korrespondenz*, 22. 03. 1991, Nr. 34
- Anonym: Kunstfreiheit und Menschenwürde. Diese Drombuschs und 10 vor 11: Streit um die Fernsehwirklichkeit; in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.01. 1992
- Anonym: Grimme-"Gold" für Kluge-Film. Die Preisträger beim 28. Marler Fernseh Wettbewerb; in: *Frankfurter Rundschau*, 3.1.1992
- Anonym: Hecht mit Ambitionen im Karpfenteich der Privaten. Das von RTL bis zu SAT 1 reichende Fernsehreich des Alexander Kluge und seiner Gesellschaft DCTP; in: *Rheinische Post*, 23.09.1994
- Andreas Brandtner: Alexander Kluge/Heiner Müller: "Ich schulde der Welt einen Toten". Gespräche, Hamburg: Rotbuch 1995; in: *epd/ Kirche und Rundfunk*, 2. Juli 1988, Nr. 52
- Eine "Spielwiese" im privaten Fernsehen. Alexander Kluges Kulturprogramm bei RTL plus; in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.6.1988
- Wilfried Geldner: Gaumengenuß-Dozentur. News&Stories (SAT 1); in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.01.1992
- Michael Handwerk: Kluges Fernsehen, dummer Streit. Mit seinem Intellektuellen-TV á la 10 vor 11 bringt Alexander Kluge RTL-Chef Helmut Thoma zur Weißglut; in: *TV Spielfilm* 9/1996
- Miriam Hansen: Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and early Cinema; in: *October* 46 (1988)
- Marcus Hertneck: Die unterschiedliche Wirkung einer Gartenschere. Der Streit um Alexander Kluges Fernsehessays Das goldene Vlies und die Catchpenny-Drucke in Blei; in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.3. 1992
- Dieter Jeuck/Guntram Vogt: Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluge und das Kulturmagazin "10 vor 11"; in: *Frankfurter Rundschau*, 16.12. 1989
- M. K.: Kluges Kluges DCTP-Projekt; in: *LfR Funkfenster*, Mai 1992
- Andreas Kilb: Der lange Abschied des Herrn K. Über den deutschen Filmemacher Alexander Kluge und seine Expedition ins Privatfernsehen: ein Blick in die Werkstatt- und ein Porträt des Regisseurs als Risiko-Spieler; in: *Die Zeit*, 24. Juni 1988, Nr. 26
- Brigitte Knott-Wolf: Ein Exot schreibt Fernsehgeschichte. Anmerkungen zu Alexander Kluges Kulturangebot auf SAT 1 und RTL plus; in: *Funk-Korrespondenz*, Juli 1988, Nr. 27/8

- Klaus Kreimeier: Ten to eleven oder: Kann man Zeit abbilden? Alexander Kluges Kuriositätenkabinett im Privatfernsehen; in: *Die Zeit*, 27.09.1992, Nr. 49
- Dietrich Leder: Schmuggelgut im Privat-TV. Mit seinen Kulturmagazinen "10 vor 11", "Prime Time-Spätausgabe" und "News & Stories" verwirrt Filmemacher Alexander Kluge das Publikum von RTL und SAT 1; in: *STERN-TV*, 8. 8.1991
- Dietrich Leder: Der stille Machthaber; in: *Die Woche*, 22. April 1993
- Dietrich Leder: Leben nach dem Tod. Der TV-Sender Vox, den es gar nicht mehr geben sollte, hat Erfolg mit billigen Notprogrammen; in: *Die Woche*, 25.06.1994
- Arno Makowsky: Der Pate als Quotenkiller; in: Feuilleton-Beilage der *Süddeutsche Zeitung*, 16./17. Oktober 1993
- Hans Messias: "Wenn man sich etwas ganz fest wünscht..." Alexander Kluges Kulturmagazin "10 vor 11" bei RTL plus; in: *Film-Korrespondenz*, 07.06 1988, Nr. 12
- Regina Milde: Die geheimen Geschäfte des Herrn Kluge; in: *TV-Guide*, 27.02.-12.03. 1993
- Oskar Negt: Alexander Kluge. Der Goldkocher; in: Ders.: *Unbotmäßige Zeitgenossen*. Annäherungen und Erinnerungen. Frankfurt am Main: Fischer 1994
- Klaus Ott: Schlechte Karten für den Untermieter. Die geplante Mediengesetznovelle bedroht Alexander Kluges DCTP-Programme; in: *Süddeutsche Zeitung*, 1.12. 1995
- Hans Günther Pflaum: Hortus conclusus oder Spielwiese?; in: *epd Film*, 9, 1985
- Erwin Reiss: Dekonstruktion des Films. Kapitaales Fernsehen mit Videoköpfchen. Zum Kulturmagazinbeispiel "Ten to eleven"; in: *Blimp* 17, 1991
- Manfred Riepe: Banale Monotonie; in: *Frankfurter Rundschau*, 15.11.1995
- Manfred Riepe: Faszinierend. "News & Stories"; in: *Frankfurter Rundschau*, 7.10.1992
- Doris Rosenstein: Herausforderungen. Alexander Kluges "Kulturmagazine"; in: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hrsg): Bausteine III. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Siegen 1994 (=Arbeitshefte Bildschirmmedien 50)
- Christian Schulte: Kluges Interview-Technik. Alexander Kluge: Interview mit dem Jahrhundert. Valentin Falin, Hamburg: Rotbuch 1995; in: *Medien+Erziehung*, Dezember 1995, Nr.6
- Sybille Simon-Zülch: Sammler und Zerleger. Alexander Kluges "10 vor 11", montags, RTL plus; in: *epd/Kirche und Rundfunk*, 28. August 1991, Nr. 67
- Mark Siemons: Die Welt zerspringt in tausend Stücke. Wie Alexander Kluge das Fernsehen eroberte und sich dennoch von den modernen Zeiten überholen ließ; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Juni 1994, Nr. 133
- Mark Siemons: Zwölftonmusik im Zirkus. Das Fernsehen Alexander Kluges; in: Helmut Monkenbusch (Hg): *Fernsehen. Medien, Macht und Märkte*. Reinbek bei Hamburg 1994
- Georg Stanitzek: Talkshow-Essay-Feuilleton-Philologie; in: *Weimarer Beiträge*, H. 4, 1992
- Klaus Theweleit: Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert; in: *Die Zeit*, 18. August 1995, Nr. 34
- Guntram Vogt: Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges; in: *Augenblick* 10, Versuche über den Essayfilm, 1991
- Thomas Wagner: Drei von der Tankstelle. Alexander Kluge und Heiner Müller interviewen Jan Hoet (SAT 1); in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.6. 1992
- Roger Willemsen: Kluge, der Magier; in: *Die Woche*, 18.11.1996
- M.Witt: Die klugen Geschäfte des Herrn Kluge; in: *TV-Spielfilm*, 19.09.-1.10.1993