

Kairos und Aura

Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges

+

Christian Schulte



Gabi Teichert, gespielt von Hannelore Hoger, „gräbt nach der Vergangenheit“ in *Die Patriotin*, 1979 (Szenenfoto).

Eine Wahlverwandtschaft

Wer in Alexander Kluges Büchern blättert oder sich auch nur einen Eindruck von seinen Film- und Fernseharbeiten verschafft, wird schnell realisieren, daß er es mit einem Werkgebilde zu tun hat, dessen einzelne Teile keinem Gattungsbegriff zuzuordnen sind. Seine Filme lassen sich weder dem Dokumentar- noch dem Spielfilmgenre zurechnen, und ihre etwas hilflose Kennzeichnung als Essayfilme ist ebenso zutreffend wie unscharf; seine Kulturmagazine widersprechen gänzlich den Konventionen der Gattung Fernsehmagazin; und seine um zahlreiche Abbildungen, statistische Tabellen und Fußnoten angereicherten Prosatexte weichen den Begriff des Epischen so weit auf, daß der Autor selbst die Bezeichnung Roman für die rund 800 Geschichten seiner *Chronik der Gefühle* für zulässig erklärt.¹

Betrachtet man im zweiten Schritt die Intensität, mit der die auf verschiedene Medien verteilten Produktionslinien untereinander kommunizieren, so wird spätestens jetzt erkennbar, daß diese sperrige Formenvielfalt die Handschrift eines Autors trägt, der sich um die Ordnungsbegriffe poetologischer Normen nicht kümmert und es dabei in Kauf nimmt, Erwartungen von Lesern und Zuschauern zu enttäuschen. Kluge sagt: „Es geht mir darum, Gefäße, Kisten, Röhren, Ampullen in einem Archiv bereitzustellen, in denen man Erfahrung aufbewahren und prüfen kann.“² Diese Erfahrung kann aber nur die eigene sein, und sie auszustellen und öffentlich zirkulieren zu lassen, ist keineswegs auf eine gleichgültige Haltung gegenüber seinen Rezipienten zurückzuführen, im Gegenteil: Kluges Erfahrungsgefäße sollen als Modelle dienen, an deren autonomer Widerständigkeit andere ihren Eigensinn schulen können. Individuation als Bedingung der Individuation. Deshalb arbeitet er konsequent an einem Ausdrucksrepertoire, das seinen Blick auf die Wirklichkeit so authentisch und differenziert wie möglich vermittelt, an Formen, aus denen die „Komplexitätsgrade der Realität“ ebenso deutlich hervortreten wie die Motive, die ihrer Darstellung zugrundeliegen.³

Es ist diese Radikalität und das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung, die die Autorschaft Alexander Kluges mit der Walter Benjamins verbindet. Beide Autoren markieren mit ihrer Produktion einen Ort, der sich zu den Ressorts und repräsentativen Formen unserer kulturellen Öffentlichkeit gleichermaßen exterritorial verhält.⁴ Seinen philosophischen Eigensinn hat Benjamin 1931 in einem Brief an Gershom Scholem auf eine prägnante Formel gebracht, die auch die Haltung Kluges charakterisiert: „ich bin entschlossen, unter allen Umständen meine Sache zu tun, aber nicht unter jedem Umstand ist diese Sache die gleiche. Sie ist vielmehr eine Entsprechende“ (GB IV, 24). Kluge würde es einfacher sagen: Ein Autor ist einer, der etwas Selbständiges tut – aus einem einzigen Grund: der „Liebe zur Sache.“⁵ Ein Autor ist für Kluge ein Patriot seiner Erfahrungen, der sich seine Handlungsimpulse durch nichts abschwatzen läßt, sondern sie mit derselben Beharrlichkeit verfolgt wie die Protagonistin seines Films *Die Patriotin*, die auf die Frage, ob sie weiter nach der Geschichte graben wolle, nur lapidar antwortet: „unbedingt“.⁶

- ¹ Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*. 2 Bde. Frankfurt/Main 2000. Vgl. Alexander Kluge, *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*. Berlin 2001, S. 51; Christian Schulte, *Die Lust aufs Unwahrscheinliche. Alexander Kluges „Chronik der Gefühle“*. In: *Merkur* 55 (2001), H. 4, S. 344-350.
- ² Jochen Rack, *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch*. In: *Neue Rundschau* 112 (2001), H. 1, S. 74-91, hier S. 75.
- ³ Alexander Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. In: Ders., *Texte zu Kino, Film, Politik*. Hg. von Christian Schulte. Berlin 1999, S. 134.
- ⁴ „Um zustande zu bringen, was ihm vorschwebte, wählte er die vollkommene Exterritorialität zur manifesten Überlieferung der Philosophie“ (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/Main 1990, S. 23).
- ⁵ Alexander Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*. München 1968, S. 51.
- ⁶ Alexander Kluge, *Die Patriotin*. Frankfurt/Main 1979, S. 97.

Diese Unbedingtheit hat in den Werken beider Autoren ihren geschichtlichen Index in den Defizienzerfahrungen der Moderne, im schockhaften Erlebnis eines ungeheuren Erfahrungsverlusts. So erkennt Benjamin in der Dialektik zwischen der „Sensation des Neuesten, Modernsten“ und der „ewigen Wiederkehr alles gleichen“ die janusköpfige Traumfigur des kapitalistischen Zeitalters, dessen entfesselte Produktivkräfte und phantasmagorische Inszenierungen der Warenwelt das gesellschaftliche Kollektiv in mythischer Unmündigkeit befangen halten. Die Moderne nannte er eine „Zeit der Hölle“ (GS V, 21), deren Tempo die geschichtlichen Bindungen der Menschen zum Verschwinden bringt; eine Diagnose, die von Kluge geteilt und im Zeitalter der beginnenden Digitalisierung im Titel eines seiner Filme auf den Begriff gebracht wird: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985).

Für Benjamin erreichte diese Dynamisierung ihren vorläufigen Höhepunkt in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs, aus dem die Überlebenden stumm zurückkehrten: „Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper“ (GS II, 214). Für Benjamin waren der Erste Weltkrieg, die Krisenzeit der Weimarer Republik, das Heraufziehen des Faschismus, das erzwungene Exil, der Beginn des Zweiten Weltkriegs und der Hitler-Stalin-Pakt, der die letzten Hoffnungen des linken Intellektuellen desillusionierte, jene Gefahrenmomente, die ihn veranlaßten, die Unterbrechung der schlechten Geschichte, in der die Menschheit es nicht vermocht hat, Natur und Technik zu versöhnen, philosophisch auf die Tagesordnung zu setzen.

In Kluges Werk sind es beinahe sämtliche Krisenmomente des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, die uns den Wiederholungszwang des geschichtlichen Kontinuums vor Augen führen: die beiden Weltkriege mit Verdun, Auschwitz und Stalingrad, der Kalte Krieg, der Herbst 1977, die Katastrophe von Tschernobyl, der Golfkrieg und schließlich der Anschlag vom 11. September 2001. Diese „Schriften an der Wand, die unser Jahrhundert uns aufgibt“, ⁷ werden von Kluge buchstäblich eingesammelt, in immer neuen Anläufen kommentierend durchgearbeitet und zu weiträumigen Konstellationen verknüpft, die noch die fernste Vergangenheit (etwa die Erzählung von Gilgamesch oder früheste Stadien der Erdgeschichte) einbeziehen, aber ebenso warnende Ausblicke in eine bedrohliche Zukunft eröffnen. Benjamins Satz „Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe“ (GS I, 593) gibt auch der Arbeit Kluges ihr heimliches Motto.

