

Guntram Vogt

Alexander Kluge DIE MACHT DER GEFÜHLE

1985

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1887>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vogt, Guntram: Alexander Kluge DIE MACHT DER GEFÜHLE. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 1-2: Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm (1985), S. 15–21. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1887>.

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.

Guntram Vogt:

Alexander Kluge "Die Macht der Gefühle"

Motto: "Der Verstand hat sich an die Tatsachen verkauft." - "Der Organisation der Gefühle fehlt die Sachlichkeit."

(Alexander Kluge im Filmbuch "Die Macht der Gefühle", S. 227 u. 215)

1. Absicht, Botschaft

<Unmittelbar>: Kluge teilt in seinem parallel zum Film (1983) erschienenen Buch (1984) mit, er habe drei Jahre an diesem Film gearbeitet. Es sei sein 26. Film. Er knüpfe in diesem Film an seinen ersten an: "Abschied von Gestern". Inhaltliche und formale Kontinuität zeigt sich beispielsweise auch in der Verwendung eines seinerzeit nicht realisierten Entwurfs zum Film "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin" (1973), der jetzt in der letzten Sequenz "Abbau eines Verbrechens durch Kooperation" verwendet wird. Zu vorhergehenden Filmen wie etwa "Die Patriotin" (1979) bestehen deutliche stilistische Bezüge.

"Der Film behandelt nicht ein Gefühl, sondern die Macht der Gefühle. Viele Zuschauer werden denken, sie wissen was das ist. Wir alle wissen es aber nicht. Ein Mensch, der einen Moment ruhig ist und in sich hineinsieht, sieht Gefühle. Aber niemals alle, und die Macht der Gefühle ist besonders unbekanntes Gelände. (Filmbuch S. 66)

Um die Arbeit der Gefühle zu demonstrieren, taucht auch in diesem Film (wie schon in der "Patriotin") das Gleichnis des Schraubendrehens beim Bombenentschärfen auf. Während die Bombenentschärfer mit äußerstem Feingefühl am Zünder arbeiten, damit es nicht zur Explosion kommt, riskieren Menschen, so zeigt es der Film, durch grobe Gefühlsarbeit permanent ihre Beziehungen zueinander. Die Kommentirstimme im Film sagt angesichts zweier Menschen: "Man kann nicht sagen, daß Erwin an ihr schraubt, wenn sie einander berühren (...) Trotzdem wünschte sie sich oft, er möge mit ihr so sorgfältig umgehen, wie mit einem wertvollen Ding." Und dieses Miteinanderumgehen wird in "Die Macht der Gefühle" in vielfacher Weise gezeigt als Problem der Isolierung des Verstands von den Gefühlen, der Gefühle vom Verstand (s. Motto!).

Beides, Gefühl und Verstand, werden von den jeweils vorherrschenden Massenmedien organisiert. Absicht also: Einblick in die Entstehung und Wirkungsweise von Gefühlen: "Wie sie sich organisieren: wie sie organisiert werden, durch Zufall, fremden Einfluß, Mord, Schicksal". (Filmbuch S. 213)

In den beiden großen Kunst-Medien, der Oper des 19. und dem Kino des 20. Jahrhunderts, werden die Gefühle öffentlich organisiert. Kluge: "Im 20. Jahrhundert ist der öffentliche Hauptsitz der Gefühle das Kino. Die Organisation lautet: auch die traurigsten Gefühle nehmen im Kino einen glücklichen Ausgang. Es geht um eine Tröstung. Im 19. Jahrhundert ist der Hauptsitz der Gefühle die Oper. Die erdrückende Mehrheit der Opern hat ein tragisches Ende. Man sieht einem Opfer zu.

Ich bin überzeugt, daß es eine unternehmungslustigere Kombination geben müßte: sowohl in der Oper wie im klassischen Kino bleiben die Gefühle gegenüber der Macht des Schicksals ohnmächtig." (Filmbuch S. 214)

<Mittelbar>: Ein solches Thema/Absicht hat mittelbar etwas zu tun mit dem, 'was unter dem Schlagwort einer 'Neuen Sinnlichkeit' (Subjektivität) in seinen richtigen Dimensionen auf ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen den Kräften des Denkens und den Kräften des sinnlichen Wahrnehmens und Fühlens hinarbeitet. <S. dazu Filmbuch S. 213 und 227!>

Es gehört zu Kluges Arbeiten von Anfang an, die Geschichte der Sinne als Geschichte auch einer sich in bestimmter Weise ändernden Wahrnehmung zu begreifen. Wahrnehmung als denkendes Fühlen.

