

Peter C. Lutze: Alexander Kluge. The Last Modernist

Detroit: Wayne State University Press 1998, 304 S., ISBN 0-8143-2656-0,
\$ 29.95

„Ein Modernist in der postmodernen Ära“, das hört sich heroisch an, klingt nach dem aussichtslosen Kampf eines einzelnen gegen den Zeitgeist, dessen Uhren sich längst nicht mehr zurückdrehen lassen. Vielleicht sollte man statt von einem Mo-

dernisten (was sich so sympathisch anhört wie Terrorist oder Revanchist) eher von einem modernen Autor oder Autoren der Moderne sprechen. Die Figur, der diese Zuschreibung umgehängt wird, ist Alexander Kluge, Wegbereiter des Neuen Deutschen Films, Jurist, Essayist, Romanschreiber, Fernsehmacher und in dieser Tätigkeit spitzfindiger Paragrafenkenner im Kampf um verbleibende Spielräume für seine Kulturprogramme auf den Privatkanälen RTL, Sat.1 und VOX.

„A Modernist In a Postmodern Era“ nennt der amerikanische Filmwissenschaftler Peter C. Lutze das zweite Kapitel seines Buches über das filmische Werk Alexander Kluges. Dessen multimediale Arbeiten werden in amerikanischen Debatten, dank der intelligenten Vermittlung durch Autoren wie Miriam Hansen und Stuart Liebman, mit liebevoller Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen. Lutze geht es um eine allgemeinverständliche Monografie Kluges für den amerikanischen Markt. Seinem Durchgang durch Kluges Werk von den Kurzfilmen bis zur Fernseharbeit ab 1987 (die literarische Produktion findet wie gewöhnlich nur in Nebensätzen Beachtung) legt er mit dem Begriffspaar „modern vs. postmodern“ eine Unterscheidung zugrunde, die Kluges Werk nicht nur chronologisch abhandelt. Lutze sucht sich damit einen kulturtheoretischen Resonanzboden, der in den Diskussionen über das Werk eines Filmemachers oder Literaten hierzulande kaum herangezogen wird. „Postmodern“ ist längst zur alltagsüblichen Fluchtvokabel dafür geworden, wenn an einem Film oder einem Theaterstück irgend etwas verstört, irritiert und sich nicht gleich einordnen lässt. „Modernismus“ spielt höchstens noch in städtebaulichen oder architektonischen Diskursen eine Rolle.

Auf die Ästhetik von Kluge angewandt, macht diese Unterscheidung durchaus Sinn. Lutze charakterisiert Kluge als „den letzten Modernisten“ und arbeitet damit dessen Verbundenheit mit der literarischen Moderne (Brecht, Joyce), den historischen Avantgardebewegungen (Expressionismus, Surrealismus) und dem Kino der Weimarer Zeit heraus. (Eine Hospitanz bei Fritz Lang in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre führt Kluge die Ohnmacht des Autors gegenüber der Filmindustrie vor Augen und war nach eigenem Bekunden ein Schlüsselmoment für Oberhausen und später.) Innerhalb dieses Szenarios erscheint Kluges Filmarbeit als ein „politischer Modernismus“, der eklektisch die ästhetischen Verfahren der historischen Avantgarde (Collage, Schock, Diskontinuität) durchmustert, das Museum der Filmgeschichte mit sentimentaler Zuneigung abschreitet und für den Film in erster Linie eine Erweiterung des Sehens und (was das Gleiche ist) die Erschließung neuer Öffentlichkeitshorizonte herbeizuführen habe. Filmemachen ist für Kluge kein monologisches Ins-Werk-Setzen einer Autoren-Subjektivität, sondern Bereitstellung von Infrastrukturen der Wahrnehmung und Verflüssigung eingebrannter Welt- und Geschichtsbilder. Lutze bringt Kluges melancholisches Graben in den Trümmern der deutschen (Kultur-)Geschichte in das Bild: „Finden ist wichtiger als Erfinden“, „to find is more important than to invent“ (S.102).

