

SONDERZAHL

Klemens Gruber

Kluges strategische Vermögen

Zur Aktualität der Avantgarde

SONDERZAHL

Gedruckt mit Unterstützung der Kulturabteilung der Stadt Wien, MA7, sowie des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport.

www.sonderzahl.at

Alle Rechte vorbehalten

© 2022 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien

Schrift: Adobe Garamond, NN Allegra

Bildarchiv und Bildbearbeitung: David Krems

Druck: booksfactory

ISBN 978 3 85449 602 1

Umschlag von Matthias Schmidt

Inhalt

- 7 DADA PRADA KNIGA
Vernunft und Vergnügen
- 29 Avantgarde / Arriergarde
Drei Hinweise
- 51 »Persönlichkeitsverlust auf Zeit als Genußform«
Kluges analytisches Fernsehen
- 87 Oper im Fernsehen
EINE FRAU WIE EIN VULKAN von Alexander Kluge
- 105 Nachweise

DADA PRADA KNIGA

Vernunft und Vergnügen

Was Alexander Kluges Arbeiten auszeichnet, ist die Bestimmung präziser Konfliktlinien in den Verwerfungen der Gegenwart. Damit korrespondieren seine ästhetischen Verfahren, die aus den Arsenalen der Avantgarde, aus der Epoche des Stummfilms, der Montage, der Konstruktion stammen. Er stellt Bild und Schrift, Ereignis und Kommentar, avancierteste Medientechnik und alte Erzählweisen einander gegenüber, re-kombiniert die getrennten Elemente und macht sie anhand luzider Abweichungen wieder fruchtbar. Kluges strategisches Vermögen, mit stupender analytischer Intuition und politisch-poetischem Geschick massenmediale Felder zu bespielen, ihnen modellhaft medienästhetische Entwürfe entgegenzustellen, erweisen die Aktualität avantgardistischer Gegenproduktion. 7

Gegenproduktion ist Kluges beharrliche Parole, mit der er die utopische Konfliktualität von '68 auf den Begriff gebracht hat – eine Anweisung, die in den letzten Jahrzehnten in den Volksmund Eingang fand oder zumindest in den Jargon, wenn nicht in das Leben von zwei, drei Generationen. Heute sagt er: Gegen-Algorithmen.

Zuerst aber schreibt Kluge Geschichten, *Lebensläufe*. Schon hier zeigt sich eine Beobachtungsgabe, die mit

Kontrasten operiert, kontrastreiche Erfahrungen aufeinanderprallen lässt. Gewiss verweist diese Vorgangsweise auf eine juristische Genealogie, wie das Zusammentreffen gegenläufiger Interessen sich in juristische Fälle auswächst. Kluge nun, dem Erzähler, gelingt es, unscheinbare Details mit dem Ganzen kurzzuschließen, nebensächliche Erlebnisse seiner Figuren mit gesellschaftlichen

8 Ereignissen, private Ticks mit historischen Tendenzen, oft auf provokatorische Weise. Wenn er seinem Buch *Schlachtbeschreibung* später den präzisen Untertitel *Der organisatorische Aufbau eines Unglücks* gibt, verweist dies auf ein analytisch-poetisches Verfahren: scheinbar nur aus Fetzen von Dokumenten, Texten, Überlieferungen montiert, verknüpft dieser Roman das »Unglück« der Schlacht von Stalingrad begrifflich mit den Tätern. Kluge schreibt nach Stalingrad, nicht nach Auschwitz, erlebt er doch im Nachkriegsdeutschland noch immer, wie eine Gesellschaft auf dem Weg nach Stalingrad war.

Von Anfang an zeigt Kluge ein instinktsicheres Faible für Kollisionen jedweder Art: Der Zusammenstoß von Interessen ist sein Metier, das bringt ihn zur Frankfurter Schule, auch zu Marx. In einem Interview berichtet Kluge: »I performed legal services for the Institute for Social Research. At first I was a lawyer and wrote stories. Only afterwards did I concern myself with film. Horkheimer and Adorno did not take me seriously as an author. They said, ›He is a first-rate lawyer, we like him and are friendly with him, but he just should not make films, and in no event should he write any stories.‹ After Marcel Proust, one can no longer write stories any more. That was Adorno's opinion. He sent me to Fritz Lang in order to

protect me from something worse, so that I wouldn't get the idea to write any books.«¹

Bald ist Kluge ein Mann des Films, auch dort trifft er auf Gegensätze und die Errungenschaften der Avantgarde: Vertraut mit den künstlerischen Verfahren vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und vor allem mit den kinematographischen Erfindungen der 20er Jahre, der französischen und der russischen Schule – das unsichtbare 3. Bild, das im Kopf des Zuschauers entsteht – sowie mit dem Bildersturm des deutschen expressionistischen Films, fällt es dem praktizierenden Juristen Kluge zu, in den 60er Jahren dem Neuen Deutschen Film organisatorische Struktur und politische Artikulation zu geben. Sein erster Film BRUTALITÄT IN STEIN mit Peter Schamoni über die NS-Architektur in Nürnberg macht in 12 Minuten versteinerte Gewalt handgreiflich sichtbar, die Herstellung gewalttätiger Körper durch von Menschen gemachte Steine.