Es wird Kluge oft vorgehalten, seine Filme seien 'intellektualistisch', vom Verstand her gesteuert; unsinnlich, ja unfilmisch. Als ob es eine ein-für-allemal feststehende Definition des 'Filmischen' gäbe; als ob nicht gerade die neuen Ausdrucksformen Kluges der von einem großen Teil des Filmes ausgesaugten und desorientierten Sinnlichkeit wieder neues Leben zuführen würden. Man müßte sich einmal sehr genau die Sinnlichkeit des frühen Films ansehen, um etwas zu erfahren über verschüttete Traditionen, Formen von Vergegenwärtigung des Sinnlichen. Der zentrale Erkenntnisatz dazu heißt ja ungefähr so: Bei einem scheinbaren Überfluß an Kinosinnlichkeit (Bilderflut!) leben wir tatsächlich in einer Situation des Mangels an angewandter Sinnlichkeit. Daher die Wichtigkeit, ein Bewußtsein dieses Mangels erst einmal zu erzeugen. Kluge arbeitet daran kontinuierlich.

Im Film "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" von 1974 gibt es die Szene des Faschingsprinzen, der mit trauriger Miene zum närrischen Volk spricht: "Ich nehme an, daß Sie alle mit dem Willen hierhergekommen sind, das Motto der diesjährigen Kampagne zu beherzigen: 'Komm mach mit, lach Dich fit.'" - Dazu die Prinzessin mit angedeutetem Beifall und die endlich einsetzenden "Helau"-Rufe. Dann nochmal der Faschingsprinz: (ohne Begeisterung) "Wir durften bei unsern Rundreisen, in der besonders hektischen Zeit der letzten Tage, erleben, daß der Wille zur Fröhlichkeit und zum Lachen in unserm närrischen Reich ungebrochen ist." Dies als Beispiel für 'Bewußtsein des Mangels' an Sinnlichkeit.

Kluge deckt diese Alltagsrealität nun nicht mit Bildern üppiger Sinnlichkeit zu, auch nicht umgekehrt mit dem Prinzip 'Alles ist kaputt', sondern er zeigt in seinen Collagen und Montagen aus heterogenem Material immer wieder diese Kategorie des Mangels.

2. Anknüpfung an Traditionen:

Formal bezieht sich Kluge in seinen Filmen auf den deutschen Stummfilm (Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Hans Richter). Er meint damit dessen Montageform, das deutliche Strukturmerkmal des Schnitts zwischen den einzelnen Sequenzen, unterstrichen etwa durch die eingeschobenen Zwischentitel, die zu den Einstellungen gehören, ja selbst eine Art von Einstellung sind. Kluge denkt, diese Form lasse dem Betrachter den größten Spielraum für seine eigene produktive Antwort auf den Film.

Inhaltlich bezieht sich Kluge in "Die Macht der Gefühle" wie auch in einigen andern ("Die Patriotin") auf Material aus der deutschen Geschichte, hier Material aus der Opernwelt des 19. Jahrhunderts und aus der Filmgeschichte. Auf diese Weise will er Entstehungsgründe unserer Gefühlswelten sichtbar machen: "Strategien der gewollten Isolierung des Gefühls wie sie das 19. Jahrhundert hervorbringt." (Ä & K, S. 234)

