

Christoph Ernst

Die Öffentlichkeit der Oper - Alexander Kluges Thematisierung der Oper in seinem Film DIE MACHT DER GEFÜHLE (1983)

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12553>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ernst, Christoph: Die Öffentlichkeit der Oper - Alexander Kluges Thematisierung der Oper in seinem Film DIE MACHT DER GEFÜHLE (1983). In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 247–254. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12553>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-023>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

DIE ÖFFENTLICHKEIT DER OPER - ALEXANDER KLUGES THEMATISIERUNG DER OPER IN SEINEM FILM »DIE MACHT DER GEFÜHLE« (1983)

CHRISTOPH ERNST

Wenn ein deutscher Intellektueller die Oper zum Gegenstand seiner ästhetischen Praxis gemacht hat, dann Alexander Kluge (vgl. Koch). Betrachtet man das filmische Gesamtwerk Kluges, gehört die Oper zu den Grundmotiven. Das Hauptstück von Kluges Auseinandersetzung mit der Oper fällt in die Zeit der späten 1970er und frühen 1980er Jahre. Ursprünglich als einer der Wortführer des »Neuen Deutschen Films« (vgl. Elsaesser) angetreten, blickt Kluge bis dahin auf eine rund 20-jährige Filmpraxis zurück. Besonders in seinen späten Werken versucht Kluge, eine reflexive Haltung zu den Möglichkeiten des Mediums Film einzunehmen. Begleitet von einer komplexen theoretischen Reflexion lassen sich die Filme dem Genre des »Filmessays« zuordnen.¹ Die medien- und kulturtheoretischen Implikationen dieser essayistischen Auseinandersetzung mit dem Medium »Oper« sollen im Folgenden erörtert werden.

I. Theoretische Aspekte der Reflexion auf die Oper bei Kluge

In seinem *Imaginären Opernführer* schreibt Kluge: »Wir machen also nicht das synthetische Produkt, das im 19. Jahrhundert Oper heißt, zum Mittelpunkt. Auch nicht die Wendung von Wagner, der diese Oper erneuert. Weder geht es um die Grand Opéra noch um die Operette« (2001: 18). Vielmehr interessiert Kluge ein »extremes Gefühl«, das die Oper in einen »exklamativen Ausdruck« transformiert:

»Wenn einer [...] in höchster Not um Hilfe schreit, dann ist das davon der eine Pol, und der andere Pol ist der schöne Gesang, der liegt ganz im anderen Extrem. Dabei kann man nicht sagen, dass der Hilfeschrei grammatisch wäre, dass er eine Sprache wäre« (Kluge 2001: 18, vgl. 36).

Hinter diesem »Hilfeschrei«, der nicht »grammatisch« bzw. keine »Sprache« ist, verbirgt sich eine Anspielung auf Kluges Erfahrungstheorie. Das Motiv des »Hilfeschreis« deutet an, dass es Kluge in dieser Theorie um Erfahrungen geht, die sich nicht in die gewohnten Erfahrungsraster einpassen lassen. Stattdessen bezieht sich

1 Zu Kluges späten Filmen zähle ich alle Filme nach dem Kollektivprojekt DEUTSCHLAND IM HERBST (1978), also die zweite Fassung von DIE PATRIOTIN (1979), DER KANDIDAT (1980), DIE MACHT DER GEFÜHLE (1983), DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT (1985) und VERMISCHTE NACHRICHTEN (1986).

das »extreme Gefühl« auf Selbstentzüge der Erfahrung, also Erfahrungen, in denen die Erfahrung außer sich ist und sich selbst überschreitet.²

