

Guntram Vogt

Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges.

"Übrigens hat man mir von Anfang an beigebracht, Formen zu respektieren, also habe ich versucht, sie zu zerstören."
(Jean-Luc Godard ¹)

1. Essayismus arbeitet mit der Präzision des Ungefähren

Niemand wird das Prinzip des Essayismus in den Filmen Alexander Kluges primär aus den wissenschaftlichen Arbeiten darüber verstehen. Die essayistischen Produktionen selbst sind der Grund des Verstehens. Von Kluge gibt es zusätzlich zahlreiche Selbstaussagen und theoretisierende Äußerungen, aus denen sich mosaikartig zusammensetzen läßt, was in seiner Vorstellung und für seine Filme das essayistische Verfahren bedeutet. Diese Selbstkommentare sind nicht an jeder Stelle und immer auf Anhieb verstehbar und manche lassen verschiedene Deutungen zu. In ihrer Kombination aus bildhaftem Denken, Erzählgestus und verfremdeter Begrifflichkeit unterschiedlicher Wissensbereiche stellen sie oft selbst eine Form des Essays dar. Insofern bilden sie mit den filmischen Werken eine vielfältige Einheit. Auch in Gesprächen und Interviews bedient sich Kluge einer Redeweise, die den Versuch der Sondierung in unbekanntem, daher herausforderndem Denk- und Vorstellungsgelände erkennen läßt. Wenn im folgenden mit diesen filmtheoretischen Äußerungen Kluges gearbeitet wird, bleibt die wiederholte Kino- und Fernseh(Video)-'Lektüre' unverzichtbar. Erst sie vermittelt den umfassenderen und auch intensiveren Eindruck dessen, was dieser Autorenfilmer zum Thema 'Essayfilm' beizutragen hat.

Seine Arbeiten für das Kino und neuerdings für das Fernsehen nutzen essayistische Verfahren so entschieden, daß man ihn als Essayfilmer par excellence bezeichnen möchte. Obgleich sich Rezensenten und Interpreten weithin darauf geeinigt zu haben scheinen, ist mit dem Begriff allein noch

¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München 1981. S.298.

wenig geklärt.² Und die Schwierigkeiten nehmen zu, wenn man sich als Einstieg in eine Klärung von Kluges essayistischem Verfahren eine Formel vornimmt, mit der er selbst immer wieder seine Arbeiten kommentiert: die "Präzision des Ungefähren". Was ist damit gemeint?

Die von Kluge entwickelten filmischen Methoden nutzen die dramaturgische Vielfalt der verschiedenen Genres. Der Regisseur setzt bewußt auf Mischformen; solche Mischformen tendieren beispielsweise dazu, die Unterscheidung zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem aufzuheben. Sie tendieren außerdem dazu, Genauigkeit im Detail mit einer Tendenz zum "Ungefähren" im Zusammenhang zu verbinden. Auf die damit verbundene Verunsicherung muß man sich einlassen, wenn man Kluges Essayismus verstehen will. Man wird dann sehen, daß das Prinzip des Ungefähren in seiner zugleich um Genauigkeit bemühten Ausdrucksweise, dem essayistischen Verfahren entspricht. Man wird sehen, daß sich mit der Formöffnung und -auflösung zugleich eine Ordnungsvorstellung verbindet, die gewöhnlich nicht unbedingt mit dem Begriff des Essayismus assoziiert wird. Nur scheinbar widerspricht dies dem im vorangestellten Motto von Godard ausgedrückten Gedanken. Tatsächlich wird damit der Anspruch erhoben, daß sich Tendenzen zu Ordnung, Zusammenhang und Sinn nur in einer widerspruchsvollen Arbeitsweise darstellen lassen. Eine dieser widersprüchlichen Methoden ist die "Präzision des Ungefähren".

Wenn Godard oder Kluge als Motiv ihrer Arbeit die Form- und Bilderzerstörung betonen, so geschieht das vor dem Hintergrund der (den Essayismus negierenden), einerseits dogmatisch-konservativen und andererseits beliebig-modernistischen Bilderflut. Serieller Kitschfilm und massenhafter Videoclip treffen sich darin, daß beide das Bild der Welt und Wirklichkeit entwerten, indem sie es via Stereotyp, Klischee etc. dem 'sinnvollen Zusammenhang' entziehen. Im Stereotyp und Klischee, im Serien-TV wie im Videoclip ist die Bewegung der Wahrnehmung, der freien Verknüpfung, des nicht gegängelten In-Beziehung-setzens tendenziell stillgestellt. Der Zusammenhang ist suggeriert. 'Sinnvoller Zusammenhang' dagegen entsteht, so eine Grundüberzeugung Kluges, nur auf der Basis selbstbewegter, kooperativer menschlicher Kräfte.³ Ihrer Entfaltung dient die 'Zerstörung'

² Auf Ulrike Bosses Erläuterungen zum "Stichwort: Essay" in ihrer Dissertation: Alexander Kluge - Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt am Main u.a. 1989. S.299-320, weise ich hin. Die dort entwickelten Gedanken haben mir geholfen, den weiterführenden Ansatz zu präzisieren.

³ Vgl. dazu als Modell etwa die Geschichte "Großbau ohne wirkliche Kooperation ist lebensgefährlich". In: Kluge: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. Frankfurt am Main 1973. S.16-20. Zum Problem des 'sinnvollen Zusammenhangs' vgl. meinen Beitrag in Thomas Böhm-Christl (Hsg.): Alexander Kluge. Frankfurt am Main 1983. S.167-189.

des falschen Zusammenhangs. Dadurch entsteht die Voraussetzung für nunmehr autonome Formenwelten:

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 Bildervernichtung betreiben, damit im Menschen Bewegung stattfindet.⁴

Dies, daß "Bewegung stattfindet", können wir als Kurzformel auffassen für das vom essayistischen Filmemacher Kluge verfolgte Prinzip der 'Selbstregulierung'. Davon wird später noch ausführlicher die Rede sein; zunächst geht es um die mit Kluges Essayismus verbundene Vorstellung von der formauflösenden Zerstörung etablierter Bilderwelten. Diese Auflösung feststehender Codierungen erzeugt nicht sogleich neue Gewißheiten, sondern Verunsicherung. Bilder, deren Bedeutung und Zuordnung nicht rundum fixiert sind, sondern erst erarbeitet werden müssen, erwecken vielfach den Eindruck des Ungenauen, des Ungefährten. Sie zeigen gleichsam auf ein noch nicht erreichtes und daher unbekanntes 'Territorium', ein filmisch erzeugtes Utopia, und nicht zufällig verwendet Kluge den Begriff der 'Utopie', wenn er sich zusammen mit andern an eine "Bestandsaufnahme" von Kino und Film macht.⁵

Er, dessen Filme sich ständig, nicht zuletzt auch seitens der Filmförderungen, dem Vorwurf des 'Unverständlichen' und 'Schwierigen' aussetzen, bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Robert Musil, für die Frage des Essayismus einer der inspirierenden Autoren. Besonders in Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften" verbinden sich, der filmischen Mischform Kluges vergleichbar, erzählerische und essayistische Teile zu einem neuartigen Gesamttext, der mit der Formel vom "offenen Kunstwerk" nur annäherungsweise umschrieben wird.

Kluge benutzt, und damit knüpfe ich an den erwähnten Begriff der "Präzision des Ungefährten" an, aus Musils Essayismus u.a. den Gedanken der Wechselbeziehung zwischen einer "pedantischen" und einer "phantastischen Genauigkeit".⁶ Der Erzähler in Musils Roman zeigt seine Skepsis gegenüber beiden Geistesverfassungen, da sie sich weithin unvermittelt, ja feindlich gegenüberstehen. Eine vermittelnde Haltung führt schließlich in diesem Romankapitel, über die Methode des Hypothetischen, zur "Utopie

⁴ Kluge in: *Ästhetik und Kommunikation* H.53/54. Dez. 1983. S.184.

⁵ *Bestandsaufnahme: Utopie Film* (abgek. Utopie). Hsg. von Alexander Kluge. Frankfurt am Main 1983.

⁶ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (abgek. MoE). Hsg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978. S.247.

des Essayismus".⁷ In Musils dichterischer Erkenntnis ist diese Utopie konnotiert mit Gedankenbildern wie z.B.: "hypothetisch leben" oder "die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist"; auch Bilder wie das vom "beweglichen Gleichgewicht", oder vom "unendlichen System von Zusammenhängen" tauchen in Musils Text auf.⁸ Im oft zitierten "Möglichkeitsdenken" Musils kulminiert dieser methodische Ansatz.