Dies geschieht aber nicht sozusagen 'positiv', in Form von geschlossenen filmisch-epischen Geschichten, die einen Zusammenhang bereits zeigen, der doch erst von uns hergestellt werden müßte, sondern es geschieht durch eine Montagetechnik, die bestimmte Vorgänge, Situationen, in ihrer komplexen Struktur sichtbar werden läßt. Kluge: "Ich kann mir in Bildern eine zärtliche Situation sehr gut vorstellen; dafür brauche ich nicht viel Worte und wir würden in unseren Beobachtungen sehr schnell übereinstimmen. Ich würde mich aber scheuen, in einer Welt, in der die Werbung, in der ein persuading Hollywood pausenlos Feingefühle zu Bestechungszwecken verwendet und ganz unheilige Allianzen unter lauter schönen Worten verschleiert, in diesen Gefühlschor miteinzustimmen. Lieber wäre ich ein Mensch des 18. Jahrhunderts. Wie ein knochiger, gichtiger Aufklärer würde ich aus Gründen der Provokation beschreiben, aus welchen Zutaten eine zärtliche Situation besteht. Ich würde mich in den Kriterien der Aufmerksamkeit wohler fühlen als in den Kategorien der Zärtlichkeit, die nur ein Ergebnis beschreiben. Bei denen scheint es so, als ob Zärtlichkeit einen Marktwert hätte, der wiederum Zärtlichkeit eintreibt. Während Aufmerksamkeit ein Ausdruck ist, der nicht unbedingt eine Gegenleistung haben muß. Das ist eine Scheu und eine Vorsicht vor der Inflation der günstigen Ausdrücke." (Ä & K, S. 184) - Es ist so ungefähr das Gegenteil von dem, was ein Filmhistoriker (Rudolf Kurtz) 1926 schreibt: "Der deutsche Film ist auf inhaltliche Dramatik, auf starke Charaktere, auf leidenschaftliche Vorgänge angelegt. (...) Das deutsche Manuskript spitzt sich auf Katastrophen zu". <Zit. nach Lotte Eisner, Die dämonische Leinwand, 1975, S. 325>

3. Herausragende formale Mittel zum Vergleich:

Kluges Arbeit als Filmemacher teilt die Kritiker, aber auch die Zuschauer in zwei Lager. Deutlicher als bei vielen andern Filmautoren wird die Zustimmung und die Ablehnung ausgesprochen. Man kann sagen, daß sich an ihm die Geister scheiden.

Warum ist das so? - Die Geister scheiden sich an der provokanten Form des irgendwie als 'unfilmisch' empfundenen Bilder- und Tonarrangements ebenso wie an den sperrigen 'Inhalten'. Der traditionell vorherrschende Unterhaltungsfilm, der ja sein Leitbild in erster Linie am Hollywood-Film hat oder direkt mit ihm identisch ist, erzählt eine zusammenhängende Geschichte. Sie orientiert sich an einem Helden oder einer Heldin, jedenfalls deutlich an bestimmten Identifikationsfiguren und -mustern. Das ist im Prinzip bei Fassbinder so, bei Wenders oder bei Schlöndorff oder bei Herzog, wenn auch natürlich in je verschiedener Weise.

Kluge (ähnlich wie Godard in Frankreich) verweigert diesen durch Leitfiguren geschaffenen übersichtlichen 'Zusammenhang'. Dies drückt sich aus in seinen formalen Mitteln - weitgehender Verzicht auf die in der Filmgeschichte besonders entwickelten Kamerabewegungen und -einstellungen, durch die die suggestive Wirkung des Helden beim Zuschauer erreicht und gesteigert wird (vgl. etwa mit Hitchcock oder dem Italowestern u.v.a. mehr). Die Verweigerung des vermeintlichen Zusammenhangs drückt sich ebenfalls aus in formal-inhaltlichen Bestimmungen: Kluge erzählt Fragmente von einer Geschichte oder anders ausgedrückt: er erzählt seine Geschichte in Fragmenten. Der Zuschauer und Zuhörer muß mit diesen Fragmenten arbeiten. Das ist ungewohnt und gegen die erwartete 'Unterhaltung' gerichtet. Wir folgen nicht so sehr einer story als vielmehr der history; der Zusammenhang dieser Geschichte muß aber erst hergestellt werden.

Im Vergleich etwa zu Herzog verzichtet Kluge auf die Exotik des Schauplatzes (Urwald, Amazonas, Australien, auch die Nosferatu- oder Kaspar-Hauser-Exotik etc.) und auf die Sensation der Thematik und Personenführung (Kaspar Hauser, Aguirre, Fitzcarraldo, die Aborigines usw.). Stattdessen arbeitet er auf anscheinend beliebigen Schauplätzen der Geschichte und des Alltags, dabei oft mit stehenden Bildern, Dias, Inserts, Zwischentitel und Kommentar, mit nur scheinbar willkürlich aneinandergereihten Bildern, die selbst oft wieder technisch-filmisch verfremdete Bilder sind aus der Geschichte der Medien. Im Vergleich zu Filmautoren und -regisseuren wie Herzog oder Wenders setzt er also nicht auf den Gang einer einzigen story, mag sie noch so verschränkt und gebrochen sein, sondern auf den Zusammenhang und die Trennungen aus verschiedenen stories, Geschichten, die sich aber als Frage nach dem Zusammenhang erst im Kopf des Betrachters organisieren müssen. Der hier entstehende Rhythmus ist von anderer Art als der seiner genannten Filmkollegen; er gleicht eher dem Sprunghaften einer nicht gegängelten Aufmerksamkeit, die sich dadurch im Prinzip selbstorganisiert bewegen kann.