Niedergelegt ist Kluges Erfahrungstheorie in dem (mit Oskar Negt verfassten) Werk *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1978)³. Dort heißt es, »Erfahrung« sei ein »Rohstoff«, dem man nur in einer durch Massenmedien (»Bewusstseinsindustrie«) bearbeiteten Form begegnet (246). Was übrig bleibt, sind »andere« Erfahrungen, die in der bürgerlichen Öffentlichkeit nicht repräsentiert werden (69). Hiergegen stellen Negt und Kluge die Forderung nach einer »Gegenöffentlichkeit«. Sie soll jene Erfahrungsdimensionen repräsentieren, die in den Produkten der »Bewusstseinsindustrie« keine Berücksichtigung finden (7). Die Entstehung dieser »Gegenöffentlichkeit« soll u.a. durch den »Neuen deutschen Film« befördert werden. Das Ziel seiner ästhetischen Strategien ist es, die Verkürzungen der Erfahrungsrepräsentation zu kompensieren.

II. Kluges Ästhetik des »dritten Bildes«

Kluge entwickelt dafür die Idee der Filmästhetik eines »dritten Bildes«. Darunter versteht er ein durch kontrastierende Montage von zwei Filmbildern, welche verschiedenen Darstellungsmodi (z.B. Dokumentation und Spielfilm) angehören, erzeugtes »drittes Bild«. Bei der Hervorbringung des »dritten Bildes« greift die Einbildungskraft des Rezipienten auf jene Erfahrungen zurück, die sich den Imperativen der Bewusstseinsindustrie (etwa dem Postulat der Homogenität der repräsentierten Erfahrung) entziehen. Die Einbildungskraft des Zuschauers aktiviert im Prozess derjenigen Schlussfolgerungen, die das »dritte Bild« hervorbringen, Erfahrungspotenziale, die in der bürgerlichen Öffentlichkeit unterdrückt bleiben (vgl. Kluge 1999: 59, 120ff, 131f; Kluge/Koch: 115).

Rein formal ist diese Idee plausibel, wenn man das »dritte Bild« in Anlehnung an den dreistelligen Zeichenbegriff von Charles S. Peirce als Interpretanten auffasst. Der Interpretant ist Peirce zufolge die Dimension der Semiose, in der die Relation von einem Objekt (die Referenz des Zeichens) zu einem Repräsentamen (das Zeichen für das Objekt) etabliert wird (sich also ein Repräsentationsverhältnis allererst konstituiert). Vereinfacht gesagt, ist Kluges »drittes Bild« dann die »bedeutungstragende Wirkung« (Peirce 1991: 510ff) der Relationierung zweier Bilder, sprich: das Produkt der Leistung der Einbildungskraft eines Zuschauers in Reaktion auf die Bildkonfiguration des Films. Allerdings müssen hierbei zwei Interpretanten, der »unmittelbare« und der »dynamische« Interpretant, unterschieden werden.⁴

-
- 2 In den Worten der Phänomenologie kann man dies als »Diastase« innerhalb eines notwendig »pathischen« Erfahrungsgeschehens bezeichnen. Vgl. Waldenfels: »Die Phänomenologie einer gebrochenen Erfahrung gruppiert sich um zwei Leitmotive, die sich als Pathos und Diastase bezeichnen lassen. Das alte Wort *Pathos* verweist auf Widerfahrnisse, die uns zustoßen, uns zuvorkommen, uns anrühren und verletzen, keine Grundsicht also, sondern ein Geschehen, in das wir wohl oder übel und auf immer verwickelt sind. Das seltenere Wort *Diastase* bezeichnet die Gestaltungskraft der Erfahrung, die etwas oder jemanden entstehen lässt, indem sie auseinandertritt, sich zerteilt, zerspringt« (2002: 9f).
 - 3 Weiter ausgearbeitet wird sie in *Geschichte und Eigensinn* (Negt und Kluge 1982) sowie Kluges medientheoretischen Essays der 1980er Jahre (vgl. Kluge 1999: 165ff).
 - 4 Die Diskussion des dritten Interpretanten, des »finalen« Interpretanten, lasse ich hier beiseite.