Kluge, im Blick auf die Zukunft des Films, d.h. den Erfolg (auch) seiner Idee vom Kino, diskutiert diese auf Beweglichkeit und Offenheit basierenden Denkfiguren, zusammen mit Ko-Autoren, in der "Bestandsaufnahme: Utopie Film". Wie ein roter Faden durchzieht diesen Gegenwartsblick auf die Zukunft des Films die Dialektik von Genauigkeit und Ungefährem. Sie hat, ohne daß Kluge dies ausdrücklich erwähnt, in einer anderen Formel Musils ihren Bezugspunkt. Es ist dies die etwas merkwürdig klingende Formel vom "Generalsekretariat für Genauigkeit und Seele". Immer wieder umkreisen Musils auf die Zukunft gerichteten Gedanken in ironischer Distanz zur Wirklichkeit diese Wechselbeziehung zweier, konventionell getrennter, Fähigkeiten der Erkenntnis: die Fähigkeit, 'genau' zu sein und die Fähigkeit, Gefühle, "Seele" zu haben. Kluge spitzt, Musil zitierend, dessen polares und dialektisches Erkenntnismodell zu:

"Musil sagt, daß das Erfolgreiche immer eine Genauigkeit im Ungefähren hat, während das nur Genaue nicht erfolgreich ist."⁹

Übertragen auf den Erfolg der essayistischen Filmarbeit bedeutet dies: Genauigkeit liegt im sachgerecht gefilmten Vorgang, das Ungefähre im anvisierten Zusammenhang. Mit diesem thesenhaft zugespitzten Satz glaube ich den Kern des Problems erfaßt zu haben.

Dem Filmpublikum bietet dieses Verfahren "Irritationen, Genüsse, Zusammenhang."¹⁰ Kluge weiß an gleicher Stelle, daß das Publikum dieses Angebot oft nicht annimmt; vieles spreche dafür, daß es sich eher so verhält, wie eine besserwisserische Institution, die sich an der Frage trainiert, "was will der Autor sagen (...) und ob der Autor das fixierte Vorhaben auch

⁷ MoE S.250f.

⁸ MoE S.248-251.

⁹ Utopie S.223. Kluge spielt hier auf Musils Kapitel 62 im Roman "Der Mann ohne Eigenschaften" an; im vorangehenden Kapitel dieses Romans ist bezeichnenderweise die "Utopie des exakten Lebens" das Thema. Exaktheit und Essayismus korrespondieren miteinander.

¹⁰ Utopie S.224.

exekutiert hat."¹¹ Demgegenüber stehe die "Präzision des Ungefähren", geradezu als Prinzip des Essayistischen. Um noch einmal zu umschreiben, was es damit auf sich hat, zitiert Kluge zwei Sätze von Brecht, in denen auf aphoristische Weise die zwei, einander gegenüberstehenden, Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck kommen: "Unordnung ist, wenn nichts am rechten Platz liegt" und "Ordnung ist, wenn am rechten Platz nichts ist".¹² Und, zur Fundierung dieser produktiven Paradoxie überleitend:

Die Präzision des Ungefähren, mit dem kein Gremium je zurecht kommen wird, ist insofern anti-institutionell - auch gegen die Institution des bewußten Ichs, des kulturellen Macherkopfs usf. gerichtet -: weil sie einer ganz anderen Ordnung angehört, nämlich den Ordnungen der *Selbstregulation*.¹³

Die Behauptung bezieht sich nicht unmittelbar auf filmischen Essayismus, steht jedoch in indirektem Zusammenhang mit ihm. Mit dem - vorwiegend hypothetischen - Begriff der 'Selbstregulierung'¹⁴ wird eine Vorstellung und Denkweise eingeführt, die den herrschenden Ordnungssystemen kritisch bis ablehnend gegenübersteht, insofern ihnen die Dominanz der 'Fremdregulierung' (Herrschaft/Unterdrückung) unterstellt werden kann.

¹¹ Utopie S.224.

¹² Utopie S.226f.

¹³ Utopie S.226. Vgl. zu Ungenauigkeit etc. auch: Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (abgek. Dramaturgien) München 1980. S.16

¹⁴ Negt/Kluge: Geschichte und Eigensinn (abgek. GuE). Frankfurt am Main 1981. Siehe dazu zuletzt Andrea Gnam: Positionen der Wunschökonomie. Das ästhetische Textmodell Alexander Kluges und seine philosophischen Voraussetzungen. Frankfurt am Main u. a. 1989, S.85-92.

2. Wirkliche Ordnung beruht auf Selbstregulierung

Selbstregulierung nennen wir die vollständige Anerkennung der verschiedenen Bewegungsgesetze der in einem Menschen zusammenstoßenden Kräfte. Dies ist Selbstregulierung im weitesten Sinn. (...) Eigensinn der lebendigen Art.¹⁵

Wollte man den Menschen die ihrer Alltäglichkeit und Lebensgeschichte entsprechende Filmform zuordnen, so käme man ohnehin zum Essayismus und nicht zu den Genres der vereinfachten Eindeutigkeit und des Massengeschmacks. Für sie gilt üblicherweise der "permanente Sinnzwang".¹⁶ Sie insistieren auf konventionellen Ordnungsvorstellungen, reproduzieren insofern die vom Realitätsprinzip an die Individuen herangetragenen Regulierungsmuster. Im Filmischen haben diese Regulierungsmuster ihr Äquivalent vor allem in der 'Spannungs- und Bedeutungs-dramaturgie' und in der damit verbundenen Identifikation mit den 'Helden'.

Kluges Filme beziehen diese gesellschaftlich-kulturelle Vorgabe insofern ein, als sie aufsammeln, was von diesem vereinfacht-verzerrten Wirklichkeitsverhältnis liegengelassen wird: den wirklichen Alltag in der Geschichte.¹⁷ Sie konfrontieren dieses Wirklichkeitsverhältnis mit den Konsequenzen ihrer eigenen Verdrängung, bis hin zum Krieg als der kompromißlos-totalen Konsequenz des Realitätsprinzips. Dabei achten sie besonders auf das in diesen Dramaturgien verdrängte Ordnungs-Moment der Selbstregulation oder, wie es im folgenden Zitat heißt, der "Eigentätigkeit":

Etwa seit der Eiszeit (oder früher) bewegen sich im menschlichen Kopf - zum Teil aus antirealistischen Gründen, nämlich aus Protest gegen unerträgliche Wirklichkeit - Bilderströme, sogenannte Assoziationen. Sie haben Ordnung, die auf Eigentätigkeit beruht. Das Lachen, das Erinnerungsvermögen und die subjektiven Einfälle beruhen auf dieser Rohform, kaum auf bloßer Bildung. Dies ist das über zehntausendjährige Kino, auf das die tech-

¹⁵ GuE S.55f.- Zu Begriff und Erklärung von Selbstregulierung bzw. Selbstorganisation gibt es neben GuE die grundlegenden Schriften von Gregory Bateson (Ökologie des Geistes. Frankfurt am Main 1981; Geist und Natur. Eine notwendige Einheit. Frankfurt am Main 1982), Erich Jantsch (Die Selbstorganisation des Universums. München 1979. dtv 1982), David Bohm (Die implizite Ordnung. Grundlagen eines dynamischen Holismus. München 1985).

¹⁶ Dramaturgien S.21.

¹⁷ Zur sozialgeschichtlichen Problematik des Alltags in der erzählenden Kunst siehe KURSBUCH 41 (1975) und darin den Beitrag von Karl Markus Michel: Unser Alltag. Nachruf zu Lebzeiten, S.1-40, wo mit Blick auf die erzähl-dramaturgisch wichtige Trias von Person, Sequenz und Bilanz die "Personalisierungsregel", die "Sequenz-Regel" und die "Bilanz-Regel" als drei Grundmuster einer den Alltag tendenziell verdrängenden Erzählkunst vorgeführt werden.

nische Erfindung von Filmnegativ, Projektor und Leinwand nur geantwortet hat.¹⁸

Indem Kluges Filmarbeit versucht, diesen assoziativen Bilderströmen zu folgen, erhalten die konkreten Bildinhalte bestimmte - und eben ungewohnte - Bewegungsformen. Dies ist der Dreh- und Angelpunkt aller Schwierigkeiten, die seine Filme dem Publikum bereiten. Denn die, den *filmischen* zugrundeliegenden *menschlichen* Bewegungsstrukturen sind in ihrer biologischen, physiologischen oder psychologischen Erforschung und Deutung hochkomplizierte Formenwelten und daher in der Auffassung des Filmkünstlers notwendigerweise nur in Annäherungen zu erfassen: Versuche, Essays.