Die eigene Gegenwart in ihren krisenhaften Signaturen wahrzunehmen, so daß diese zum „Kristallsplitter des Totalgeschehens“ (GS V, 575) wird, der wie ein Magnet verwandte Krisenmomente aus anderen Zeiten ansaugt, diese Fähigkeit ist beiden Autoren eigen. Bei Kluge wurzelt sie in einer biographischen Urszene, auf die er in seinem Werk immer wieder zurückkommt: es ist der Luftangriff auf seine Heimatstadt Halberstadt, den er kurz vor Kriegsende als Dreizehnjähriger aus

⁷ Astrid Deuber-Mankowsky/Giaco Schiesser, *In der Echtzeit der Gefühle. Gespräch mit Alexander Kluge*. In: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück 2000, S. 361-369, hier S. 368.

nächster Nähe erlebte und den er erst drei Jahrzehnte später literarisch bearbeiten konnte.⁸ Die traumatische Wucht dieses Erlebnisses hat sich tief in sein Werk eingeschrieben und gibt den diskontinuierlichen Formen seines Erzählens gewissermaßen den Kammerton vor. Aus diesem Grunde schreibt Kluge „Geschichten ohne Oberbegriff“ – und fügt mit deutlichem Bezug auf Benjamin hinzu:

Ich behaupte nicht, daß ich selber ihre Zusammenhänge immer begreife. Es hat den Anschein, daß einige Geschichten nicht die Jetztzeit, sondern die Vergangenheit betreffen. Sie handeln in der Jetztzeit. Einige Geschichten zeigen Verkürzungen. Genau dies ist dann die Geschichte. Die Form des Einschlags einer Sprengbombe ist einprägsam. Sie enthält eine Verkürzung. Ich war dabei, als am 8. April 1945 in 10 Meter Entfernung so etwas einschlug. Die Regenpütze, die von niemand gebraucht wird, die nicht terrorisiert wird, damit sie sich ‚verhält‘, kann sich die klassische Form leisten: Übereinstimmung von Form und Inhalt. Wir Menschen sind dadurch bestimmt, daß Form und Inhalt miteinander Krieg führen. Wenn nämlich der Inhalt eine Momentaufnahme (160 Jahre oder eine Sekunde lang) und die Form das übrige Ganze, die Lücke, ist, das, was die Geschichte gerade jetzt nicht erzählt.⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Kluge darauf verzichtet, seine Geschichten „nachträglich ‚auszubessern‘, auch wenn sie ‚Fehler‘ enthalten sollten. Die Form, in der sie erzählt sind, ‚ist ein Gefühl, das nur einmal mißt, und war es theoretisch (= betrachtenderweise) falsch, dann ist es falsch und mißt auch so“.

„Geschichten ohne Oberbegriff“, das sind Berichte vom beschädigten Leben, die darum wissen, daß der Status des Erzählers fragwürdig geworden ist. Sie beruhen auf der Überzeugung, daß im 20. Jahrhundert die Romane von den wirklichen Verhältnissen geschrieben werden und daß die Aufgabe der Autoren darin besteht, diesen vielfach übereinander geschriebenen Text des Realen zu entziffern und seine babylonische, sich in immer höheren Abstraktionsgraden versteigende Dramatik abzubauen und in menschliche Maße zu übersetzen. Der Autor ist dabei nur noch „Bote der Nachricht“, die Formgesetze seiner Texte sind nicht mehr „künstlerische Erfindung“, sondern der Wirklichkeit abgelesen.¹⁰ Sie sind der Erfahrung abgerungen, daß, wie Benjamin in seiner Aphorismen-Sammlung *Einbahnstraße* schreibt, die Dinge „viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt“ (GS IV, 131) sind, so daß es kaum noch möglich ist, Abstand zu halten oder Perspektiven zu gewinnen.

Dieser Einzug der Distanz in absolute Nähe bezeichnet für Benjamin wie für Kluge die Differenz zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert: „Etwas, was mich sehr erschüttert [...], ist die Distanz zwischen Wilhelm Meister und Franz Biberkopf. Goethes Roman bezeichnet den Anfang der großen Story, des Epos des Individuums, Wilhelm Meister reist, sich bildend, durch die Welt [...]. Dieser Bildungsgang ist teuer für die Umwelt und wertvoll für das Individuum. Es ist jetzt noch ganz der Herrscher der Welt, als Reisender. Das ist bei Franz Biberkopf schon ans andere Ende gelangt. Da ragen die Dampfhämmer des Berliner Alexanderplatzes, der sich im Umbau befindet, in das Hirn des Menschen hinein, bis der Mensch eigentlich zerrissen ist. Das ist der Abstand in nur hundert Jahren, der zeigt, was mit den Menschen geschieht und das es mit den Menschen nicht gut gemeint ist im neuen Jahrhundert“.¹¹

⁸ Alexander Kluge, *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*. In: Ders., *Chronik der Gefühle* (Anm. 1), Bd. 2, S. 27-82.

⁹ Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18. ‚Unheimlichkeit der Zeit‘*. Frankfurt/Main 1977 (es 819), S. 9; das folgende Zitat ebd.

¹⁰ Kluge, *In Gefahr und größter Not* [Anm. 3], S. 126 u. 134.

¹¹ Kluge, *Verdeckte Ermittlung* (Anm. 1), S. 15f.

Die Konsequenzen, die sich aus dieser Depotenzierung des modernen Subjekts für den Autor ergeben, hat Benjamin in der nüchternen Programmatik des *Passagen-Werks* in einer auch für Kluge gültigen Weise auf den Begriff gebracht: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden“ (GS V, 574).

Spuren Benjamins

Kluges Verhältnis zu Benjamin geht über die oben skizzierte Affinität im auktorialen Selbstverständnis weit hinaus. In seiner Arbeit finden sich zahlreiche Referenzen an das Werk des „Ober-Rabbis“. ¹² So bezieht er sich in seinen filmtheoretischen Äußerungen mehrfach auf Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Sein Film *Die Patriotin* und die philosophische Materialmontage *Geschichte und Eigensinn* wären ohne die Geschichtstheorie Benjamins kaum denkbar. Mehrere Kulturmagazine sind Benjamin gewidmet, ¹³ andere nehmen zitierend auf seine Schriften Bezug, und auch in Kluges erzählender Prosa wird Benjamin nicht nur als Inspirationsquelle erkennbar, sondern avanciert gelegentlich sogar zum Protagonisten ganzer Geschichten. ¹⁴ Kluges Referenztexte unter Benjamins Schriften sind neben dem *Kunstwerk*-Aufsatz vor allem das *Passagen-Werk* und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Die Rezeption läßt sich auf verschiedenen Ebenen nachweisen: zum einen an Denkfiguren und Begriffsprägungen Benjamins wie Aura, Jetztzeit oder Verfallszeit, sowie wörtlich wiedergegebenen, veränderten oder erfundenen Zitaten, die oft an den entlegensten Stellen – nicht selten in Fußnoten – in Kluges Werk auftauchen; zum anderen an Figuren, Haltungen und Gesten, die auf der performativen Ebene und ohne direkten Bezug auf Benjamin wie szenische Umsetzungen seiner Theoreme und Denkbilder wirken. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf den Gestus des Grabens, auf das bei Kluge emblematische Bild des Elefanten und auf die ubiquitäre Figur des Feuerlöschers verwiesen.