Streng genommen enthält der Film kein »drittes Bild«. Erst der Kontrast zweier Bilder im Film erzeugt eine Leerstelle, einen »unmittelbaren Interpretanten«. Dieser ist die »unmittelbar relevante, mögliche Wirkung [des Zeichens, C.E.] in ihrer unanalysierten, elementaren Ganzheit« (Peirce 2000: 224f, Hervorh. C.E.). Als mögliche Wirkung definiert der »unmittelbare Interpretant« einen Spielraum, an den die Einbildungskraft des Zuschauers anschließen kann. Der Anschluss selbst ist dann der »dynamische« Interpretant: die »Wirkung, die in einem gegebenen Interpretieren bei einem gegebenem Anlass bei einer gegebenen Phase seiner Erwägung des Zeichens erzeugt wird« (225, vgl. 216). Als »emotionale«, »energetische« und »logische« Zeichen sind der »unmittelbare« Interpretant (die mögliche Wirkung des Bildkontrastes) und der »dynamische« Interpretant (dessen tatsächliche Wirkung) auf die Erfahrungsdimensionen von »Gefühl«, »Handlung« und »Gewohnheit« bezogen (225). Das sind die Dimensionen, auf deren Repräsentationsbedingungen es Kluges Erfahrungs- und Öffentlichkeitstheorie ankommt.

Zusammenfassend gesagt, konzentriert sich Kluges Ästhetik eines »dritten Bildes« somit auf die semiotische Übersetzung, die zwischen »unmittelbaren« und »dynamischen« Interpretanten stattfindet und dadurch Repräsentation ermöglicht. Kluge begründet diese Ästhetik sowohl (a) erfahrungstheoretisch, weil er die semiotische Übersetzung als kreative Leistung der Einbildungskraft konzipiert, welche auf Grenzzustände der Erfahrung verweist, als auch (b) gesellschaftskritisch, indem das »dritte Bild« die Aufgabe übernimmt, im Zuschauer eine Erfahrung zu erzeugen, welche die durch die Produkte der Bewusstseinsindustrie induzierten Erfahrungsverkürzungen in der bürgerlichen Öffentlichkeit auszugleichen in der Lage ist.

Wenn Kluge in Bezug auf die Oper nun davon spricht, die Oper sei auf die Aktivierung der diastatischen Momente der Erfahrung abgestellt – und infolgedessen das Problem der öffentlichen Repräsentation von Gefühlen – mithin: die Spannung zwischen »extremem Gefühl« und »exklamativem Ausdruck« als zentrales Problem für die Bewertung der Oper anzusehen ist – dann stellt sich die Frage, wie Kluge die Spezifik dieser Relation im Rahmen seiner Filmästhetik des »dritten Bildes« ausarbeitet. Verfolgen kann man dies anhand des Filmessays DIE MACHT DER GEFÜHLE.⁵

III. Die Thematisierung der Oper in DIE MACHT DER GEFÜHLE

Wie kaum ein zweiter Film Kluges wird DIE MACHT DER GEFÜHLE von dem Motiv der Oper zusammengehalten. Das Verhältnis von Oper und Gefühl ist die zentrale »Isotopieebene« (vgl. Rastier) des Films. Definiert wird die Oper in DIE MACHT DER GEFÜHLE als »Kraftwerk der Gefühle«. In der typischen Manier seiner späten

5 Vgl. für eine Analyse der Oper unter spezieller Berücksichtigung von Die MACHT DER GEFÜHLE: Kluge und Koch 1989. Koch sucht den Zugang über Aspekte wie Kluges Weiterdenken bestimmter szenisch-theatralischer Potenziale der Oper in der Filmbildung. Mir geht es in Ergänzung dazu vor allem um die intermediale Dimension der Fragestellung, also um die Frage, inwieweit die »Medien« Oper und Film nicht inhaltlich, sondern formal in ihren wechselseitigen Repräsentationsmöglichkeiten aufeinander bezogen werden.