Es kommt dann in der Essayistik Kluges auf jene filmischen Montage-Verfahren an, die dem "zehntausendjährigen Kino" und seiner "Eigentätigkeit" im Kopf des Menschen so weit, wie derzeit möglich, 'entsprechen'. Inwieweit dies tatsächlich geschieht, entscheidet sich im Einzelfall, d.h. in der 'irgendwie positiv' erlebten Wirkung des einzelnen Films. Sehr viel genauer läßt sich der Vorgang im gegebenen Rahmen nicht umschreiben. Daß diese 'irgendwie positive' Wirkung nicht im ersten Anlauf gelingen kann, ist angesichts der in Kino und TV vorherrschenden und in unsern Köpfen eingepägten Formen und Mustern nicht so verwunderlich. Und da, um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen, essayistisches Filmemachen wenig zu tun hat mit der Bestätigung etablierter Genreregeln, viel dagegen mit dem scheinbar Willkürlichen und Sprunghaften, entsteht - noch weithin unentfaltet - ein film-ästhetisches Entwicklungs-Projekt.

Für dieses Projekt des filmischen Essayismus benutzt Kluge die technischen Möglichkeiten des Kinofilms und der elektronischen Bild- und Tonerzeugung, soweit sie den beabsichtigten Zwecken nützen. Nicht um mit der Hollywood- und Videoclip-Kultur zu wetteifern, sondern um neben ihr (und damit auch gegen sie) ästhetische Erfahrungsräume aufzubauen/anzubieten, in denen Platz ist für die Eigentätigkeit und Selbstregulierung der Sinnen- und Gedankenwelt.

Diese brauchen, um überhaupt 'eigensinnig' arbeiten zu können, vor allem Zeit. Zeit in der Form der Ruhe, der Stille, der Dauer - lauter Formprinzipien, deren Rhythmus und Proportionen es aushalten und auffangen müssen, wenn auch hier die Bilder und Töne unsere momentane Wahrnehmung zu überfordern scheinen. Sie brauchen neben der Zeit als Dauer und Ruhe so etwas wie Sachlichkeit in der Weise der Aufmerksamkeit und der monographischen Hingabe. Sie brauchen, anknüpfend an Dauer und

¹⁸ Dramaturgien S.61.

Sachlichkeit, das, was Goethe einmal die "Phantasie für die Wahrheit des Realen" genannt hat.¹⁹

Dauer (Zeit), Aufmerksamkeit (Sachlichkeit) und Phantasie (sprunghaft-assoziierendes Denken) führen aber, filmisch aufgeriffen, "nicht nach oben zur abstrakten Kritik und den schönen Gedanken, sondern nach unten zu den wirklichen Erfahrungen".²⁰

Seit der *Patriotin* und noch im *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* und in *Vermischte Nachrichten* gibt es Sequenzen und Einstellungen von so großer Dichte, daß beim erstmaligen, wenn noch die verinnerlichten Erwartungen - unmittelbares Verstehenwollen aller Einzelheiten im Kontext einer Handlung - funktionieren, der aufblitzende Tiefsinn und die vielfältige Verweisstruktur eher irritieren. Gerade ein gebildetes Publikum orientiert sich in Kluges Filmen mit Vorliebe an der Intensität einzelner Zitate und Aphorismen, fixiert sich stärker auf die Entzifferung des einzelnen Bildes und der widersprüchlichen Logik in einem Sinnnganzen, sucht - und vermißt - dabei die hohe Komplexität der tradierten Künste.

Gewissermaßen stellt der essayistische Film das Gegenmodell zu dieser Form der traditionellen Kunst dar. Sein Angebot liegt bewußt in einem aus Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit gemischten "Rohzustand". So nennt Kluge die aus ihrem gewohnten Zusammenhang herausgelösten Dinge und Eigenschaften und ihnen gibt der lockere und auflockernde Impetus dieser Filme Raum und Zeit. Kluges Annahme: In dieser auf Rohzustände zurückweisenden Filmform komme die 'Eigentätigkeit' des Publikums am besten in Gang. Durchsetzt von Komik und satirischer Übertreibung einerseits, von Trauerarbeit und tiefsinniger Andeutung andererseits, und vor allem von großer Beziehungsfähigkeit ihrer Fragmente, stellt diese Form keine Über-Formung dar, sondern eine Art je eigener versuchter Formgebung. So kann, wenn Kluges Annahmen richtig sind, auf die inneren selbstregulierten Bewegungen Rücksicht genommen werden. Die Zuschauer/Zuhörer (Leser) erhalten eine von ihnen in der Tendenz immer schon beanspruchte, in den Literatur-, Film- und Kunstwissenschaften jedoch noch nicht hinreichend erkannte, wichtige Kompetenz.²¹

¹⁹ Am Weihnachtstag 1825 äußert Goethe im Gespräch mit Eckermann ähnliche Gedanken: "Es gibt indes wenige Menschen, die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen (...). Und dann gibt es wieder andere, die durchaus am Realen kleben, und, weil es ihnen an aller Poesie fehlt, daran gar zu enge Forderungen machen."

²⁰ Kluge in: Barbara Bronnen und Corinna Brocher: *Die Filmemacher. Der neue deutsche Film nach Oberhausen*. München 1973. S.235.

²¹ Hier wäre anzuknüpfen an die von Jauß und Iser konzipierte Rezeptionsästhetik; deren Ansatz könnte über den von Eco am "offenen Kunstwerk" (v.a. Joyce) exemplifizierten Leseranteil weitergeführt werden zu einer Rezeptionstheorie im kybernetisch-systemischen

Um dies zu erreichen, muß der Film allerdings auf jede 'Pädagogisierung' verzichten. Gemeint ist damit nicht nur das gelehrte Gelaber, das sich *über* die Gegenstände stellt, sondern vor allem die permanente oder latente Bestätigung des Realitätsprinzips, in der ja die alltägliche Pädagogisierung am subtilsten angeboten wird.

Dies zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Verbindung von Zeit-Bewußtsein (Dauer; Proportion), Sachlichkeit (Genauigkeit, Präzision) und Phantasie (das Ungefähre, Ungenaue der Verknüpfung) dem entspricht, was im Begriff der sinnlichen und geistigen Selbstregulierung, der ja in der Tat etwas Unanschauliches hat, angedeutet ist. Ich werde später das zugrundeliegende Verfahren am Modell von 'Versuch und Irrtum' aus einer anderen Perspektive auf den Essayismus Kluges beziehen. Vorläufig soll festgehalten werden, daß mit dem essayistischen Prinzip eine Annäherung versucht wird an die Grundform, in der sich die menschlichen Kräfte (Zellen, Körper, Sinne, Denkapparat, Gefühlshaushalt...) bewegen.

3. Die Entstehung der essayistischen Mischformen

In diesem Abschnitt skizziere ich einige Ausprägungen des essayistischen Prinzips bei Kluge und den Zusammenhang mit dem von ihm zugrundegelegten erkenntnistheoretischen Ansatz.

In den rückblickenden filmtheoretischen Texten zur Arbeit in Ulm²², die als Grundlage der neuartigen essayistischen Filmformen gelten kann, über "Die realistische Methode und das sog. 'Filmische'"²³ bis zu den entsprechenden Veröffentlichungen in den Filmbüchern zu *Die Patriotin*²⁴, *Die Macht der Gefühle*²⁵ und *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*²⁶

Sinn, wie sie meines Wissens bisher noch nicht entfaltet ist. Siehe dazu meinen Versuch: Robert Musils "dichterische Erkenntnis". Vom mechanistischen zum kybernetischen Denken. In: Möbius/Berns (Hsg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990. S.267-280.

²² Dramaturgien.

²³ In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1973 (abgek. Gelegenheitsarbeit).

²⁴ Kluge. Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt am Main 1979.