Auf seine Beziehung zu Benjamin angesprochen, erklärte Kluge 1980 in einem Interview: „Auf die Frage nach der Beeinflussung durch die Theorie Benjamins kann ich nur mit einem klaren Ja antworten, selbstverständlich! Allerdings hängt diese Nähe zusammen mit meiner Herkunft aus der ‚Kritischen Theorie‘. Durch diese Vermittlung und natürlich auch durch die ‚Jüdische Theologie‘ ergibt sich mein enges Verhältnis zu Benjamin.“ ¹⁵ Einen vergleichbaren Stellenwert haben für ihn allenfalls sein Lehrer Theodor W. Adorno, dem Kluge jahrelang auch persönlich eng verbunden war, ¹⁶ und Bertolt Brecht, dessen Theorie des epischen Theaters Kluge ebenso beerbt hat wie Robert Musils Poetik des Möglichkeitssinns. In welchem Maße sich Kluge explizit mit der jüdischen Theologie befaßt hat, läßt sich nur schwer bestimmen, denn seine wenigen expliziten Bezugnahmen auf sie gehen kaum über die Behauptung hinaus, daß hier eine seiner Wurzeln liege. ¹⁷ Unverkennbar jedoch sind die theologischen Motive, die seine Arbeit durchziehen: die Vorstellung von der Gerechtigkeit am Jüngsten Tag, der Apokatastasis, der „Wiederauferstehung der Toten“ und der „Bauweise von Paradiesen“. Die Denkfiguren bezeichnen einen utopischen Sehnsuchtsort, der deutlich mit Benjamins Geschichtsdenken korrespondiert. ¹⁸

¹² Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt/Main 1984, S. 178.

¹³ Dabei handelt es sich um die Sendungen *Szenen aus dem Eisenzeitalter/Walter Benjamin zum 100. Geburtstag* (Primetime, 10.05.1992), *Die Toten gehören niemand/Zum 100. Geburtstag von Walter Benjamin* (*News & Stories*, 11.05.1992), *Wer hat Angst vor der Massenkultur?/Miriam Hansen über Walter Benjamin* (*News & Stories*, 01.12.2002) und *Kapitalismus als Religion/Dirk Baecker über ein Fragment von Walter Benjamin* (Primetime, 30.11.2003).

¹⁴ „Die astronomische Phase, in welcher die Hölle durch die Menschheit hindurchwandert ...“. In: Kluge, *Chronik der Gefühle* (Anm. 1), Bd. 1, S. 861. In Kluges Buch *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Frankfurt/Main 2003: *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* (S. 199f.), *Begegnung in Marseille* (S. 239ff.), *Das schockgefrorene Böse* (S. 279-282), *Kinder des Lebens* (S. 492-498), *Walter Benjamin in Moskau* (S. 641f.), *Wahrsagekraft aus dem Vergnügungspark* (S. 692f.), *Apokatastasis* (S. 796f.), *Seelenwanderung nach Fourier* (S. 888ff.), *Gußeiserne Balkons als Saturnring oder Saturnring aus Gußeisen* (S. 890f.). Vgl. auch die Prologe der Kapitel 3 (S. 195), 4 (S. 255) und 9/2 (S. 675).

¹⁵ Gerhard Gräber, *Was hat die Geschichtslehrerin Gabi Teichert mit Walter Benjamin am Hut? Ein Gespräch mit Alexander Kluge*. In: *Anachronistische Hefte* 1 (1980), S. 60-66, hier S. 61; vgl. außerdem *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/Main 1989 (es 1557), S. 106-124.

¹⁶ Vgl. Oskar Negt, *Denken als Gegenproduktion*. In: Josef Früchtl/Maria Calloni (Hg.), *Geist gegen den Zeitgeist. erinnern an Adorno*. Frankfurt/Main 1991 (es 1630), S. 76-93, hier S. 88.

¹⁷ Vgl. Kluge, *In Gefahr und größter Not* (Anm. 3), S. 261.

¹⁸ Vgl. Kluge, *Die Macht der Gefühle* (Anm. 12), S. 178 u. 183; Kluge, *Die Patriotin* (Anm. 6), S. 254; Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn* [1981]. Frankfurt/Main 1993 (es 1700), S. 210 u. 418. Vgl. dazu Stefanie Carp, *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*. München 1987, S. 34-42.

Die Kritische Theorie – und in ihrem Sog auch das Werk Benjamins – ist Kluge vor allem durch Adorno nahegebracht worden.¹⁹ Er studierte nicht nur bei Adorno, sondern war als promovierter Jurist am Institut für Sozialforschung vor allem für Rechtsfragen zuständig. Der erste Kontakt mit dem Institut kam 1956 zustande, als Kluge Gerichtsreferendar am Kuratorium der Frankfurter Universität war. Ab 1958 arbeitete er als Anwalt in der Kanzlei Hellmut Beckers, dessen Aufgaben als Justiziar des Instituts nach und nach von Kluge übernommen wurden. Auch wenn sein Qualifikationsprofil noch nicht das eines Theoretikers war, so griffen seine ersten Veröffentlichungen *Die Universitäts-Selbstverwaltung* (1958) und die gemeinsam mit Hellmut Becker verfaßte Untersuchung *Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle* (1961) doch bereits bildungs- und kulturpolitische Fragestellungen auf, die auch zu den Themenkreisen der Frankfurter Schule gehörten. Blickt man heute auf die Geschichte des Instituts, so markieren beide, Benjamin wie Kluge, zeitlich versetzte Pole innerhalb einer Konstellation, in der dem Jüngeren schließlich der Part zugefallen ist, als Erzähler der Kritischen Theorie die dort entwickelten Ansätze aufzugreifen und im Rahmen seines vielgestaltigen Öffentlichkeits-Projekts fortzuentwickeln.²⁰

Wie Benjamin, Horkheimer und Adorno so untersucht auch Kluge in seinen Arbeiten die Dialektik von Zivilisation und Faschismus und die Genese des autoritären Charakters, doch erfahren diese Fragestellungen bei ihm eine überraschend neue Wendung: Er hält zwar an den skeptischen Befunden der *Dialektik der Aufklärung* (1947) fest, und seine Geschichten enthalten meistens *Lernprozesse mit tödlichen Ausgängen*,²¹ weil sie angesichts der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts das Wahrscheinlichere seien. Doch sucht er gerade in dem Bewußtsein, daß die geschichtliche Entwicklung kaum Anlaß zur Hoffnung gibt, mit einem beispiellosen Pathos nach Auswegen. Dabei kommt ihm ein Brechtscher Pragmatismus ebenso zugute wie die Fähigkeit, äußerst schnell auf veränderte Situationen zu reagieren und in ihnen unerwartete neue Möglichkeiten zu entdecken.