6 Eine Aussage, die Kluge später wieder zurückgenommen hat, weil sie impliziert, die Oper »produziere« Gefühle. Tatsächlich stelle die Oper, so Kluge, nur Möglichkeiten zur Verfügung, die dann mit Gefühlen besetzt werden (vgl. 2001: 37).

Filmästhetik ›analysiert‹ Kluge die Beziehung zwischen Oper und Gefühl durch Parallelisierung von dokumentarischen Szenen, fiktionalen Passagen und montierten Filmzitataten. Auffällig ist an dieser Praxis, dass Kluges Konzept zwei Strategien bei der Thematisierung der Oper einsetzt.

In der ersten Strategie geht es darum, die Kunstform der Oper nicht in ihrer regulären Rezeptionssituation zu zeigen. Die Kamera verbleibt hinter oder oberhalb der Bühne, bietet also einen regulär verborgenen Blick auf das Bühnengeschehen. Offensichtlich versucht Kluge auf diese Weise, die Oper von den Produktionsverhältnissen ihrer Aufführungspraxis (ihren ›Inszenierungsbedingungen‹) her ins Visier zu nehmen (Bühne, Kostüme, Opernhaus etc.). Dazu nutzt Kluge die dokumentarische Qualität des Filmbildes, dessen vermeintliche Authentizität in seiner *Ikonizität* und seiner *Indexikalität* (vgl. Peirce 2005: 65) begründet ist – also in Ähnlichkeits- und Kausalverhältnissen, die einen ungebrochenen Bezug zur vorfilmischen Realität evozieren.

Just diese ›Authentizität‹ des Filmbildes wird durch die zweite Strategie in Frage gestellt, wenn Kluge die dokumentarische Ebene mit Filmzitataten aus Stummfilm-Verfilmungen von Opern (hier v.a. AIDA) parallelisiert und reflexiv markiert.⁷ Jetzt wird der Film zum Gegenstand der Untersuchung. Diese Parallelaktion erfüllt die Funktion, die Medialität des Films zu thematisieren. Die ikonisch-indexikalische Abbildungsleistung des Films (und daraus folgende Implikationen wie z.B. Authentizität) wird durch die dokumentarisch aufgewiesene Symbolizität der Oper konterkariert – wobei unter ›Symbolizität‹ der Oper die Gesamtheit der diesem Medium zugesprochenen konventionalisierten Repräsentationsmodi (Kostüme, Bezug zwischen Gesang und Libretto etc.) zu verstehen ist (vgl. Peirce 2005: 65f).

Einerseits rückt Kluge der Oper mit Hilfe der dokumentarischen Abbildungsleistung des Films zu Leibe, setzt also auf Ikonizität und Indexikalität des Filmbildes, um zu »zeigen« wie die Oper »Gefühle« inszeniert. Andererseits bricht er mit Verweisverhältnissen (und macht sie einer Reflexion zugänglich), wenn er die symbolischen Qualitäten der Oper in die Stummfilmzitate (im Sinne eines systemtheoretischen ›re-entries‹) wieder in den Film einschreibt.⁸

Die Oper ist folglich der Bezugspunkt der reflexiven Problematisierung der durch die ikonischen und indexikalischen Referenzverhältnisse nahe gelegten Authentizität des Filmbildes. Dazu vermerkt Kluge in seinen filmtheoretischen Überlegungen: »Endlich zu begreifen wäre: des Kinematografen oft zitierte ›dokumentarische Authentizität‹ ist nichts anderes als die hohe Stilisierung der Oper« (Kluge 1999: 116), und: »Das so genannte Filmische, gleich ob im Dokumentarfilm oder im Spielfilm, beginnt ›mit dem Realen und Konkreten, der wirklichen Voraussetzung‹« (120).