4. Bedeutung für seine künftige Filmtradition:

Ich sehe Kluges Bedeutung als Filmemacher vor allem darin, daß er beiträgt zu einer erst zu schaffenden Wahrnehmung des Protests gegen das vorherrschende Realitätsprinzip wie es sich ja auch im Film durchgesetzt hat. Eine protestierende Wahrnehmung traut den gegebenen Bildern und Tönen nicht. Sie sucht die in den Menschen vorhandenen Bilder und Töne und Worte auf, wie sie sich insbesondere in den verdrängten Wünschen und deren geschichtlich gewordenen Ausdrucksformen verzerrt darstellen. Indem er diese Ausdrucksformen aus ihren fixierten Bedeutungszusammenhängen (Oper, Film, Geschichtsbilder, Dokumentaraufnahmen etc.) herauslöst und sie sozusagen gegeneinander statt ineinander organisiert, arbeitet er einer solchen Wahrnehmungsverbesserung zu, die sich ihres verdrängten Rohmaterials erinnert. Das erzeugt zunächst sperrige Bilder.

Kluge: "Als Filmemacher weiß ich, es müssen unheimlich viele Bilder vernichtet werden, damit ein Fluß möglich ist. Ich muß die Sonne um Mitternacht erzeugen können, damit sie wieder zu scheinen anfängt.

Ich muß eine ganze Kette von Bildvernichtung betreiben, damit im Menschen Bewegung stattfindet." (Ä & K, S. 184)

In diesem Versuch trifft er sich gewiß mit der Absicht von Wenders oder Herzog oder Schlöndorff und anderen. Am deutlichsten vielleicht mit Edgar Reitz, mit dem er ja schon vielfach zusammengearbeitet hat. Man braucht sich nur in den Äußerungen von Reitz umzusehen, die er jetzt zu seinem großen Film "Heimat" an verschiedenen Stellen veröffentlicht hat. In einem Interview wird er beispielsweise auf die Irritation angesprochen, die durch die unsystematische Verwendung von Farbfilm und Schwarzweißfilm beim Betrachter entsteht. Ich möchte aus seiner Antwort darauf ausführlich zitieren, weil es mir scheint, daß sie sehr deutlich zum Ausdruck bringt, worum es Filmemachern wie Kluge und Reitz u.a. geht:

"Die Irritation ist mir recht. Das Fernsehen als Ganzes, das Programm also, beruht auf Gewohnheiten. Wenn ich nun dort, wo die Gewohnheit eigentlich entsteht, nämlich auf der Netzhaut der Augen, die Gewohnheit fortsetze, dann gelingt es mir überhaupt nicht, mich vom Programmfluß abzuheben. Die meisten Leute sehen ja nicht einen Filmbeitrag, sondern sehen das Programm als solches. Wenn ich mich dem echt konfrontieren will, bin ich verloren. Das Programm als Ganzes läßt sich durch kein eigenes Werk außer Gefecht setzen. Es hat einen Verdummungseffekt, bei dem die Sinne und der Verstand abgestumpft werden.

Es ist Dummheit in dem Sinne, wie bei dem berühmten Beispiel mit der Schnecke. Die streckt ihre Fühler aus, das ist ein Zeichen für Leben, und wenn man mit einem Bleistift immer wieder dagegenstößt, zieht sie ihre Fühler immer wieder ein. Nach einer gewissen Zeit kommen sie nicht mehr heraus. Die Schnecke ist dumm geworden, denn sie hat ihre Intelligenz in den Fühlern. Die gesamte menschliche Wahrnehmungsweise, die ja viel komplexer ist, wird in einer ebenso komplexen Art und Weise abgestumpft. Die Medien sind für mich der Bleistift, der unsere Sinne, wenn sie sich hervortrauen, wieder zurückstößt. Das verstehe ich als Verdummung, die durch das Programm als Ganzes bewirkt wird.