Der Autor als Produzent

Daß im Namen seiner Firma *Kairos-Film* die von Benjamin postulierte „Geistesgegenwart“ mitklingt, dürfte kaum Zufall sein. Denn Kluge hat es immer wieder verstanden, sich (und anderen) Produktionsbedingungen zu erkämpfen, die eine unabhängige Autorentätigkeit ermöglichen. Allein sein medienpolitisches Engagement wirkt wie die späte Einlösung jener Programmatik, die Walter Benjamin in der Rede *Der Autor als Produzent* (1934) vorgegeben hatte: „Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen?“ (GS II, 686). 1962 proklamierte Kluge – vor allem unter dem Eindruck der französischen „nouvelle vague“ – gemeinsam mit 25 anderen Nachwuchsregisseuren die Erneuerung des tief in die Krise geratenen bundesdeutschen Nachkriegskinos; im selben Jahr gründete er mit Edgar Reitz die erste Ausbildungsstätte für den Film-Nachwuchs, das Institut für Filmgestaltung in Ulm und 1965 das Kuratorium Junger Deutscher Film, für das er Fördergelder für die Produktion von zehn Autoren-Filmen einwerben konnte; 1974 war er maßgeblich am Film- und Fernseh-Rahmenabkommen beteiligt; und 1987 nutzte er die unübersichtliche Situation, die bei der Einführung des *Dualen Systems* entstanden war, und besetzte im Privatfernsehen eine unabhängige Nische, in der

¹⁹ Vgl. zu Benjamins Verhältnis zur Kritischen Theorie Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt/Main 1999 (stw 1428), S. 54-91.

²⁰ Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/Main 1972 (es 639); Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg 1998, S. 97-137; Christian Schulte, *Dialoge mit Zuschauern. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit*. In: Irmela Schneider u.a. (Hg.), *Medienkultur der 70er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 3, Wiesbaden 2004, S. 231-250.

²¹ Vgl. Alexander Kluge, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*. Frankfurt/Main 1973 (es 665).

er seither wöchentlich ambitionierte Kulturprogramme ausstrahlt: eine *politique des auteurs* mit den Mitteln des dominanten Mediums.²²

Es hat in den vergangenen vier Jahrzehnten hierzulande kaum eine medienpolitische Entscheidung von Rang gegeben, an der Kluge nicht in irgendeiner Form beteiligt gewesen wäre. Seine Initiativen haben freilich nicht die Umfunktionierung der Produktionsapparate, wie sie von Benjamin, Brecht und später auch von Enzensberger angestrebt wurde, bewirken können, immerhin aber in einem zu Tode verwalteten Medium wie dem Fernsehen unabhängige Produktionsnischen geschaffen, die inzwischen zum festen Bestandteil des Medienalltags geworden sind.

Kopfkino

Die Umfunktionierung der Produktionsapparate zielte darauf ab, „aus Lesern oder Zuschauern Mitwirkende zu machen“. Dieser emanzipatorische Ansatz hat in Kluges Filmtheorie und in seinem ästhetischen Verfahren Spuren hinterlassen. Hieß es bei Benjamin: „Die beste Tendenz ist falsch, wenn sie die Haltung nicht vormacht, in der man ihr nachzukommen hat“ (GS II, 696), so sagt Kluge in ähnlichem Duktus: „Der Film muß [...] die kritische Haltung des Zuschauers, den Anspruch des Zuschauers, als ein aufgeklärter Mensch behandelt zu werden, vorwegnehmen.“²³ Benjamin hat als Modell das epische Theater Brechts vor Augen, das durch die „Verschüttung der Orchestra“ (GS II, 519), die „Unterbrechung der Handlung“ durch die Montage und seine zitierbaren Gesten eine „Entdeckung der Zustände“ (GS II, 698) ermögliche. Auch bei Kluge soll der Zuschauer selbständig bleiben, soll seine Wahrnehmung durch keinerlei dramaturgische Manipulation (Spannungsdramaturgie, unsichtbarer Schnitt etc.) beeinträchtigt werden. Er begreift die „analytisch funktionierende Kamera“ und die Montagetechnik als Instrumente der Erkenntnis von Wirklichkeit, als eine Apparatur, die weit mehr vermag, als Illusionswirkungen hervorzurufen und ein durch die Konventionen des Mainstream-Kinos in den Wahrnehmungsgewohnheiten verankertes Bild der Wirklichkeit immer wieder aufs neue nur zu bestätigen. Kluge geht es darum, die Möglichkeiten des Films bei der Schaffung einer komplexeren Wahrnehmung auszuloten. Der Zuschauer wird daher nicht als konsumierender Rezipient definiert, sondern ebenfalls als Autor, als Produzent seiner Erfahrungen. Kluge will mit seinen Filmen einen „Dialog zwischen dem Zuschauer und dem Autor“ initiieren. Er sagt: „Der Film realisiert sich für mich im Kopf des Zuschauers, nicht auf der Leinwand. Er darf auf der Leinwand zum Beispiel porös, schwach, brüchig sein; dann wird der Zuschauer aktiv, dann kann seine Phantasie eindringen.“²⁴ Der Film als Apparatur ist für Kluge nur eine Möglichkeit zur Projektion von Gegenbildern, die zur Selbstvergewisserung und als Orientierungshilfe des Zuschauers dienen kann, während der innere „Film in den menschlichen Köpfen“ als „Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein“, die „lebendige Arbeit“ der menschlichen Vorstellungskraft das eigentliche Massenmedium sei.²⁵ Um diese subjektiven Eigenschaften zu aktivieren, verknüpft Kluge die heterogenen Materialien seiner Filme zu weitmaschigen Geweben, die an keiner Stelle den Eindruck von Perfektion und Organizität entstehen lassen. Kluges Kino ist ein „cinéma impur“, das sich bewußt an der Vielfalt (primitive diversity) des frühen, vorindustriellen Films orientiert.

²² Dabei handelt es sich um die Magazine *10 vor 11*, *Primetime* (RTL) und *News & Stories* (SAT.1). Vgl. dazu Christian Schulte/Winfried Siebers (Hg.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt/Main 2002 (es 2244).

²³ Kluge, *In Gefahr und größter Not* (Anm. 3), S. 51.

²⁴ Ulrich Gregor, *Interview mit Alexander Kluge*. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Herzog Kluge Straub*. München, Wien 1976, S. 153-178, hier S. 158.

²⁵ Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Frankfurt/Main 1975 (es 733), S. 208.

Mit Blick auf die stereotypen Formen des kommerziellen Erzählkinos der Nachkriegszeit erinnert Kluge 1964 mit einem Zitat aus Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz an das „große, unerfüllte Versprechen“ des frühen Films: „Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen“ (GS I, 499f.). Kluge fügt hinzu: „Das war eine Hoffnung“.²⁶ Benjamin sah in den taktilen Erfahrungsqualitäten der Montage-technik, im „Wechsel der Schauplätze und Einstellungen [...], welche stoßweise auf den Beschauer eindringen“ (GS I, 502), eine Chance, die menschlichen Sinne den ephemeren Außenreizen des modernen Alltagslebens zu akkommodieren. Der Film war für ihn aufgrund seiner „Chockwirkung“ das geeignete „Übungsinstrument“ (ebd., 505) zur Schulung einer selbstvergessenen Geistesgegenwart, die sich in der zerstreuten Rezeption gewissermaßen selbsttätig entwickeln und dem Zuschauer zur Gewohnheit werden sollte. Daß dessen „Assoziationsablauf“ (503) unterbrochen wird, wenn die visuellen Reize dem Betrachter wie Geschosse zustoßen, nimmt er dabei in Kauf.