Von einer ›Wiedereinschreibung‹ ist hierbei zu sprechen, weil die Perspektive der AIDA-Sequenz aus einer reflexiven Selbstbefragung des Films heraus die Unfähigkeit des Stummfilms vor Augen führt, die symbolische Qualität der Oper einzu-

7 Bei Kluge ist der Stummfilm immer eine Chiffre für die eigene Filmpraxis. Die »reflexive Markierung« kommt durch Kluges, in seinen Filmen öfter eingesetzte, »Fernglas«-Perspektive zustande. Das ist eine Einstellung, in der der abgebildete Stummfilm nur durch zwei, wie bei einem Fernglas nebeneinander liegende, Kreise beobachtet werden kann.

8 Solche ›Wiedereinschreibungen‹ bzw. ›re-entries‹ sind für gängige Intermedialitätskonzepte konstitutiv. Joachim Paech fasst Intermedialität zum Beispiel »als eine spezifische Form medialer Selbstreferenz, als Wiedereinführung desselben oder eines anderen Mediums als Form auf der Formseite des Mediums« (1997: 337).

holen. Konzipiert ist diese Wiedereinschreibung als Mediendifferenz zum Film: »der Alltag des Zuschauers und das besondere Erlebnis [...] [in] der Oper [sind,] strikt getrennt. [...] Im Kino ist diese Distanz zunächst aufgehoben. Das Kino suggeriert unmittelbare Präsenz« (87).⁹

Die Wiedereinschreibung der symbolischen Dimension der Oper in das Medium Film stellt somit eine Affirmation der ›Distanz‹ der Oper dar, also die Affirmation einer originären Repräsentationsleistung des Mediums Oper. Für Kluge besteht diese Eigenleistung in der epistemologischen Durchsichtigkeit ihrer ostentativen Inszenierung von »extremen Gefühlen« im Rahmen einer Kombination von »Sinn« und »Spektakel« (bzw. im Offenlegen der Konventionalität der Symbolizität). Das Filmbild negiert diese Eigenleistung, indem es die eigene Medialität hinter eine quasi-authentische Abbildungsleistung zurücktreten lässt. Im Unterschied dazu kommuniziert die Oper die Spannung zwischen »Sinn« und »Spektakel«. Das audiovisuelle Filmbild hebt diese Differenz auf. Darin unterscheiden sich das ›theatralische‹ Medium Oper und das ›bildliche‹ Medium Film. Es ergibt sich eine *Mediendifferenz* zwischen Oper und Film

IV. Medien- und kulturtheoretische Konsequenzen

Unschwer zu erkennen ist, dass Kluge mit dieser Thematisierung der Oper Bezüge zu Theodor W. Adornos Musiksoziologie herstellt. Gemäß seines kunstsoziologischen Ansatzes ist für Adorno im Fall der Oper die Frage, wie sich das Verhältnis von ästhetischer Form und gesellschaftlicher Funktion gestaltet (vgl. 1968: 234ff; 1978: 10). Ähnlich wie Kluge sieht Adorno als das Entscheidende hier »die Identifikation des Hörers mit gesungenen Emotionen« (vgl. 1968: 83f) an. Diese Identifikation kann die Oper laut Adorno ab ca. 1910 nicht mehr leisten (87ff). Das Medium Film ist der Erbe des Spektakelcharakters der Oper (vgl. 90f). Das Problem am Film, oder besser: am Filmbild, ist allerdings, dass es Adorno zufolge nicht in der Lage ist, das ästhetische Potenzial, das der Oper als Kunstform zu eigen war, einzuholen. Das Filmbild negiert, was in der Oper an ästhetischem Fundament noch enthalten war: dass die Differenz zwischen Sinn und Spektakel explizit ist (vgl. Pfeiffer).