²⁵ Das Buch verweist mit Titel und Untertitel auf das essayistische Prinzip: Die Macht der Gefühle. ...Neue Geschichten... Die Textliste des Films... Die Lust aufs Unwahrscheinliche... Kommentare zum Parallelprojekt: Krieg und Frieden (unverfilmt)... Weitere Geschichten... Die Hartnäckigkeit des Krieges... . Frankfurt am Main 1984.

kommt zwar der Begriff 'Essayfilm' in keinem Fall zur summarischen Kennzeichnung der eigenen Filme vor, aber an bezeichnenden Stellen wird er zur Betonung der damit erwünschten Funktion benutzt. So heißt es einmal im Kontext der Drehbuchskizze zu *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* unter dem "Stichwort. Essayfilm":

Ich habe vor, soviel wie möglich in diesem Film spielfilmartig zu erzählen. Im Verhältnis zwischen Gegenwart und filmischem Ausdruck besteht jedoch ein Nachholbedarf. Eine Reihe von Aufmerksamkeiten gegenüber inszenierten Szenen sind ausgeleiert. In solchen Fällen eines Erfahrungs- bzw. Übersetzungs-Staus ist die Form des Essay-Films notwendig. Ich weiß keine andere Möglichkeit, rasch für eine gewisse Materialfülle zu sorgen.²⁷

Eindeutig wird dem Essayfilm hier eine Teilfunktion im gesamten Drehplan zugewiesen und dies auch vom "Spielfilmartigen" deutlich abgesetzt. Die Begründung für das Essayverfahren legt den Akzent auf die "Materialfülle" der Gegenwart, also ein zunächst quantitatives Problem, das aber, wenn es in filmischen Ausdruck übersetzt werden soll, zum qualitativen Problem wird: Wie kann die Fülle des Faktischen (als Kennzeichen unserer Gegenwart) filmisch so erfaßt und dargestellt werden, daß sie der eigentätigen Ordnungsarbeit zugänglich wird? Offenbar durch die Essay-Form, insofern sie in ihrer eigenen Vielfältigkeit eine Vielzahl von Beziehungen herzustellen vermag. Beziehungsfähigkeit aber ist die Basis für Orientierung in der Unübersichtlichkeit der faktenreichen Gegenwart. Deren "Angriff auf die übrige Zeit" (Verdrängung oder Verzerrung der Vergangenheit, Einverleibung der Zukunft) begegnet der essayistische Film mit seiner "unendlichen Formenwelt". Was heißt das?

Kluge diskutiert immer wieder die aus dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm hergestellten Mischformen, wie sie den von ihm entwickelten Montagefilm charakterisieren. Montagefilm ist dabei weniger eine Genrebezeichnung, als vielmehr der Begriff einer filmischen Methode, die mit dem Essayismus aufs engste verbunden ist. Seine verstreuten Andeutungen aufgreifend, erscheint es daher sinnvoller, insgesamt vom essayistischen Verfahren zu sprechen, da dies die Vielfalt der Montage-Formen enthält. Dies charakterisiert Kluges Filme von Anfang an.

Von 1962 bis 1980 gibt es die Arbeit am Ulmer Institut. In einem knappen Aufriß unter der Überschrift "Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts", dessen untergründige Filmgeschichte er als "Seitenlinien" zur offiziellen Geschichte des neuen deutschen Films bezeichnet, erläutert Kluge in

²⁶ Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. Abendfüllender Spielfilm, 35 mm, Farbe mit s/w-Teilen. Format: 1:1,37. Drehbuch. Frankfurt am Main 1985.

²⁷ Ebd. S.12.

fünf Stichworten - im folgenden auszugweise zitiert - die dort entwickelte filmische Konzeption. Sie enthält wesentliche Elemente seines späteren essayistischen Arbeitens:

1. *Dramaturgie der Kürze*: Wie stellt man Konzentrate her, montagefähige, in sich geschlossene Kürzel, eine Art Kurzschrift der Erfahrung, sogenannte Miniaturen. (...) Allen diesen Versuchen gemeinsam ist Kürze, Montierbarkeit, Assoziierbarkeit; das setzt voraus, diese Teilstücke in sich geschlossen erzählen. Wir knüpfen dabei an die beste Tradition der Montage in den 20er Jahren an.

2. *Dramaturgie des Zusammenhangs*: Den genau umgekehrten Weg gehen eine Reihe von Dokumentationen. Etwas gründlich Dargestelltes führt zu der Notwendigkeit, weitere Gründlichkeiten damit zu verknüpfen. (...) Um deshalb dokumentarische Querschnitte zu legen und Wirklichkeitszusammenhänge miteinander zu konfrontieren, geht es darum, Zusammenhänge mehrerer Filme über ein Thema herzustellen.

3. *Mischform, Querschnittsmethode*: Es hat sich herausgestellt, daß sich die besten Resultate jeweils bei Kombination der verschiedenen neuen Formen, also den sogenannten Mischformen ergeben. (...) Die Erzählweisen selber müssen sich bewegen, nicht nur das Filmbild.

4. *Fiktion, Dokumentation*: Ähnlich ergänzen einander, richtig angewendet, die musikalisch-poetisch erzählenden und die dokumentierenden Formen des Films. Auch hier ist es die Mischform, die zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Montage und ungekürzter Wiedergabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeitssinn vermittelt.

5. *Einfachheit*: Ihr liegt eine bestimmte Vorstellung von Realismus zugrunde, (...) der die Phantasie und die Wünsche von Menschen ebenso ernst nimmt wie die Welt der Fakten. Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht. In Filmen ausgedrückt nimmt der Standpunkt, daß sich dieser Widerspruch zwischen dem Antirealismus der Gefühle und dem Realismus weltlicher Tatsachen nicht wegräumen läßt, sondern gerade die Wurzel von filmischer Bewegung ist, höchst verschiedene Gestalten an. Wahr ist der Kontrast, die Vielgestaltigkeit.

In diesen aufgefächerten Dramaturgien des Films arbeitet das essayistische Verfahren wie selbstverständlich. Dennoch ist, obwohl es naheliegen würde, ein eigenes Genre 'Essayfilm' nicht betont. Obwohl Kluge für seine Arbeitsweise nach einem entsprechenden Genre sucht, nutzt er, wie schon erwähnt, diesen Begriff dafür nicht. Entscheidend ist ihm die *Betrachtungs- und Produktionsweise*, d.h. die je konkrete filmische Perspektive auf die Realität.

Er argumentiert dabei grundsätzlich mit der Unterscheidung zwischen den zwei einander gegenüberstehenden - antagonistischen - Realitätsprinzipien. Eines, das den "Real-Terror" bestimmt (abgekürzt: der "sog. Re-

alismus"); das andere, das, davon verdrängt, dagegen arbeitet und protestiert (abgekürzt: Wünsche, Träume, Utopien; das "subdominante Bewußtsein"). Gerade dieses weggedrängte Prinzip wird zum Darstellungs- bzw. Formproblem seiner Filme:

Der Film steht an diesem Punkt vor einer Schwierigkeit: daß es für diese Betrachtungsweise (der verdrängten Realität. G.V.) kein Genre gibt; die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist nicht strukturiert. Das ändert nichts an dem Prinzip. Der Film muß riskieren, daß er von einzelnen Zuschauern mißverstanden wird, sonst entsteht nie ein Genre, an dem Zuschauer sicherlich lernen würden, sich zuverlässig²⁸ zwischen mehreren antagonistischen Realitätsprinzipien zu orientieren.

Das Genre, das im Sinne der Vorstellungen und Realisierungen Kluges entstehen soll, hat also (noch) keinen Namen. Es würde aus den gewohnten filmischen Genre-Kategorien ausbrechen. Zunächst kollidieren die geläufigen Oberbegriffe miteinander, wenn man sie, versuchsweise und um die Klärung weiter zu bringen, auf die Filme anwendet. Einmal steht mehr das arbeitende Prinzip, die Methode, im Vordergrund (z.B. Dokumentarfilm oder essayistischer Film), ein anderemal mehr die äußere Form (z.B. Kurzfilm oder Spielfilm). Ein auswählender Blick auf die Skala der einzelnen Titel deutet an, welche Vielfalt an Formen hier entwickelt wurde und wie wenig fürs erste gewonnen wäre, dies alles unter den Begriff des Essayfilms, in dem das Arbeitsprinzip mit dem Formprinzip verschmilzt, zu subsumieren. Montagefilme sind sie alle zusammen, denn alle benutzen und variieren das Montageprinzip. So nähert man sich erneut und von einer anderen Ebene her der Themenfrage.