Aufmerksamkeit in der Zerstreung

„Die Rezeption in der Zerstreung“ (505) ist auch für Kluges Filmverständnis grundlegend. Jedoch geht es ihm gerade darum, die zerstreute Haltung des Zuschauers zu nutzen, um Assoziationen und eine selbstregulierte Phantasietätigkeit überhaupt in Gang setzen zu können. So heißt es in *Die Utopie Film* (1964): „Die filmische Bewegung hat große Ähnlichkeit mit dem Gedanken- und Bilderstrom der Hirntätigkeit; es kommt darauf an, sich diesem Strom anzuvertrauen. Walter Benjamin hat diese eigentümliche Rezeptionsweise des Films beschrieben: ‚Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter, die begutachtende Haltung im Kino schließt Aufmerksamkeit, Anspannung nicht ein.‘“²⁷

Kluge nimmt mehrfach auf diese Stelle bei Benjamin (vgl. GS I, 505) Bezug, verändert sie aber zunehmend in seinem Sinne. Fügt er hier nur das Wort „Anspannung“ hinzu, weil sein eigentlicher Antipode das „suspense“-Kino ist, so harmonisiert er in *Bestandsaufnahme: Utopie Film* (1983) „Zerstreung“ und „Aufmerksamkeit“, ohne auf die Autorisierung durch Benjamin zu verzichten: „Es geht hierbei um das, was Walter Benjamin für die Aufmerksamkeit des Zuschauers im Kino beschreibt: ‚Aufmerksamkeit in der Zerstreung‘, entspannte Haltung, hellwaches Träumen, aber nicht nur auf die Haltung des Zuschauers im Kino, sondern auf die Haltung des Produkts gegenüber dem Zuschauer angewendet.“²⁸ Der Film hat sich den mentalen Prozessen („dem Gedanken- und Bilderstrom“), die im Zuschauer ablaufen, mimetisch anzuschmiegen und auch deren dissonanten, polyphonen Charakter in seine Form aufzunehmen.

Wie ein Katalysator soll der Film den Fluß der Assoziationen verstärken, weniger durch die Bilder selbst, als vielmehr durch den freien Raum zwischen ihnen, die Lücke. Gerade die Unterbrechung der Narration ist in Kluges audiovisuellen Arbeiten die Bedingung für eine selbstregulierte Bewegung. Er teilt deshalb Benjamins Lob der Montage, distanziert sich aber vom Prinzip der

²⁶ Kluge, *In Gefahr und größter Not* (Anm. 3), S. 53.

²⁷ Ebd., S. 44f.

²⁸ Alexander Kluge, *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt/Main 1983, S. 214.

„Chockwirkung“. Kluge schreibt: „Und an jeder Schnittstelle entsteht Phantasie, ein Phantasie-sturm, da kann man im Film sogar eine Pause machen. Genau hier wird Information übertragen. Das ist das, was Walter Benjamin den Schock genannt hat. Es wäre falsch zu sagen, daß man im Film schockieren soll, da nähme man dem Zuschauer die Selbständigkeit und die Beobachtung.“²⁹ Zerstreuung und Aufmerksamkeit sind daher für den Autorenfilmer keineswegs unvereinbar.

Die Aura des Zuschauers

So wie Kluge hier – gegen und mit Benjamin – den Begriff der Aufmerksamkeit für sein dialogisches Konzept der assoziativen Montage rettet, so hält er auch am Begriff der „Aura“ fest, deren Verkümmern im *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* von Benjamin konstatiert wird.³⁰ Im *Kunstwerk*-Aufsatz steht der Begriff für die an sein „Hier und Jetzt“ gebundene „Echtheit“ (GS I, 477) des originalen Kunstwerks, die durch das Aufkommen von Photographie und Film und das Bedürfnis „der gegenwärtigen Massen“, „die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“, an ihr historisches Ende gelangt sei. Besaß das traditionelle Werk „Einmaligkeit und Dauer“, so sind die modernen Reproduktionstechniken auf „Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit“ (GS I, 479) angelegt.

Für Kluge aber sind „Einmaligkeit und Dauer“ unverzichtbare Eigenschaften dessen, was er „klassische Öffentlichkeit“ nennt.³¹ „Klassische Öffentlichkeit“ bezeichnet die gesamte Vielfalt der kulturellen Tradition, deren Wiederaneignung den utopischen Fluchtpunkt seiner Arbeit markiert: „Die Vielstimmigkeit an geselligem Ausdruck, genannt Kommunikation, [...] das, was an Florenz entzückte, was die Musik ausmacht, das Theater, den klassischen Film, die Zeitungen, die Erzählkunst der Bücher, die Wissenschaft.“ Diese Vielfalt sieht Kluge in den achtziger Jahren vor allem durch die Einführung des privaten Fernsehens, die Anfänge der Digitalisierung und die sich damit abzeichnende Bilderflut bedroht. Da er den Stummfilm und den Autorenfilm der klassischen Öffentlichkeit zurechnet, bezeichnet er Benjamins Feststellung, daß der Film „keine Aura“ habe, als „eine Übertreibung“. Er schreibt: „Teile der klassischen Aura entschwinden bei den Filmen, dafür werden durch die Zuschauer neuartige Formen der Aura in den Kinosaal hineingetragen.“

Wie seinen Filmbegriff erweitert Kluge auch den Begriff der Aura um die subjektiven Eigenschaften, die Wahrnehmungs- und Kommunikationspotentiale, die in der „Situation im Kino“ und im „Umgang des Zuschauers mit bewegten Bildern auf der Leinwand und in seinem Kopf“ wirksam sind. Als „Original“ gilt ihm nicht mehr das traditionelle Kunstwerk, sondern der Erfahrungshorizont, den jeder Zuschauer in seinem Leben auch außerhalb des Kinos erworben hat: „Wie er die ganze Zeit über sich in Gesellschaft begibt, redet, mit Bildern umgeht, Bilder vergißt. Der Reichtum der Erfahrung und das Geschichtenerzählen sind die Grundlagen der klassischen Öffentlichkeit. [...] Zertrenne ich die Dauer, ersetze ich die Einmaligkeit durch Übersprechen, so geht die Verbindung zu dieser menschlichen Wurzel verloren.“ Kluge versucht mit seinen Filmen, auf diese „im Zuschauer bereits vorhandene Aura“ zu antworten.³²

²⁹ Klaus Eder/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*. München, Wien 1980, S. 64; Vgl. dazu Miriam Hansen, *Alexander Kluge. Crossing between Film, Literature, Critical Theory*. In: Sigrid Bauschinger u.a. (Hg.), *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern, München 1984, S. 169-196, hier S. 174.

³⁰ Vgl. Josef Fürnkäs, *Aura*. In: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/Main 2000, S. 95-146; Christian Schulte, *Aura*. In: *Der blaue Reiter* [2000], H. 12, S. 72ff.

³¹ Kluge, *In Gefahr und größter Not* (Anm. 3), S. 185; die beiden folgenden Zitate S. 172 u. 184f.