Das deckt sich auf den ersten Blick mit Kluges Ideen. Auch für Kluge ist die Oper im Gegensatz zum Filmbild in der Lage, die Differenz zwischen Sinn und Spektakel mitzukommunizieren. Wie das Beispiel aus *DIE MACHT DER GEFÜHLE* verdeutlicht, ist es aus Kluges Sicht allerdings grundfalsch, dem Film dieses Defizit kulturkritisch vorzuhalten. Das hat etwas damit zu tun, dass Kluge die Oper als *Medium* problematisiert: Zwar behält Kluge die bei Adorno exponierte Grundspannung zwischen Form und Funktion der Oper als analytische Perspektive bei. Im Gegensatz zu Adorno verhandelt Kluge die Spannung zwischen Form und Funktion

9 Weil die Mediendifferenz zwischen Oper und Film expliziert wird, kann man behaupten, dass es um einen intermedialen Bezug geht: Nach der Klassifikation von Rajewsky handelt es sich bei dieser Thematisierung der Oper mit den Mitteln des dokumentarischen Bildes um eine »explizite Systemerwähnung« (d.h. ein Medium reflektiert das andere; Mediendifferenzen sind explizit); bei den mit Opernmusik unterlegten Filmzitatzen, also der Selbstreflexion des Films, die sich an der Referenz zum Medium Oper entzündet, dagegen um eine »Systemerwähnung qua Transposition« (d.h. die Elemente der Oper werden mit den Mitteln des Films (teil-)reproduziert, evoziert oder simuliert).

aber nicht als *ästhetisches*, sondern als ein *mediales* Problem.¹⁰ Für Kluge ist nicht der Bezug der Oper zur Gesellschaft das Wesentliche. Ihn interessiert der Bezug der Oper zur *Öffentlichkeit*¹¹, also zu einer *medial konstruierten Umwelt der Gesellschaft*.¹² Es kommt ihm darauf an, die Medialität der Oper zu beobachten, ohne zu leugnen, dass diese Beobachtungsleistung selbst wieder auf ein Medium angewiesen wäre.

Um diese Prämisse einzuholen, erzeugt Kluges Konfrontation zweier medialer Perspektiven (als Auftauchen eines Mediums im anderen) eine Distanz, die einen Übersetzungsprozess im Sinne des »dritten Bildes« initiieren soll.¹³ Weil Kluge die Oper damit primär als Medium und bloß sekundär als Kunstform thematisiert, wird in die Oper keine ästhetische Substanz hineinprojiziert, die, wie noch bei Adorno, vermeintlich verloren geht (vgl. Adorno 1968: 87). Vielmehr ist innerhalb der Oper eine Spannung anzuzeigen, die für dieses Medium kennzeichnend ist: dass die Differenz von »Sinn« und »Spektakel« in der Oper seit jeher eine prekäre war.

Unterschwellig verlegt Kluges Thematisierung der Oper damit das Problem der »Entfremdung«, das Adorno in der Rezeption der Oper Mitte des 20. Jahrhunderts als Ausdruck für die »Inadäquanz des ästhetischen Gegenstands und seiner Rezeption« (Adorno 1968: 95) ausmacht, in die Oper selbst. Die Oper ist für Kluge nie die einheitliche ästhetische Form gewesen, von der Adorno ausgeht. Sondern die Spannung zwischen »extremem Gefühl« und »exklamativem Ausdruck« ist immer schon die einer Entfremdung. Die Entfremdung ist der Oper konstitutiv eingeschrieben. Wo Adorno das Aushandeln dieses Verhältnisses noch als Prozess der Gewinnung der ästhetischen Substanz der Oper anspricht (vgl. 1978: 31, 37), sieht Kluge in Spannungen wie dieser eine Entfremdung am Werk, die es geboten erscheinen lässt, die Oper von ihrer Mediendifferenz zu anderen Medien her zu problematisieren.