4. Zur Vielfalt der essayistischen Formen innerhalb der Montagefilme

Es mag hilfreich sein, einen kurzen Blick auf Kluges Filme zu werfen, um seinen Essayismus in der allgemeinen formalen und thematischen Auf-fächerung zu sehen.

Kluge beginnt mit dem Dokumentarfilm *Brutalität in Stein* (1960), dem eine Reihe von Kurzfilmen folgt, in denen sich Dokumentarisches mit Inszeniertem (Fiktion) bis zur Aufhebung der Grenzen mischt, eine Arbeitsweise und Form, die er bis heute beibehalten hat. Mit *Abschied von gestern* (1966) bringt er den ersten Spielfilm heraus. Bereits in ihm gibt es Szenen, die mit der Handlungsführung brechen, sie in satirische oder sur-

²⁸ Gelegenheitsarbeit S.186

reale Bezüge bringen, sperrige Vergleiche und Analogien herstellen, sprunghafte Assoziationen einführen oder rätselhafte und fremdartige Splitter ausbreiten. *Der große Verhau* (1969/70/71) oder *Zu böser Schlacht schleich ich heut Nacht so bang* (1978), von ihm gleichfalls als Spielfilme bezeichnet, entstehen im Zusammenhang mit den in Ulm an der Hochschule für Gestaltung entwickelten Science-fiction-Filmen mit vergleichsweise einfachen Trickfilmverfahren, die auf die Ursprünge der Filmgeschichte und deren einfache Mittel zurückverweisen. (Man könnte diese Filme auch als Experimentalfilme bezeichnen.) 1974 kommt es dann (in Kooperation mit Edgar Reitz) mit dem sog. 'Frankfurt-Film' *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* zum erstenmal zu einem vielleicht als Essayfilm verstehbaren Produkt, ähnlich den späteren Gemeinschaftsproduktionen *Deutschland im Herbst* (1978), *Der Kandidat* (1980) und *Krieg und Frieden* (1982/83), die als Kollektivformen dem essayistischen Prinzip entsprechen. 1967 bringt Kluge mit *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* erneut einen abendfüllenden Spielfilm, der, wie schon *Abschied von gestern*, mit Kommentarstimme, Schriftinserts und surrealen Bildelementen arbeitet. 1975/76 erscheint *Der starke Ferdinand*, ein Film mit linearem, kohärentem Handlungsaufbau und einer dominierenden Hauptfigur, der aber neben einer satirisch zugespitzten Handlung gleichfalls distanzierende Kommentarsätze beigefügt sind. 1979 folgt dann mit *Die Patriotin* eine Filmform, die mit ihren zwölf selbständigen Sequenzen zunächst den Anschein eines irgendwie systematischen Zusammenhangs erweckt und dennoch eine derartige Vielfalt der Themen, Formen und Bild-Ton-Varianten bringt, daß sie insofern einen eigenen Genrebegriff rechtfertigen würde - nennen wir ihn vorläufig einmal essayistischen Montagefilm. Dieser Film ist, ähnlich wie *Die Macht der Gefühle* (1984) und *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985), aus einzelnen, in sich abgeschlossenen Sequenzen aufgebaut, vergleichbar den einzelnen Kapiteln eines Buches oder der Szenenfolge eines Stückes, auch der im Stummfilm nicht selten verwendeten Akt- oder Nummernstruktur. Diese Sequenzen tragen teils sprechende, teils rätselhafte Überschriften; sie deuten entweder an, daß hier Geschichten erzählt werden ("Gabi Teichert und die Geschichte der Toten" - "Auf dem Parteitag" - "Es weihnachtet"), oder sie lassen bewußt offen, worum es geht ("Graben" - "Sie gibt sich Mühe. Magenkrank" - "Kälte"). Kluge spricht im Hinblick auf diese Sequenzen von "Spielfilmen im kleinen", auch von "Mosaiksteinen". Manche Sequenzen erinnern an ein künstlerisches Verfahren, das in der Musik als 'freie Improvisation' bezeichnet wird.

Seit 1989 produziert Kluge fürs Fernsehen die Kulturmagazine *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* und in Verbindung mit "Neue Medien Ulm TV" die Sendung *Die Stunde der Filmemacher*. Dort läßt sich in vielen Fällen das essayistische Prinzip auf einem weiter entwickelten Niveau fest-

stellen. Gerade die zumeist kurzen Beiträge (25-45 Minuten) entsprechen in ihrem Umfang dem, was wir vom literarischen oder philosophischen Essay her als Form kennen. Im Unterschied und in Fortentwicklung des zuvor fürs Kino Produzierten scheint mir in diesen Magazinen eine größere Aufmerksamkeit des Filmregisseurs auf Momente der Ruhe, ja der meditativen Beobachtung verwendet zu sein. Ohne Zweifel liegt ein erheblicher Vorteil dieser TV-Sendungen in ihrer leichten Reproduzierbarkeit. Am Beispiel dieser Fernsehproduktionen müßten Kluges neuere Arbeiten mit der elektronischen (TV-) Bilderzeugung diskutiert werden, denn die Wiederverwendung und Abwandlung gleicher Segmente, Einstellungen, Bilder usw. führt zu veränderten Kontexten, damit zu neuen Möglichkeiten des filmischen Essayismus, auf die hier nur hingewiesen werden kann.

Allerdings taucht mit dem Reihengriff "Kulturmagazin" erneut eine konkurrierende Genrebezeichnung auf, diesmal - mehr oder weniger gezwungenermaßen - aus der Programmstruktur des Fernsehens entnommen. Kluges Ansatz macht daraus etwas Neues. Die Magazinform, wie er sie abwandelt, läßt das essayistische Prinzip durchaus zu.

'Magazin' ist ein aus der Kaufhauswelt in die Presse übernommener Begriff, der dem Käufer/Leser nahelegt, sich wie ein Kunde durch die ausbreiteten Warenangebote/Beiträge des Magazins zu bewegen und auszusuchen, was ihm gefällt. Ein ähnlicher Vorgang ist angedeutet, wenn Kluge seinen bisher letzten Kinofilm *Vermischte Nachrichten* (1986) nennt und dabei die erwartete Ebene der reinen Information zur Inszenierung hin überschreitet.²⁹ Zuletzt hat Kluge in Kooperation mit anderen seine Essayform erneut variiert, indem er einem 80-Minuten-Film die journalistische Bezeichnung "Neues vom Tage--" als Titel vorangestellt hat.³⁰ Der Untertitel "Die plebejische Nachricht" mit dem weiteren Zusatz "Ein Raster in fünf Kapiteln" signalisiert weitere Genre-Öffnungen der Film-TV-Form. Außerdem sind Filmformen bzw. -verfahren denkbar, die, in Übertragung Klugescher Terminologie, als 'Sachfilm' (entsprechend dem Sachbuch und dem 'sachlichen Verfahren', das in seinen Erläuterungen gerade zum Film eine große Bedeutung hat) oder 'Untersuchungsfilm' (im Sinn einer filmischen Untersuchung) bezeichnet werden könnten. Auch der ältere Begriff des "Querschnittsfilms" käme angesichts dieser TV-Magazinfilmre erneut zu Ehren, falls man nicht überhaupt nur noch vom "Prinzip Vielfalt" sprechen und damit eine begriffliche Fixierung für gänzlich unmöglich halten will.

²⁹ Interessant der Vergleich mit dem gleichnamigen Polizeiberichtsfilm von Raymond Depardon *Faits Divers* (1983), wo das Moment der Inszenierung dem Dokumentarischen vollkommen untergeordnet ist.

³⁰ ZDF-Sendung vom 29.10.1990.

Allen gemeinsam wäre dennoch, daß es sich um essayistisch durchwirkte Montage-Formen bzw. um montierte Essay-Formen handelt.

Darüber hinaus jedoch ist hervorzuheben, wie wenig Kluges Essayismus erfaßt wäre, würde man ihn rein von den Formen her beschreiben. Wie für jeden der hier diskutierten Regisseure und deren Arbeiten gibt es auch für Kluges essayistische Methode eine Fundierung im Ethischen. Nicht selten wird dieser Bereich von der Ästhetik streng getrennt; aber nicht nur die großen Filmtheoretiker haben den Zusammenhang stets gewahrt, auch Regisseure wie Chris Marker oder Joris Ivens, um nur die hier naheliegenden zu nennen, sind je eigene Verkörperungen der Bemühung, den Formenraum des Essayfilms nicht zum bloß formalen Spiel zu verengen.

5. Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus

Es soll im folgenden, anknüpfend an die Idee der Selbstregulation als Essayismus, gezeigt werden, wie in der Fundierung des essayistischen Films bei Kluge sich ästhetische und ethische Motive durchmischen. Sucht man die allgemeinste Begründung dafür, so findet man sie im Versuch, mit den Mitteln des Films nach den Bedingungen der Möglichkeit von 'sinnvollem Zusammenhang' in allen Bereichen, auf allen Ebenen, zu fragen.³¹ In ständigem Rückbezug zu dieser zunächst und zuletzt lebenspraktischen, gesellschaftstheoretischen Frage stehen die ästhetischen Formprobleme. Sie sind wie Modelle gebaut, die der anschauenden Erkenntnis (Kino, TV) zur Verfügung gestellt werden. Es ist leicht zu sehen, daß es in beiden Fällen - Ästhetik und Gesellschaftstheorie - um Ordnungs- und Beziehungsstrukturen unseres Wirklichkeitsverhältnisses geht.

Von Anfang an charakterisiert Kluge seine Filme dadurch, daß er immer wieder von "Geschichten" und vom "Erzählen" spricht. Das Epische in seiner modernen Form ist für sein filmisches Werk zentral, steht also dem Essayistischen gleichberechtigt an der Seite. Um dem naheliegenden Einwand zu begegnen, damit sei ein gattungs- bzw. genretheoretischer Widerspruch gesetzt, ist, nach einigen Bemerkungen zur komplementären Funktion des Epischen und des Essayistischen, ein erneuter kurzer Hinweis auf das dichterische Werk von Robert Musil hilfreich.

Episches und essayistisches Verfahren in Literatur und Film, so unterschiedlich sie im (historischen) Einzelfall erscheinen, stimmen in einer

³¹ Die Bedingung der Möglichkeit von 'sinnvollem Zusammenhang' kann, nach Descartes, Kant und der Sprachphilosophie von Wittgenstein bis Apel als die bisher letzte erkenntnistheoretische Frage angesehen werden. Sie motiviert das kybernetisch-systemische Denken und Handeln ebenso wie jede darin begründete ('postmoderne') Ästhetik.

grundlegenden Zielsetzung überein, wenn auch aufgrund ganz unterschiedlicher Erkenntnisse und Folgerungen: Beide Verfahren haben es mit dem Problem des 'Ganzen' der erfahrbaren Wirklichkeit und seiner 'Ordnung' zu tun, allerdings von entgegengesetzten Polen her. Behandelt das Epos seinen Stoff gleichsam 'positiv' aus der Idee des Universalen, so der Essay 'negativ' aus der Einsicht in die historischen Trennungsprozesse. Wird der Epiker Homer (in einer geschlossenen Gesellschaft und Welt) als "der erste universale Dichter" bezeichnet, "insofern er die Welt als ein Ganzes sieht und alle ihre bedeutsamen Aspekte hervorhebt"³², so gilt für den Essayisten Montaigne bereits (am Beginn des wissenschaftlichen, experimentellen Zeitalters) die Auflösungserfahrung einer universalen und weltlichen Ganzheit: "Ich schildere nicht das Beharrende. Ich schildere den Übergang - (...) den von Tag zu Tage, von Minute zu Minute."³³ Beide jedoch motivieren ihre dichterische Arbeit aus der Suche nach Zusammenhangs- und Ordnungsprinzipien ihrer erfahrbaren und vorgestellten Wirklichkeit.

Wenn Kluge seine, viele einzelne Geschichten erzählenden Filme so intensiv und extensiv mit dem essayistischen Prinzip durchsetzt, dann dürfen wir darin den Versuch sehen, die überlieferten Formen des Epischen und des Essayistischen mit filmischen Mitteln den veränderten Realitätsverhältnissen und dabei dem Ausdruck der verdrängten Realität anzunähern. Man wird den Essayfilm und das essayistische Verfahren niemals verstehen, wenn man diesen ambitionierten Grundzug nicht begreift. Und wir würden immer noch zu kurz denken, wenn wir in diesem Grundzug nicht auch die Verbindung des ästhetischen Verfahrens mit dem ethischen Motiv wahrnehmen würden.

Es gibt, um den Faden zu Musil jetzt wieder aufzunehmen, eine weitere erhellende Beziehung zwischen seinem und dem Werk von Kluge. Gerade für das Verständnis des Essayistischen als einer ethisch motivierten Ästhetik bei Kluge ist dies von großem Nutzen und Filmfreunde sollten, wenn sie sich für diese Frage interessieren, die zehn Seiten des erwähnten 62. Kapitels in "Der Mann ohne Eigenschaften" wie einen gar nicht so fernem Begleit-Kommentar zu Kluges Arbeit lesen. Wenn dort der Erzähler den Essayisten u.a. dadurch charakterisiert, daß in ihm Denken und Handeln zusammenkommen³⁴, fern von jeder "Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle", von jeder bloßen "Subjektivität", ohne daß sich der Essayist als Subjekt verliert, so gilt dies auch für Kluge und seine filmische

³² Bowra, Cecil Maurice: Höhepunkte griechischer Literatur. Stuttgart 1968. S.62.

³³ Friedrich, Hugo: Montaigne. 2. neubearbeitete Auflage Bern und München 1967. S.21.

³⁴ Nichts anderes besagt die Formulierung vom dabei genannten "entscheidenden Gedanken". MoE S.253.

Suche nach ästhetisch konstruierten Handlungsmöglichkeiten. Sein Gesamtwerk, nicht nur die Filmarbeit, variiert deren Stichworte wie z.B.: "Strategie von unten" als Grundbewegung gegen die "Strategie von oben"³⁵ - "Allianz der Bedrohten" als letzte Chance vor dem Untergang³⁶ - "Stichwort Kooperation" im Sinn von: ohne Kooperation entsteht Lebensgefahr³⁷ - "Auswege", die es geben muß, die entdeckt werden müssen³⁸.

Obleich Musil vom radikalen Individualismus her sein Romanprojekt entwickelt, trifft er sich mit Kluges entschiedenem Solidaritätskonzept am gleichen Punkt: Musils "Utopie des Essayismus" verbindet sich in seinem *Mann ohne Eigenschaften* nicht zufällig mit dessen existentiellem Fazit: "daß nur eine Frage das Denken wirklich lohne, und das sei die des rechten Lebens."³⁹ Was aber ist das "rechte Leben"? An dieser, in jeder geschichtlichen Epoche neu formulierbaren Frage setzt auch der Essayismus Kluges an, indem er als eine vorläufige Antwort sein filmisches Verfahren an die gedachte Bewegung der Selbstregulierung bindet - mit den polaren Konnotationen von Ordnung/Unordnung, organisiert/unorganisiert, Strategie von oben bzw. von unten, Präzision des Ungefährten, usw., mit den Eigenschaften von "sich Mühe geben", "geduldig sein", "guten Willen haben". Alle diese Begriffe und Eigenschaften umschreiben das essayistische Prinzip, indem sie es als ästhetisches (der Selbstregulierung) mit dem ethischen (wenn man will: politischen) der Solidarität (auch dies ist "eine Frage des Zusammenhangs"), der Selbstorganisation und Selbstbestimmung assoziieren. Für diese Bewegungen gibt es im gesellschaftlich-geschichtlichen Raum nur schwache und unentwickelte Experimente und gegen sie das herrschende Realitätsprinzip. Kluges Filme lernen davon und arbeiten mit ihren Mitteln und Möglichkeiten der Verbesserung zu: Als Experimentalfilme mit dem aus den Wissenschaften bekannten Prinzip von 'Versuch und Irrtum'. Keine ästhetische Doktrin, sondern eine Methodenlehre. Plaziert auf das Feld der Geschichte, stellt dieses Prinzip die stärkste Herausforderung an Ethik und Ästhetik gleichermaßen dar.

³⁵ Die Patriotin. S.148. - Neue Geschichten. S.59. - GuE S.788.

³⁶ Angriff S.14 und 89.

³⁷ Lernprozesse; Angriff S.90; Patriotin S.417ff.