³² Kluge, *Bestandsaufnahme: Utopie Film* (Anm. 28), S. 200.

Es ist daher bemerkenswert, daß Kluge sich ausschließlich auf Benjamins Definition des Begriffs aus dem *Kunstwerk*-Aufsatz und nicht auf jene Stelle aus der Arbeit *Über einige Motive bei Baudelaire* stützt, die seinem Gebrauch des Terminus weit näher kommt: „Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ In einer Fußnote zu dieser Passage heißt es ergänzend: „Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne [...]. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: ‚Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück‘“ (GS I, 647).³³

Rettung des Vergangenen: „Abschied von gestern“

Diese dialogische Bestimmung der Aura sowie ihre Kennzeichnung als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (GS I, 479), haben in Kluges Filmen zahlreiche Entsprechungen. Etwa in der Tagtraum-Montage in *Abschied von gestern* (1966), wenn Anita G. auf der Pritsche ihrer Gefängniszelle liegt und entrückt nach oben in die Kamera blickt, während eine Hammondorgel *Leise rieselt der Schnee* zu spielen beginnt. Darauf folgt die Sequenz mit Bildern und Versen aus Heinrich Hoffmanns Kinderbuch *Besuch bei Frau Sonne*, die von der Befreiung eines im Eis fest-sitzenden Mammuts handelt. Aus dem „off“ ist Kluges sanfte Stimme mit folgenden Versen zu hören:³⁴ „Ein Mammut, das im Eise steckt,/hat unser Walter hier entdeckt./Jetzt aber plötzlich aufgewacht,/hat es die Augen aufgemacht/und rief vergnügt trotz hohem Alter:/,Ei guten Morgen, lieber Walter! /Nun kam auch Eduard mit der Geig /und spielte einen Walzer gleich./Das Mammut machte Schritt vor Schritt,/der Walter, der ging mutig mit./So tanzten sie vergnügt und lang./Das liebe Mammut aber sang:/Nun sind wir müd, nun sind wir heiß,/jetzt essen wir Vanille-Eis/und Riesen-Urwelts-Biskuits,/die bracht es aus der Eiszeit mit.“³⁵

Die Bildergeschichte Hoffmanns enthält sämtliche Elemente der oben zitierten Aura-Definition Walter Benjamins, mit dem Unterschied, daß sie hier bereits auf das Feld der Geschichte transponiert sind: Es ist die Aufmerksamkeit für die Geschichte, die sie mit dem Vermögen belehnt, „den Blick aufzuschlagen“ und das in ihr Vergessene freizugeben. Das so Erinnernte wird heimgeholt von denen, die ihm Aufmerksamkeit schenken und nun ihrerseits beschenkt werden (Abb. 1). In Kluges Film repräsentiert diese Erlösungsphantasie einen imaginären Gegenpol zur „realen“ Not der Anita G.: den Wunsch nach Rückkehr in die Kinderzeit. Im Kontext mit dem Motto des Films „Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage“ und der „Gerichtssaal“-Sequenz avanciert die Hoffmann-Sequenz zur Chiffre einer kollektiven Wärme, die angesichts der ausgebliebenen Trauerarbeit im Deutschland der Nachkriegszeit, nur in einer utopischen Vorzeit liegen kann. Die Befreiung des Mammuts aus dem Eis der Geschichte mit der Spitzhacke – eine der stärksten Filmmetaphern bei Kluge – verweist darauf, daß die Rettung nur gelingen kann, wenn die Arbeit auch wirklich stattfindet.³⁶ Oder in den Worten Benjamins: „Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt“ (GS IV, 400).



Abb. 1

Alexandra Kluge als Anita G. in *Abschied von Gestern* (Szenenfoto), 1966.

³³ Vgl. Christian Schulte, *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Würzburg 2003, S. 117f.

³⁴ „Kluge ist der Kinoerzähler, dessen warme Stimme gegen die bürgerliche Kälte anspricht.“ So Norbert Bolz, *Zehntausend Jahre Kopfkino*. In: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 297-303, hier S. 297.

³⁵ Alexander Kluge, *Abschied von gestern*. Frankfurt/Main 1966, S. 15f. Vgl. Miriam Hansen, *Space of history, language of time: Kluge's Yesterday Girl (1966)*. In: Eric Rentschler (Hg.), *German Film & Literature. Adaptions and Transformations*. New York, London 1986, S. 193-216, hier S. 197f.

³⁶ Ebd., S. 7 u. 9-13.



Abb. 2
Hannelore Hoger als Gabi Teichert
in *Die Patriotin* (Szenenfoto), 1979 .

Die Wiederauferstehung der Toten: „Die Patriotin“

Das Thema Erinnerung hat Kluge in einem anderen Film weit prägnanter in Szene gesetzt. In *Die Patriotin* (1979) blickt die hessische Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Abb. 2) mit den Augen jenes Engels, den Benjamin in der neunten These seiner letzten Arbeit *Über den Begriff der Geschichte* beschrieben hat, auf die Verwerfungen der deutschen Gegenwart und Vergangenheit. Ihre Unzufriedenheit mit dem Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht, wie es in den Lehrplänen vorgegeben ist, beruht auf der Überzeugung, daß alles, was sich in der Geschichte ereignet hat, in der Gegenwart nach wie vor wirksam ist, aber ihr Wunsch, die deutsche Geschichte in eine patriotische Fassung zu bringen, stößt bei Politikern und Schulleitung auf Unverständnis. Ihre (und damit Kluges) Konsequenz lautet: „Wenn die Lebenden mit der Geschichte nicht verkehren, dann muß man die Toten fragen.“³⁷ Sie nimmt eine Schaufel und gräbt nach der Vergangenheit, die subkutan, irgendwo unter der Oberfläche des offiziellen, aus abstrakten Daten und Fakten bestehenden Geschichtsbildes liegen muß (Titelabb.). Was sie findet, ist indessen nichts Ganzes, „nicht eine Geschichte, sondern viele Geschichten“.

Entsprechend zerfällt der Film in viele Einzuelepisoden, diese wiederum in einzelne Fragmente, die aber doch einen assoziativen Zusammenhang ergeben. Denn die Fundstücke, die Gabi Teichert – die Geschichte „gegen den Strich“ (GS I, 697) bürstend – aus dem Geröllhaufen der Historie herausbricht, werden durch die kaleidoskopartige, zwischen Nähe und Ferne, Gegenwart und Vergangenheit, Fiktion und Dokument abrupt hin- und herspringende Montageform des Films als Zeugnisse uneingelöster Wünsche und Hoffnungen lesbar: dokumentarische Momentaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg, in Stummfilmzitate vergegenwärtigte Szenen aus den Napoleonischen Kriegen, die Kreuzzüge des Mittelalters, die Märchen, die „von großen Unglücksfällen“ berichten, ebenso wie die Praxis der Berufsverbote und die erfahrungsarme Bildungspolitik der siebziger Jahre. Der Film kombiniert diese Bruchstücke aus Gegenwart und Vergangenheit zu „dialektischen Bildern“ (GS V, 592), die „die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat“ (GS I, 343) vergegenwärtigen und so die Notwendigkeit ihrer Unterbrechung erfahrbar machen.