V. Ergebnisse: Das Verhältnis von Oper und Film

Das Medium Film ist bei Kluge also nicht einfach das Nachfolgemedium, das die Oper, wie Adorno in seiner *Einführung in die Musiksoziologie* behauptet, »um das pompöse Dekor, das imposante Spektakel, berauschte Buntheit und sinnliche

10 Adorno weist zwar auf die »öffentliche Dimension« der Oper hin (vgl. 1968: 91, Anm. 3), zieht aber nicht die Konsequenz, die Oper selbst als »Medium« zu betrachten. Wenn Adorno auf intermediale Fragen zu sprechen kommt, dann einzig, wenn es um die »Spannung zwischen dem musikalischen Medium und dem szenischen« (Adorno 1978: 39) geht, also z.B. um das Verhältnis von Sprechtheater und Musiktheater.

11 Damit soll keineswegs gesagt werden, dass das Problem der Öffentlichkeit bei Adorno keine Rolle spielt. Im Gegensatz zu Kluges Ansatz ist es bei Adorno bei der Betrachtung der Oper jedoch von untergeordneter Bedeutung. Ausgehend von seinen Überlegungen zur Kulturindustrie erörtert Adorno zwar Medien wie Film und Fernsehen als Konstituenten der Öffentlichkeit, nicht aber die Kunstform der Oper. Das ist die Prämisse, die Kluge unterläuft: Oper und Film bewegen sich strukturell gesehen als Medien für die und in der Öffentlichkeit auf einer Ebene.

12 Die Forschung hat des Öfteren bemerkt, dass der Öffentlichkeitsbegriff von Negt und Kluge Parallelen zum systemtheoretischen Öffentlichkeitsbegriff von Niklas Luhmann aufweist (vgl. Hohendahl 2000: 99ff, insb. 105ff; Luhmann 1970 sowie 2004: 184ff).

13 Versteht man das »dritte Bild« als einen Interpretanten im Peirceschen Sinne (vgl. Peirce 2005: 67ff), nähert man sich dem, was in der Übersetzungstheorie als »tertium comparationis« gefasst wird: Ein »drittes Konstrukt« der Einbildungskraft, das einen Vergleich ermöglicht (vgl. im Kontext Schönrich 1999: 65ff).

Lockung« (1968: 90f) erleichtert, also aus der Oper die »Aura« abzieht und nur die Oberfläche zur Schau stellt (vgl. 1978: 29f). Kluge macht aus Adornos kulturkritischem Argument ein *medienästhetisches*: In der inszenatorischen Brüchigkeit der Beziehung zwischen Sinn und Spektakel behält die Oper in genau dem Moment ihren Eigenwert (ihre »Valenz«), in dem man sie – in scharfem Gegensatz zu ihrer tradierten Funktion als Stütze der bürgerlichen Öffentlichkeit – als ein Medium zur Repräsentation von in der bürgerlichen Öffentlichkeit nicht-repräsentierten Erfahrungen begreift. Darauf deutet Kluges intermediale Konfiguration der wechselseitigen Übersetzung von Medienbeobachtungen in dem Filmessay DIE MACHT DER GEFÜHLE hin.

Die »Unentscheidbarkeitsästhetik« von Kluges Filmen ist im vorliegenden Fall eine »Übersetzungsästhetik«, die auf die Fähigkeit des Zuschauers abgestellt ist, beide Medien in Verbindung zu setzen. Das Ziel von Kluges Praxis aber ist nicht auf die Integration der Medien Film und Oper abgestellt. Kluge sieht den Sinn dieser Übersetzung vielmehr in der Mitrepräsentation der *Mediendifferenz* zwischen Oper und Film. Mediendifferenzen werden in einem *tertium comparationis* explizit, *dadurch aber für eine Reflexion auf die Repräsentationsmöglichkeiten des jeweiligen Mediums transparent*.¹⁴ Die Thematisierung der Oper als Medium führt von daher zu dem, was Kluges essayistische Filmpraxis zur Etablierung einer »Gegenöffentlichkeit« beitragen möchte: *die Inszenierung als konstitutives Merkmal der Authentizität des Films zu verstehen*.