Um etwas erzählen zu können, was die Intelligenz der Sinne - wenn dieser Begriff erlaubt ist - anspricht, brauche ich etwas, was den Programmfluß stört. Dazu gehört dieser Wechsel von Farbe und Schwarzweiß. Anscheinend klappt es. Der Programmfluß ist wirklich gestört. Aus allen Reaktionen sehe ich, daß das eine Irritation in diesem Sinne ist. Man fängt an zu überlegen, was es bedeutet. Dann findet man keine Antwort, weil es kein Schema gibt, weil darin keine Nachricht im Sinne der Medien liegt." <Frankfurter Rundschau vom 20.10.84>

So gesehen könnte man auch in aller Kürze sagen, daß der Film "Die Macht der Gefühle" auch ein Film über die Macht der Gewohnheit ist. Er arbeitet gegen sie, indem er sowohl auf die "Intelligenz der Sinne" wie auf die "Sinnlichkeit der Intelligenz" vertraut. Wie gesagt, geht das aber nur gegen die Macht der Gewohnheit. - Eine künftige Filmtradition!?

Literaturhinweise

Alexander Kluge, Die Macht der Gefühle (Filmbuch), Frankfurt/M. (Verlag 2001), 1984

Ästhetik und Kommunikation, Heft 53/54: Gefühle, Berlin 1983

Erläuterungen zu einigen Sequenzen aus Kluges "Die Macht der Gefühle"

Ich kürze ganz stark ab, aber ich glaube mit gutem Grund, daß ich mich auf wenige Filmausschnitte verlassen kann, und darauf, daß diese wenigen Filmausschnitte Sie, liebe Zuschauer und Zuhörer, genügend in Bewegung setzen. Ein paar Bemerkungen aber vorweg, einfach deshalb, weil sonst manches doch vorbeigeht, was in dieser schlechten Arbeitskopie und aufgrund des Ausschnitts aus einem Ganzen nicht rüberkommt.

Worum geht es? Es geht - unter diesem Obertitel "Die Macht der Gefühle" - um das Verhältnis der Menschen zu den von ihnen hergestellten Dingen und um das Verhältnis der Menschen zueinander. Keins dieser Verhältnisse scheint ausbalanciert zu sein, wenn auch der Film deutlich machen kann, daß das sachliche Verhältnis zu den von uns hergestellten Dingen, die dann 'funktionieren', daß dieses sachliche Verhältnis in den zwischenmenschlichen Beziehungen weithin fehlt, weil es dort nicht geübt wird. Ich komme darauf nochmal zurück.

Ich will zunächst ein paar Worte sagen zu den spezifischen Schwierigkeiten der Rezeption. Das Gefühl, es geht irgendwie zu schnell, stellt sich bei beinahe jedem Zuschauer ein, behaupte ich jetzt mal, der zum erstmaligen Kluge-Film sieht. Die Bild- und Tonebenen scheinen sehr artifizuell arrangiert, es gibt die Stimme eines Kommentators mit seinen gehaltvollen Kommentarsätzen, die einzelnen Bildsequenzen verwenden ganz unterschiedliches Material, aus Gemälden ebenso wie aus Spielfilmen der Vergangenheit, aus der Oper und aus fingierten Gesprächssituationen...

Dies alles wechselt oft so rasch, folgt so unvermittelt aufeinander, daß das Mitdenken und das Nachdenken und Weiterdenken, das von all dem ausgelöst wird, nicht mitkommt. Konsequenz A: Man steigt aus dem Mitdenkenwollen aus und steigt in einen sich treibenlassenden Rhythmus ein. Konsequenz B: Man steigt ganz aus.

Ich rede jetzt mal nur von der Konsequenz A, der Konsequenz, daß man aussteigt aus dem Versuch, alles verstehen zu wollen, wozu Kluge einen ja immer anstachelt durch seine Kommentarsätze und Zwischentitel, die sich direkt an unser logisch-denkend geschultes Ohr und Auge zu wenden scheinen. Man steigt aus und versucht, in einen sich treibenlassenden Rhythmus zu kommen, das kann dann dazu führen, daß man macht, was Kluge-Filme unbedingt erfordern, sie mehrfach anzusehen. Ich kenne nicht so viele Filmemacher, deren Produkte es vertragen, daß man sie sich fünf- oder zehnmal ansieht. Ich hab' mir "Die Patriotin" bestimmt so oft angesehen, "Die Macht der Gefühle" zweimal im Kino und in Ausschnitten nochmal, aber auch das ist viel

zu wenig. Ich habe aber gemerkt, daß es der Film aushält, buchstäblich x-mal gesehen zu werden. Das behaupte ich jetzt einfach.