In der Haltung Gabi Teicherts sind die Züge des „Engels der Geschichte“ deutlich zu erkennen. Auch sie begreift die Geschichte als „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“,³⁸ und wie der „Angelus Novus“ möchte auch sie „die Toten wecken und das Zerschlagene wieder zusammenfügen“ (GS I, 697). Wenn es zu Beginn des Films heißt, sie nehme „Anteil an allen Toten des Reiches“,³⁹ so klingt hier Benjamins Absage an den „Glauben an Verfallszeiten“ (GS V, 571) ebenso mit wie sein Theorem des Eingedenkens: „Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen. Das ist Theologie; aber im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen“ (GS V, 589).

In *Die Patriotin* verleiht der Regisseur den Toten eine Stimme, die gewissermaßen aus dem Echo-raum einer 2000jährigen Geschichte zurückruft. Diese nur aus dem „off“ vernehmbare Stimme

³⁷ Kluge, *Die Patriotin* (Anm. 6), S. 24; die folgenden Zitate S. 40 u. 126.

³⁸ Oberschulrat Wedel, der sie zu disziplinieren versucht, erwidert sie: „Das läuft davon seit 1634.“ Ebd., S. 104.

³⁹ Ebd., S. 50; die folgenden Zitate S. 58 u. 148.

(es ist die Alexander Kluges) gehört dem Knie des vor Stalingrad gefallenen Obergefreiten Wieland, das seither als körperloses „Dazwischen“ durch eine sinnlose Geschichte streift und – unaufhörlich redend – von seinen Erfahrungen Zeugnis ablegt: „Ich muß nämlich mal mit einem grundsätzlichen Mißverständnis aufräumen, daß wir Toten nämlich [...] irgendwie tot wären. Wir sind voller Protest und Energie. Wer will schon umkommen? Wir durchheilen, durchforschen die Geschichte. Wie kann ich der Geschichte, die uns alle umbringen wird – entkommen?“

Diese Frage steht im Zentrum des Films. Sie aufzuwerfen ist Sache des Knies, das als Zeuge des gewaltsamen Todes seines Herrn weiß, wovon es spricht. Die Frage zu vernehmen ist die Aufgabe der Lebenden, die in ihrer Gegenwart nach Orientierung suchen. Wie für Benjamin liegt auch für Kluge die Hoffnung im Vergangenen, im Durcharbeiten der verpaßten Chancen glücklicher Entwicklungen. Viele seiner Geschichten handeln vom Zu-spät-Kommen, z.B. die Geschichte der Gerda Baethe, die Gabi Teichert im Unterricht durchnimmt: „Diese Frau liegt 1944 unter Bomben, will sich wehren. Die letzte Chance, sich gegen das Elend von 1944 zu wehren, war 1928. 1928 hätte sich Gerda Baethe mit anderen Frauen organisieren können.“ Kluge interessiert sich für die Frage, warum das Bewußtsein der Not erst „in der Erfahrung des Schicksals“ entsteht, zu einem Zeitpunkt, an dem die „Organisationschance“ bereits sechzehn Jahre zurückliegt. Die weiträumige Montageform des Films ist daher als Versuch zu begreifen, unsere Geschichtswahrnehmung neu zu justieren, ihr einen Sinn für den Kairos hinzuzufügen, für jenen Augenblick, an dem das Unglück noch hätte abgewendet werden können.

Kluge geht es darum, die in den menschlichen Lebensläufen entwickelten „Nähesinne“, die libidinösen Energien, Motive und Wünsche, die dem gewalttätigen Wiederholungszwang der allgemeinen Geschichte ohnmächtig gegenüber stehen, für Perspektiven der Ferne tauglich zu machen, sie in Fernsinne umzuschulen: „Die Nähesinne arbeiten, an den Fernsinnen ist nicht gearbeitet worden. Sie bilden vor allem keine Gesellschaft. Das ist ein politisches Problem der Gegenwart und Verzerrung des Grundverhältnisses zur Geschichte.“⁴⁰ Und an anderer Stelle heißt es: „In der Nähe, die uns erfahrbar ist, finden die Entscheidungen nicht statt. In der Ferne aber – die uns nicht erfahrbar ist, für die wir die geeigneten Fernrohre [...] in unseren Sinnen nicht haben – finden die wirklich großen Schläge statt. Beides kommt nicht zusammen.“⁴¹

Indem Kluge heterogene Partikel der Vergangenheit aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausprengt und sie als unverbundene Geschichtsmonaden in die Gegenwart hineinziert, folgt er exakt Benjamins Programm einer materialistischen Geschichtsschreibung: „Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren“ (GS V, 595). Die autonomen Fragmente können nun im Kopf des Zuschauers mit dessen eigenen Erfahrungen ebenso zwanglos kommunizieren wie die beiden filmischen Repräsentanten von Gegenwart und Vergangenheit, Gabi Teichert und das tote Knie. An einer Stelle des Films erscheint ein Zwischentitel, der den bereits im Zusammenhang mit Benjamins Aura-Begriff zitierten Aphorismus von Karl Kraus wiedergibt: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“⁴² Dieses Wort, das uns fernrückt, sobald wir uns ihm nähern, wird von Kluge nun darunter eingeblendet: „Deutschland“.⁴³ Der Name entfernt sich, erweist sich als Fiktion,

⁴⁰ Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 18), S. 598.

⁴¹ Alexander Kluge, *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde*. Berlin 1987, S. 10.

⁴² Kluge, *Die Patriotin* (Anm. 6), S. 165. Vgl. dazu Miriam Hansen, *The Stubborn Discourse: History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge*. In: Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand* (Anm. 7), S. 119-130, hier S. 128; Christian Schulte, *Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge*. In: Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand* (Anm. 7), S. 45-67, hier S. 57f.

⁴³ Ebd., S. 129.



Abb. 3
Die Patriotin (Szenenfoto), 1979.

sobald die unter ihm begrabenen Erfahrungen vergegenwärtigt werden. Von diesen Erfahrungen erzählen die Bilder des Films. Sie zeigen ein Deutschland, „das von Bomben zerstückelt und von Toten übersät ist“ und das sich an keiner Stelle zu einer nationalen Identität zusammenfügt.⁴⁴ Die Geschichte dieser Toten im Medium der Erinnerung erneut erfahrbar zu machen, darin liegt der trostlose Realismus von Kluges Film *Die Patriotin* (Abb. 3).