Oder, nochmals mit Kluge gesprochen: »Die authentische Distanz des Kinoprodukts drückt sich darin aus, dass treffende Filme zu keinem Zeitpunkt darüber täuschen, dass sie etwas Dargestelltes sind« (1999: 146).¹⁵

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1968): *Einführung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1978): »Bürgerliche Oper«. In: Ders.: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 24-39.
- Hohendahl, Peter Uwe (Hg.) (2000): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*. Unter Mitarbeit von Russel A. Berman, Karen Kenkel und Arthur Strum. Stuttgart: Metzler.

14 Deshalb spricht Kluge auch von »Leerstellen« bzw. »Zwischenvalenzen« der Medien (vgl. Sombroek 2005: 105). Jedes Medium besitzt seine je eigene »Repräsentationsvalenz«, die mit Interpretanten besetzt wird. Medien, und ebensolche sind in ihrer Minimaldefinition Zeichen im Peirceschen Sinne, eröffnen Spielräume für die Interpretanten, ihre Inhalte (bzw. Objekte) in bestimmter Weise zu repräsentieren (zu der hier anschließenden Theorie der »Diagrammatik« bei Peirce vgl. Hoffmann 2005).

15 Aus dieser »Übersetzungsästhetik« entwickelt sich Kluges Authentizitätsbegriff. »Authentizität heißt: dass eine Situation stimmig ist, nicht bloß, dass ein Sachverhalt oder die Formen stimmen. Authentisch ist auch die direkte Konfrontation von kollektivem Umfeld und Individualität, die nicht gegeneinander verwischt werden, sondern auch einen Moment der Produktion von Individualität beinhalten. [...] Dies ist genau das, was wir mit entspannter Distanz zulassender Kommunikation für den Film meinen. Man kann sie nicht steigern wollen, die Situation verstärkt sich oder sie verstärkt sich nicht, das geschieht selbstreguliert. Verborgener ist darin eine Art Gastrecht, den Standpunkt eines Fremden zunächst einmal anzunehmen, bis er sich prüfen lässt« (1999: 147f).

- Hoffmann, Michael H.G. (2005): *Erkenntnisentwicklung. Ein semiotisch-pragmatischer Ansatz*. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Elsaesser, Thomas (1994): *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne.
- Kluge, Alexander (1999): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kluge, Alexander (2001): *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kluge, Alexander/Gertrud Koch (1989): »Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmernder Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch«. In: Rainer Erd u.a. (Hg.): *Kritische Theorie und Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 106-124.
- Koch, Gertrud (1989): »Alexander Kluges Phantom der Oper«. In: Rainer Erd u.a. (Hg.): *Kritische Theorie und Kultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 95-105.
- Luhmann, Niklas (1970): »Öffentliche Meinung«. In: *Politische Vierteljahresschrift*, Nr. 11, S. 2-28.
- Luhmann, Niklas (2004): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Negt, Oskar/Alexander Kluge (1978): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Negt, Oskar/Alexander Kluge (1982): *Geschichte und Eigensinn. Geschichtliche Organisation des Arbeitsvermögens. Deutschland als Produktionsöffentlichkeit. Gewalt des Zusammenhangs*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Paech, Joachim (1997): »Paradoxien der Auflösung und Intermedialität«. In: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel: Stroemfeld, S. 331-367.
- Peirce, Charles S. (1991): *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Peirce, Charles S. (2000): *Semiotische Schriften*, Bd. 3: 1906-1913. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Peirce, Charles S. (2005): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pfeiffer, Karl-Ludwig (1999): *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rastier, Francois (1974): »Systematik der Isotopien«. In: Werner Kallmeyer u.a. (Hg): *Lektürekolleg zur Textlinguistik*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Athenäum Fischer, S. 150-190.
- Schönrich, Gerhard (1999): *Semiotik zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Sombroek, Andreas (2005): *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript.
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.