³⁸ Angriff S.105.

³⁹ MoE S.255.

6. Das Prinzip Versuch-und-Irrtum im unendlichen System der Zusammenhänge

Kluges essayistische Filme dürfen wir, ohne dies zu verabsolutieren, in einem wesentlichen Teil als Anwendungen des Prinzips von Versuch und Irrtum auffassen. Dieses Prinzip bedeutet, in aller Kürze zusammengefaßt, etwas versuchen, um dabei Fehler zu erkennen, die man im folgenden zu vermeiden sucht. Es gilt im Essayfilm (nicht nur Kluges) ebenso für die thematischen Zusammenhänge wie auch für die filmischen Verfahren. Das Experimentelle ist grundlegend für das Prinzip von Versuch und Irrtum. Im Experiment, erweiterte Videotechnik oder computerisierter Bilderzeugung, im Interviewverfahren oder bei der Recherche einer dokumentarischen Situation - im Experiment wird immer ein Schritt in genauere Wirklichkeits-erkenntnis versucht, wobei notwendig ein vorübergehender Verlust an 'Deutlichkeit' des Zusammenhangs, nicht aber an dessen Notwendigkeit, in Kauf zu nehmen ist.

Es handelt sich aber nicht nur um einen 'Versuch', was der Begriff des Essays in seiner gewöhnlichen Bedeutung nahelegt, sondern gleichzeitig auch um Unterscheidungs- und Fehlerlernen. Im Satz aus der "Patriotin":

An diesem Tag korrigiert Gabi Teichert Aufsatzhefte, d.h. sie schmeißt die Fehler raus. Sie ist dazu verpflichtet... Wenn doch die Fehler das Beste daran sind.⁴⁰

Essayismus bedeutet gegenüber dem Realitätsprinzip, das den Fehler als 'Minus' denunziert und damit Realität ausgrenzt, eine bis zum Paradox ("Fehler sind das beste daran") reichende Opposition zur 'Errettung der Realität'. In soundsovielen Szenen und Sequenzen der essayistischen Filme Kluges sehen wir den historisch gewordenen Verausgaben von individueller und kollektiver Zeit und Kraft zu, wie sie sich verteilen, worauf sie verwendet werden, worauf nicht; immer nach dem Prinzip der Fehlererkenntnis (-suche). Die filmisch arrangierten Versuchsfelder - in der *Patriotin* die deutsche Geschichte, in *Die Macht der Gefühle* die Oper als "Kraftwerk der Gefühle", in den Magazin-Filmen beispielsweise das Arsenal der Filmgeschichte selbst - dienen der Einsicht in Illusionen, Irrwege, Strategien usw.. Mit anderen Worten: Diese Versuchsfelder stellen filmische Geschichtswerkstätten dar, in denen die Fehler der Vergangen-

⁴⁰ *Patriotin*. S.92. Siehe auch Kluge im Interview in: *Frauen und Film*. Hsg. von Helke Sander. Nr.15. Berlin 1978. S.31, wo er sagt, es sei die "richtige methode, in jedem irrtum, wie extrem er sein mag, den richtigen punkt, ohne den das niemals ein motiv hätte, ohne den sich niemand in bewegung setzen würde, diesen grund herauszufinden und stark zu machen, womit dieser richtige grund sich verfälscht."

heit auf vielfältige Weise mit den Mitteln der Kinematographie rekonstruiert werden. Dies nun nicht in der Form des Historien-Films, sondern in der Form der historischen Miniatur, der Raffung und des Übersprungs von Zeit und Raum, der freien - eben essayistischen - Kombination, die den Blick von den ideologischen Kodifizierungen und Fixierungen abzieht und ihn aufnahmefähig macht für selbstdenkende Verknüpfungen.

Der so oft zitierte Kluge-Satz vom "Film im Kopf des Zuschauers" besagt: Die Zuschauer-Zuhörer befinden sich in der Rolle der experimentierenden, lösungs-simulierenden Teilnehmer. Sie verfolgen die historische oder alltägliche Versuchsanordnung, die ihnen Mitdenken, Mitfühlen und Mitentscheiden am filmisch gestalteten Geschichtsmaterial zumutet. Oft erwähntes Musterbeispiel ist das in der VI. Sequenz der *Patriotin* eingebaute "Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte".⁴¹ Dieses Verhältnis wird, vereinfacht protokolliert, aus folgenden Bildern montiert:

Faschistischer Päckelzug in Rom im August 1939/ junges Paar in einem Hotel in Rom, Fred Tacke, deutscher Soldat, mit seiner Frau auf Hochzeitsreise/ ihre ungewöhnlichen 'Annäherungsversuche' an den Mann/ Kofferpacken/ seine plötzliche Einberufung an die Front/ Fronteinsätze; Kameraszenen/ Angriffsszenen/ Frau und Schwestern zuhause/ Windmühlen in Flusslandschaft mit Brücke/ Staatsanwalt Mürke mit Sohn vor dem Fernseher/ Luftkampf im Stapstickfilm/ Liebespaar aus älterem Film/ Front-Freizeit mit Elefantendressur/ Bundeswehrcasino mit Lied "Du kommst bestimmt nach Haus".

Auf und zwischen diesen Bildern liegen, mit der verklammernden Musik, die Kommentarsätze:

Viermal Urlaub, davon einmal drei Tage lang. Siebenmal fällt der Urlaub aus, z.B. wegen eines Angriffs bei Charkow.

1953 kommt Tacke aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück. Jetzt sollen die zwei, das wird von ihnen erwartet, die Liebesgeschichte von August 1939 fortsetzen.

Dieses Material wird so angeboten, daß seine Teile aus ihren gewohnten bzw. erwarteten Zu-Ordnungen herausgelöst (= die Zurückführung in Rohmaterial⁴²) und in Zusammenhänge gebracht werden, in denen die falschen 'Produktionsweisen' des Zusammenlebens (= Krieg, Gewalt und Illusionen) auffallen.

⁴¹ Siehe dazu zuletzt: Bosse, Ulrike. S.267.

⁴² Zum Begriff "Rohmaterial" schreibt Kluge einmal: "Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist das 'Rohmaterial'." In: Ders.: Gelegenheitsarbeit. S.208.

Die filmische Wahrnehmung und Rezeption meldet angesichts solcher Versuchsfelder ständig 'Verstörung' in ihren Ein-Ordnungsversuchen. Zugleich registriert sie Fehlentwicklungen im vorgegebenen Material- und Sinnzusammenhang; indem sie darin die Versuchs- und Fehlerzusammenhänge erkennt, gelegentlich unterstützt durch die von Kluge verwendete komische oder satirische Inszenierung, konfrontiert sie dies mit dem eigenen Unterscheidungsvermögen, entwickelt dieses und schärft es.



Kluge verwendet häufig den kreisförmigen Bildausschnitt, der vielerlei, auch ineinander übergehende Assoziationen zuläßt: Die aus der Laterna Magica zuerst und später aus dem Stummfilm tradierte Kreisblende mit ihrer distanzierenden und abgrenzenden Erzählform, die Vergrößerung einer Lupe, aber auch den Effekt eines Fernrohrs; darüber hinaus den Blick auf den Erdball ebenso wie auf die Bahnen des Planetensystems. Insgesamt symbolisiert der Kreis sowohl den geschlossenen engsten und weitesten Systemzusammenhang als auch den aus dem Zusammenhang herausgelösten Ausschnitt.

In diesem Sinn also übersetzen Kluges Filme den Begriff 'Essay' nicht nur mit 'Versuch', sondern mit der Konsequenz jeder sinnvollen Versuchsanordnung: der Fehlerermittlung bzw. der (vorgestellten) Fehlervermeidung.

Das allein ist aber noch nicht entscheidend; denn auf einer tieferen Ebene, sozusagen unterhalb der je konkreten Erzählung und Montage, bietet diese essayistische Form das, was Peter Wuss in seiner Arbeit zur



Zur Veranschaulichung sind hier zwei Original-Laterna-Magica-Bilder von Paul Hoffmann wiedergegeben: *Symbolische Darstellung des Weltalls* und *Mondlandschaft* (aus: Detlev Hoffman und Almut Juncker (Hrg.): *Laterna Magica*, Berlin 1982).