Was Sie gleich sehen werden, sind einige zentrale Szenen, aber auch wieder nicht sehr auffällige. Das beginnt beispielsweise als Hantieren mit Dingen. Das ist anscheinend ganz einfach, man knipst eine Lampe an und sie brennt so lange, bis man sie wieder ausschaltet. Ein Kriegsheimkehrer aber findet seine Frau mit einem andern Mann im Bett, und der kann jetzt nicht seine Gefühle an- und ausknipsen wie die Dinge! Er behilft sich damit, seine Gefühle zu ordnen, indem er sie einem Handgriff unterwirft. Die Kommentarsstimme sagt dazu: "Er suchte nach Klarheit. Er hatte ja sein Gewehr." Sie werden das gleich sehen und hören.

Ein anderes Beispiel. Welche Sorgfalt an Gefühl muß aufgewendet werden, um eine Bombe zu entschärfen. Das ist ein Motiv, das schon in der "Patriotin" vorkommt, und hier nimmt Kluge es wieder auf. Die Bombenentschärfer am Werk. Die erzählen dann, mit welcher Sorgfalt die Schraube gedreht werden muß, damit der Zeitzünder nicht explodiert. Und im Film kommt dann nach einem plötzlichen Schnitt der Kommentarsatz, dazu sieht man ein Frauengesicht, ein Männergesicht: "Man kann nicht sagen, daß Erwin an ihr schraubt, wenn sie einander berühren (...) Trotzdem wünschte sie sich oft, er möge mit ihr umgehen wie mit einem wertvollen Ding." - Also da wird diese Beziehung hergestellt zum Hantieren mit Dingen, Hantieren mit Menschen. Die Bedeutung der Gefühle.

Anderes Beispiel: Im 19. Jahrhundert kommen die Weltausstellungen auf. Kluge nennt das wieder mit der Stimme des Kommentars: die Dinge erhalten ihr Parlament. Für einen historischen Augenblick sieht es so aus, als könnten sich die Produkte der Industrie sozusagen 'menschlich' zu uns verhalten. Die Chance ist vertan worden. Ein anderes Moment aus dem 19. Jahrhundert, die Oper, wird gezeigt, und es wird gesagt: "Im 19. Jahrhundert entsteht das Projekt eines Kraftwerks der Gefühle. Das Opernhaus. - Irgendwas in der Anfangsphase des Projekts ging schief (...)" - Die Verbindung, die Vernetzung, die Verkabelung von der Gefühlswelt der Oper zur Gefühlswelt des Alltags außerhalb der Oper findet nicht richtig statt. Dadurch, daß in der Oper die Gefühle, wie Kluge es nennt, treibhausmäßig entwickelt werden. Ein Gefühl, das Rachegefühl z.B., wird hochgeputscht, und die Souffleuse sagt nicht zu Don José, wenn er das Messer zückt und Carmen umbringen will: "Moment, halt ein, laß uns das diskutieren!", sondern die Oper in ihrem dramatischen Ablauf vollzieht sich und diese Gefühlszuspißung.

Es folgen an anderer Stelle Bilder der Mythologie, der Unterwelt, des Paradieses, des geschichtlichen Sturms, der der Fortschritt genannt wird. Weil die Gefühle nichts vergessen können, auf Einlösung beharren, treibt uns dieser Sturm der Geschichte vorwärts. Und jetzt weht er plötzlich durch die Frankfurter Hochhäuser, an den Spiegelglasfassaden vorbei, in denen sich alte Bauten spiegeln, dieser Sturm des Fortschritts, der für einige Film-Augenblicke die 'Macht der Gefühle' ebenso aus den Bildern der Mythologie erkennen läßt wie aus den Hochhausbauten, in die anscheinend außer Kapital auch allerhand Gefühle 'investiert' sind.

Dies als knappe Hinweise auf die nun folgenden Filmausschnitte. Sie werden selbst sehen, wie es Ihnen dabei geht.