

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

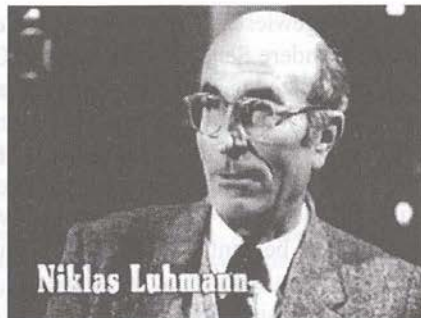
Diese Konkretion, die immer einen komplexen Zusammenhang bildet, muß also hergestellt werden, und zu diesem Zweck bedient sich Kluge einer indirekten bzw. "analytischen Methode"¹³, die in unterschiedlichen Intensitätsgraden zur Anwendung kommt. Ihr Medium ist die Montage, die er als "Theorie des Zusammenhangs"¹⁴ 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 prädiaktive 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 Gesamtheit 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. *Geburtstag 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

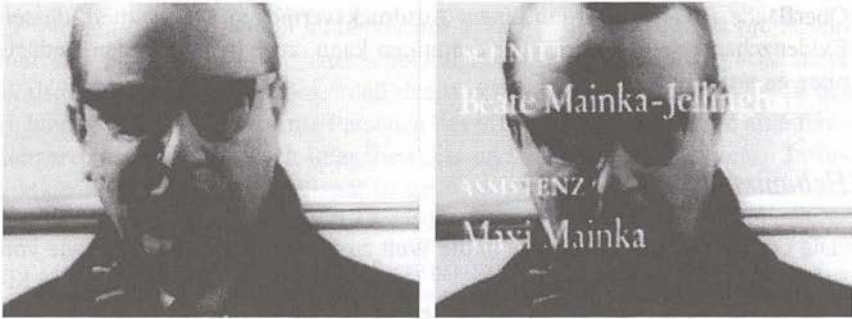
"Die Gedanken anderer spontan in die Welt zu setzen, das ist die Methode von Sokrates, die sagt auch mir sehr zu."³⁰ Dem Überraschungscharakter einer Situation hat Kluge bereits früh große Bedeutung für eine authentische Darstellung beigemessen. So hat er seine Schauspieler immer wieder aufgefordert, 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 abzubrechen, 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 Lesesinstrument 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 Konkretion 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 Schrifftafel 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.

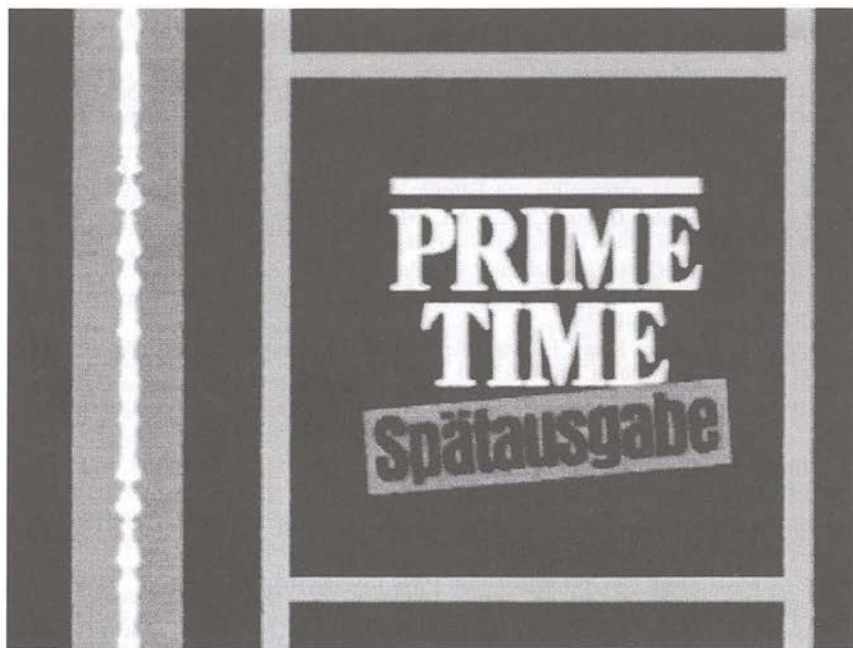
Zu diesem Grad an Evidenz trägt wesentlich bei, daß Kluges eigene, offene Frageform stets unterscheidbar bleibt. Statt überzeugen zu wollen, arbeitet Kluge daran, daß Vorstellungsvermögen seiner Gesprächspartner und - auf dem Umweg über diese - das seiner Zuschauer um bislang unerprobte Denk- und Wahrnehmungsperspektiven, 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. Kapitaless 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: Zwölfertonmusik 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