"Tiefenstruktur" das "Wahrscheinlichkeitslernen" genannt hat, ein Lernen von wiederholt wahrgenommenen Strukturen aus Reihen ähnlicher Formen: "Vom Rezipienten werden diese Reihen unbewußt aufgenommen. Sie sind lediglich der Wahrnehmung gegeben."⁴³ Auf Kluge bezogen: Dadurch daß die Rezeption in Kluges essayistischen Filmen und Magazinsendungen immer wieder - in Varianten und Reihen sozusagen ungefesselt von den je konkreten Geschichten und Bildern - dem Prinzip 'Versuch und Irrtum', dabei dem Prinzip 'Ordnung/Unordnung' folgen muß, trainiert sie sich in der Arbeit der Selbstregulierung, läßt deren Eigentätigkeit (partiell) in sich zu.

Die essayistische Bauform ermöglicht es, Bewegungsformen, Ordnungsstrukturen, Regulationen aus ganz unterschiedlichen, scheinbar gegeneinander entlegenen Bereichen und Ebenen aufeinander zu beziehen. In immer neuen, variierenden, improvisierenden und kombinierenden Anordnungen wird so die Fähigkeit, Vorgänge und Ereignisse aus wechselnden Perspektiven und hinsichtlich ihrer Ergebnisse zu sehen, eingeübt. Auf diese Weise entsteht auch die Reichhaltigkeit der Themen:

Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen.⁴⁴

So erkennen wir, wie

auf diese Weise ein unendliches System von Zusammenhängen (entsteht), in dem es unabhängige Bedeutungen, wie sie das gewöhnliche Leben in einer groben ersten Annäherung den Handlungen und Eigenschaften zuschreibt, überhaupt nicht mehr (gibt).⁴⁵

Für gegenwärtiges ästhetisches (filmisches) Denken und Darstellen bedeutet diese Vorstellung eine Art Grenzerweiterung und Grenzüberschreitung. Für Kluges Essayismus im Film liegt darin der genuine Ansatz. Seine Gebiete und Methoden haben genau in der Anerkennung dieses "unendlichen Systems von Zusammenhängen" ihre Begründungen. Dieses unendliche System von Zusammenhängen mit seinen abhängig-wechselnden Bedeutungen arrangieren Kluges Filme notwendig exemplarisch. Dadurch bleibt in allen Teilstücken, sinnvoll, absurd, widersprüchlich - wie auch immer -, die Frage nach dem Zusammenhang und der Regulierung im Blick, schließt sich der Rezeption ein. Nicht selten ist dies - die Frage des Zusammenhangs - herausgehobenes Thema der Filme oder Filmsequenzen. In

⁴³ Wuss, Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Struktur. Berlin 1986. S.26.

⁴⁴ MoE 250.

⁴⁵ MoE 251.

diesem Sinn kann man zwei der intensivsten Sätze aus *Die Patriotin* aufgrund ihrer einfachen Zitierbarkeit anstelle vieler Bild-Ton-Relationen als Beispiele anführen:

Gabi Teichert (...) nimmt Anteil an allen Toten des Reiches." Und: "Die meiste Zeit ist Gabi Teichert verwirrt. Das ist eine Frage des Zusammenhangs.

'Anteil nehmen' ist wie 'verwirrt sein' eine Haltung aus der Praxis der versuchten Selbstregulierung. Und Anteilnehmen und Verwirrtsein sind Fähigkeiten, in denen der Versuch der Selbstorganisation seine engsten und umfassendsten Systeme zu verstehen sucht.

Um dergestalt die Utopie der menschlichen Selbstregulierung als ästhetisches und ethisches Problem in ihren weitesten Kontext zu rücken, verbindet Kluge Konstellationen des geschichtlichen und alltäglichen Lebens mit Bildern von Naturprozessen:⁴⁶ Ein Strauch, Wolkenbewegungen, der Mond, Bilder des Sternenhimmels, der Planetenbahnen, der aufeinander bezogenen Bewegungen von Sonne und Mond und Erde. In Ergänzung zum 'Naturmaterial' bringt er tricktechnisch und computeranimiert erzeugte Bilder der Sonnen und Planeten. Die in diesen Natur-Rahmen und -Bezug gesetzten Alltagsereignisse erhalten durch diese Konfrontation einerseits eine kritisch-ironische oder kritisch-existentielle Distanz, andererseits eine utopisch erscheinende Nähe.

Den 'wirklichen' Zusammenhang vermag auch Kluge, wie Chris Marker oder Joris Ivens oder Derek Jarman, in solchen Bildern nur anzudeuten. Indem er dabei entfernt auf Traditionen der Aufklärung (Stichwort: Kants "gestirnter Himmel" und das "Sittengesetz in der Brust") und der Romantik (Stichworte: Naturphilosophie; Unendlichkeit und "wahre Einheit") gleichermaßen anspielt, überholt er sie doch in Form und Verfahren seiner modernen essayistischen Filme. Im Unterschied zur kritischen und idealistischen Philosophie verkündet der essayistische Film Kluges als ästhetische Konfiguration keine Lehre. Seine Maximen - Präzision des Ungefährten, Ordnung als Selbstregulierung, Verbindung von Ethik und Ästhetik, Prinzip von Versuch und Irrtum, planetarische und kosmische Systemverschränkungen - öffnen die rezipierende Wahrnehmung zugleich auf die Beziehungen zwischen der gegenständlichen ('objektiven') Welt und der 'individuellen' ('subjektiven') Erfahrung. "Selbstregulierung als Natureigen-

⁴⁶ Stefanie Carp deutet Kluges Naturbilder einmal mit dem Hinweis auf das "Inkommensurable der Natur", damit als Anspielung auf "die Substanz eines Widerständigen im Menschen". In: Dies.: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges. München 1987. S.125 und S.196.

schaft"⁴⁷ ist die verklammernde Formel dieser Beziehung. Ihre Unterstützung und Stärkung durch die filmische Form dient zwar dem 'Lernen', enthält aber, so widersprüchlich sich das auf den ersten Blick ausmacht, keine 'Lehre', da sich das Lernen ausschließlich auf der Basis der essayistischen Methode vollzieht.

Zu Beginn des Kollektivfilms *Krieg und Frieden* kommentiert die Sprecherstimme das naïv gezeichnete Bild eines um die Sonne kreisenden Sternbildsystems mit den Worten:

Seit einigen Jahren schon bewegt sich die Gruppe der Planeten kameradschaftlich um die Sonne. - Rechts im Bild: die Erde.

In dieser Einstellung wird dem Essay-Film *Krieg und Frieden* mit seinen Szenen der geschichtlichen Unordnung, der Störungen und Irrtümer auf spielerische Weise, in ironischer Brechung, die kosmische Ordnung vorangestellt. Das harmonische Sonnensystem erhält, sowohl durch die stilisierte Bildgestaltung wie auch durch den Kommentar, gewissermaßen eine menschliche 'Note', um dadurch im gestörten Geschichtssystem aus 'Krieg und Frieden' die unmenschliche Prägung umso deutlicher zeigen zu können.⁴⁸

Wenn sich die Bahnen der Sterne (ein Naturprozeß) "seit einigen Jahren" (eine Größenordnung der Geschichte) "kameradschaftlich" (eine Eigenschaft der vergesellschafteten Menschen) zueinander verhalten, dann entsteht die Frage, ob und wie sich gegenüber derart selbstregulierten natürlichen Kreisläufen geschichtlich-gesellschaftliche Vorgänge in eine ausgeglichene Ordnung, ein dynamisches Gleichgewicht bringen ließen, wie offene Systeme im individuellen und globalen Austausch funktionieren. Wohlgedenkt: es entsteht zunächst nur die Frage. Sie interessiert sich - filmästhetisch organisiert - "für das Authentische, das Subjektive, für das Fremde im anderen Menschen und für den guten Willen".⁴⁹ In der damit angestrebten Öffnung "geschlossener Systemwelten"⁵⁰ liegt die Zukunftsperspektive des essayistischen Films von Alexander Kluge.

⁴⁷ Siehe dazu GuE S.45ff.

⁴⁸ Kluge verwendet die Planetenbahnen als Kontrast-Modell der Regulierung in vielen seiner essayistischen Filme, vor allem neuerdings in den Magazin-Beiträgen.

⁴⁹ Kluge in seiner Rede zur Verleihung des Lessing-Preises im September 1990. In: Frankfurter Rundschau. 24.11.90.

⁵⁰ Ebd.