Passagen durch das 20. Jahrhundert

Mit Kluges Poetik des Unfertigen, der „Baustelle“,⁴⁵ korrespondiert in formaler Hinsicht besonders Benjamins unvollendet gebliebene Arbeit über die *Pariser Passagen*. Das Werk als Torso, die im Werden begriffene Materialsammlung, der noch die Spuren der Arbeit anhaften und die nur ahnungsweise ein Bild des Ganzen vermittelt, entspricht Kluges Ideal des nicht-linearen, elliptischen Erzählens und einer Denkform, die der Logik des rationalen Diskurses zutiefst mißtraut. In Benjamins *Passagen-Werk* sieht er sogar ein Orientierungsmodell für die zeitgenössische Literatur: es sei „als Gesamttext insofern eine radikale Neuerung, als das Prinzip des ‚Kommentars und der Sammlung‘ eine neue Literaturgattung darstellt und für Texte des 21. Jahrhunderts eine Perspektive eröffnet“. ⁴⁶ Nicht nur die meisten seiner Benjamin-Zitate hat Kluge diesem Fundus entnommen, auch thematisch dient ihm die *Passagen*-Arbeit immer wieder als Rohstoff-Reservoir: Fourier, Grandville, die Weltausstellungen, die Panoramen, die Operette, die Reklame, die frühe Kinematographie, der Eisenbahnbau, die Elektrizität und andere Attraktionen der Moderne werden in seinen Geschichten und Magazinen vergegenwärtigt und – nicht selten unter Hinweis auf Benjamins Fragmentensammlung – um Kommentare angereichert.⁴⁷

In sein Erzähluniversum versetzt, werden sie zu Belegen dafür, daß die phantasmagorische Traumphase der Moderne nach wie vor andauert, so etwa, wenn er in der Sendung *Die Welt als Festwiese* Filmaufnahmen von den Lunaparks in Coney Island von 1922 und in Berlin von 1994 aufeinander folgen läßt, sie im Zeitraffer (einer „Zeittotalen“) beschleunigt, wieder verlangsamt und mit House- und Techno-Musik unterlegt.⁴⁸ Dazwischen eingeschnitten sehen wir Menschen, die wie Hamster in einer rotierenden Tonne laufen, auf Booten mit imaginären Eisschollen kämpfen oder sich auf einer sich drehenden Scheibe halten müssen, Erwachsene auf einer Rutschbahn, einem Pferdekarrussell oder einer Wippschaukel. Dokumentarische Sequenzen zeigen Momentaufnahmen von einem Tanzmarathon im Jahr 1932, bei dem sich die Teilnehmer bis zur Ohnmacht verausgaben, und von der amerikanischen Weltausstellung von 1939, auf der ekstatisch der „american way“ gefeiert wurde und zu deren Höhepunkten, wie uns eine Schrifttafel erklärt, die Versenkung einer „Zeitkapsel“ gehörte mit einer „Botschaft der Menschheit von 1939“ an die Menschen, „die in 6000 Jahren leben werden“.

Im Prisma dieses 15-minütigen Beitrags erscheint das gesamte Jahrhundert wie ein Kontinuum der leeren Zeit, in dem die moderne Masse von Ereignis zu Ereignis taumelt und sich im kollektiven Amüsement betäubt. Kluge enthält sich gegenüber diesem „Stahlbad“⁴⁹ des Fun jeglicher Wertung, seine verschiedenen Montageeingriffe „verwenden“ aber die „found footage“ und die Textzitate in einer Weise, die den kollektiven Eskapismus als Menetekel erkennbar werden läßt. Nachdem gleich

⁴⁴ Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987, S. 71.

⁴⁵ Kluge, *In Gefahr und größter Not* (Anm. 3), S. 132.

⁴⁶ Kluge, *Die Lücke, die der Teufel läßt* (Anm. 14), S. 912.

⁴⁷ Vgl. Anm. 17 u. 18.

⁴⁸ *Primetime*, 18.09.1994.

⁴⁹ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. In: Adorno, *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 3. Frankfurt/Main 1997, S. 162.

zu Beginn ein durchs Bild laufendes Textband das Thema der Sendung als „ein Lieblingsthema der Seismographen Walter Benjamin und Siegfried Kracauer“ ausgewiesen hat, erfolgt bald ein Umschnitt von der Aufnahme eines Riesenrades auf das Bild eines Straßenschildes, auf dem zu lesen ist: „Einbahnstraße“. Nach einem weiteren Zwischenschnitt erscheint eine Schrifttafel mit dem Text: „Revolutionen kommen und gehen/Die Rummelplätze bleiben bestehen. Walter Benjamin, November 1918“. Dieses Zitat ist von Kluge fingiert, steht aber in einem assoziativen Bezug zu Benjamins Haltung. Einige Einstellungen später wird das Bild erneut von einem Textband unterbrochen, das nun ein authentisches, von Kluge nur geringfügig verändertes, Benjamin-Zitat mit Quellenangabe wiedergibt: „Walter Benjamin, ‚Das Passagenwerk‘, Band II, Seite 962: ‚Das Erlebnis ist nicht gleich geblieben/Im 19. Jahrhundert war es das Abenteuer/In unseren Tagen tritt es als Schicksal auf/Im Schicksal steckt der Begriff des totalen Erlebnisses, das von Hause aus tödlich ist - -‘.“⁵⁰

Thematisierte dieser Beitrag die industrialisierte Freizeit mit ihren konsumistischen Glücksverheißungen, so wurde in der einen Tag darauf ausgestrahlten Folge des 45-minütigen Magazins *News & Stories* dieser Faden wieder aufgenommen. Die Sendung trug den Titel *Organisiertes Glück* und war dem Werk Siegfried Kracauers gewidmet.⁵¹ Kluge befragte die Filmwissenschaftlerin Miriam Hansen, die nun ausgehend von Beobachtungen Kracauers und Benjamins die gezeigten Formen der Anästhesierung der Massen in ihrem sozialen Kontext erläuterte, indem sie u.a. deren Beziehung zur modernen Arbeitswelt, dem Taylorismus herstellte. Das Gespräch evozierte die Bilder, die am Vortag zu sehen waren, beschriftete sie gewissermaßen nachträglich, so daß sie jetzt durch Hansens Ausführungen in einem größeren Zusammenhang zur Lesbarkeit gelangten.

In seinem Essay über Kluges Magazin *10 vor 11* wirft Klaus Kreimeier auch einen Seitenblick auf dessen Beziehung zu Benjamins *Passagen-Werk*. Sein Fazit: „*Ten to Eleven* ist nicht Kluges audiovisuelles *Passagen-Werk*, aber es verweist auf die potentielle Unendlichkeit und die Abgründe einer phantastischen Produktionssituation – darauf, daß man das Bilderuniversum des Films und des Fernsehens so benutzen kann, wie Benjamin die Pariser Nationalbibliothek benutzte: um Material für ein Werk zusammenzutragen, das ein ganzes Jahrhundert beschreiben und zugleich auf den Begriff bringen soll. Mit Benjamin ist sich Kluge darin einig, daß ‚aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringen noch so wohl erhaltenen‘. Gleiches gilt für die Baustellen.“⁵² Auch Kluges Arbeiten sind „Zeitkapseln“, jedoch solche, die den Zeugnissen des Fortschrittsoptimismus ein skeptisches Fragezeichen mit auf den Weg geben – eine multimediale Flaschenpost, die nicht mehr sicher sein kann, ob, wenn „es so weitergeht“, in 6000 Jahren überhaupt noch Menschen leben werden, die die Nachricht entgegennehmen könnten. Falls doch, werden diejenigen, die dereinst in den Archiven ihrer medialen Vorgeschichte auf sie stoßen werden, Sammler wie Walter Benjamin und Alexander Kluge sein.

⁵⁰ Kluge hat den ersten Satz des Zitats – wohl aus Rücksicht auf das Medium Fernsehen – leicht verkürzt. Bei Benjamin lautet er: „Das intentionale Korrelat des ‚Erlebnisses‘ ist sich nicht gleich geblieben“ [GS V, 962].

⁵¹ *News & Stories*, 19.09.1994.

⁵² Klaus Kreimeier, *Ten to Eleven oder: Kann man Zeit abbilden?* In: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 27.11.1992, S. 63.