Kluge hat sich immer wieder gegen die Zuschreibung, ein postmoderner Autor zu sein, zur Wehr gesetzt. Als 1979 Lyotards „La condition postmoderne“ erscheint,

kommt Kluges Film *Die Patriotin* heraus, in dem das tote Knie eines bei Stalingrad gefallenen Soldaten auf den Scherbenhaufen der deutschen Geschichte blickt und die Frage stellt, wie man der Geschichte entkommen kann. – Ein ironisch-surreales Spiel mit den Aporien der deutschen Geschichte und allgemeiner der Beobachtbarkeit von Geschichte, aber ganz sicher kein ästhetisierender Schwanengesang für ein vermeintliches „Ende der Geschichte“.

Auch wenn Lutze in seinen Filmanalysen manchmal an der Oberfläche bleibt und sich von bis zur Tautologie vergrößerten Kategorien wie „narrativ nicht-narrativ, „Hollywood Gegen-Hollywood“ führen lässt (Kategorien, die er aus der technokratischen Narrationstheorie à la Bordwell Thompson entnimmt), überzeugen seine Beobachtungen. Dass Kluge ein Autor ist, dem es vor allem um die Historisierung des gefundenen Materials geht, der es nicht zu einem Text zusammenschweißen, sondern in Form von Kon-Texten die historische Einbildungskraft seines Zuschauers stimulieren möchte – diese für Kluges Ästhetik zentrale Einsicht arbeitet Lutze mit sicherem Zugriff auf die Filme heraus. Kluges Filme, so Lutze, verwandeln das Kino zu einer „time-machine“ (S.106), die den Zuschauer jedoch nicht in eine farbige Vergangenheit zurückträumt, sondern auf den Differenzen und Brüchen zwischen Gestern und Heute insistiert. Entgegen der Tabula-Rasa-Haltung, wie Lutze sie in der „ästhetischen Moderne“ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausmacht, zeichne sich der „last modernist“ Kluge durch einen „anti-traditionellen Traditionsbezug“ (S.20) aus.

Mit Kluges Verlegung seiner Produktion ins Privatfernsehen stellt sich für Lutze die Frage „late modernist“ oder „postmodernist“ noch einmal mit besonderer Dringlichkeit. Der Wetterfilm in den Fernsehnachrichten mutet ihm wie ein Zitat aus Kluges Kulturmagazin *10 vor Elf* an. Tatsächlich kann man Kluges Magazine als Pionierarbeit mit der Ende der achtziger Jahre aufkommenden Technik der digitalen Bildverarbeitung verstehen. Kluges ästhetisches Programm, meint Lutze, gerate hier angesichts des Programmumfeldes der Boulevard- und Billigkanäle RTL und Sat.1 in Schwierigkeiten. Zu sehr passe es sich deren Trailer- und Clipästhetik an, und die als Guerilla-Strategie geplante Intervention des „letzten Modernisten“ im privatwirtschaftlichen Dummfernsehen falle der postmodernen Gier nach „visuellen Oberflächen“ anheim. Aber ist es nicht eigentlich umgekehrt: Waren nicht Kluges In-Frame-Montagen, die mit Hochgeschwindigkeit über den nächtlichen Bildschirm jagen, zuerst da? Und haben sich nicht viele Fernsehstandards z. B. bei der Strukturierung und Präsentation von Interviews oder bei der Einblendung von Schrift im Bild mit der Zeit an Kluges Verfahren angeglichen?

So ist man einigermassen verwundert, dass am Ende dieser spannenden Studie plötzlich doch noch der – gegenüber Kluge einschlägige – Vorwurf der Unverständlichkeit und Verkopftheit aus dem Hut gezaubert wird und er darüber hinaus in den Verdacht postmodernen Oberflächendesigns gerät. Und warum soll sich Kluge in seinen Magazinen ausführlicher mit Populärkultur beschäftigen – was er ohnehin immer schon getan hat? In diesem vorletzten, dem Fernsehen gewidmeten

Kapitel meint man bei Lutze den Zwang zu spüren, in einer werkmonografischen Studie bitteschön dann auch Zäsuren ausfindig machen zu müssen, damit die Argumentation nicht in den Verdacht gerät, allzu unkritisch dem Charme der Person Kluge und seinem Werk zu huldigen. Möglicherweise liegt es aber auch an den schwer erfassbaren Textmengen, die Magazinferschen nun einmal aufhäuft, dass Lutzes Ausführungen hier sehr vage und unkonkret bleiben.

Trotzdem: Möchte man sich in Kluges Filmästhetik einlesen, sollte man das durchaus mit Peter Lutze tun.

Eike Wenzel (Heidelberg/Hildesheim)