Wie in seinen Geschichten gelingt es Kluge auch in seinen Filmen, Details in den Blick zu nehmen, die etwas übers Ganze aussagen, und in einer Art analytischer Assoziation durch Montage in Spannung zu versetzen. Dabei begnügen sich die Geschichten weder mit detailreichen Beschreibungen noch mit übergreifenden Erklä-

1 Stuart Liebman, »On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge«, in: *October* Nr. 46, Fall 1988, S. 36. Zur Frankfurter Schule jetzt auch: Helmut Dahmer, *Freud, Trotzki und der Horkheimer-Kreis*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2020.

rungen. Es ist die Konstellation gegensätzlicher Zustände, die unerwartete Verschiebung von Umlaufbahnen, die Kollision scheinbar unzusammenhängender Momente – nicht zufällig spielen kosmische Bilder, Gravitationsfelder, Sternenhaufen eine konstante Rolle im visuellen Universum von Alexander Kluge. Nach seinen großen, international berühmt gewordenen Filmen dreht er den Science-Fiction-Streifen zur interstellaren Klassenanalyse mit dem irren Titel *DER GROSSE VERHAU*, bei dem die Allpolizei ein Rentnerhepaar stellt, das Allschrott sammelt, auf der Hinterseite eines Planeten heimlich anhäuft und im darauffolgenden Verhör die Frage nach dem Beruf stolz mit »Akkumulateure« beantwortet: Ursprüngliche Akkumulation als Farce.

Wichtig in den 1970er Jahren ist, neben manch anderen, sein mit Edgar Reitz gedrehter Film *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*, auch wegen des instruktiven Titels, ebenso *DIE MACHT DER GEFÜHLE*. Leise Ironie statt Ingrim, gebaute Fallhöhe statt zufriedener Innerlichkeit, eindruckliche Momentaufnahmen statt großer Geschichten. Alexander Kluge entwickelt eine Poetik der »zweiten Natur« – wie Marx die Gesellschaft nennt.

Anfang der 1980er Jahre erkennt der Medientheoretiker und Stratege Kluge die »drei großen Mikrobereiche – Atomphysik, Mikroelektronik also Bewußtseinsindustrie, Gen-Technologie«² als entscheidende Felder der ge-

2 »Die Geschichte der lebendigen Arbeitskraft. Diskussion mit Oskar Negt und Alexander Kluge«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 48, Juni 1982, S. 102.

sellschaftlichen Auseinandersetzung. Zum Atomunfall in Tschernobyl bemerkt er zehn Jahre später in lakonisch-scharfer Wendung: »Man hat dann gegen Ende des Jahres [1986] noch eine ganze Kette von Katastrophen, darunter die Eröffnung des privaten Fernsehens in Deutschland, was für das Bewußtsein der Menschen unter Umständen genauso eine Langzeitwirkung und Halbwertszeit hat wie Kernkraft.«³

11

Analytische Klarheit kombiniert sich mit Kluges extrem vielfältiger Produktivität in den Medien Literatur, Film, Fernsehen. Lapidar kommentiert Kluge den von ihm Mitte der 80er Jahre strategisch vorbereiteten Übergang vom Kino zum Fernsehen: »Die Vorräte versteckten wir gut, indem wir sie im privaten Fernsehen veröffentlichten.«⁴

Dort operiert er dann drei Jahrzehnte lang mit einer Flottille von Sendungen, zwei, drei Mal in der Woche, auf mehreren Kanälen, insgesamt gewiss mehr als 3000 an der Zahl. Hier erfindet er Formate und kann Bilder zusammenwerfen in einem ganz aufklärerischen Unternehmen, das weit über das übliche Bildungsfernsehen hinausgeht: in seinen Magazinen taucht ein Wissen auf, eine geballte intellektuelle Elite, die sonst in den Medien nicht vorkommt. Das Feuer, das diese Intellektuellen antreibt, die Leidenschaft am Wissen, setzt Kluge ins Bild.

3 Henning Burk, »Die Wächter des Sarkophags. Interview mit Alexander Kluge«, in: *Maske und Kothurn*, 53. Jg. 2007, Heft 1, S. 67.

4 Alexander Kluge, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2007, S. 245.

Er arbeitet an einer anthropologischen Fernseh-Poetik, die sich auf langandauernde Auseinandersetzungen mit der ersten und der zweiten Natur einstellt. Davon handeln die hier versammelten Aufsätze.

12 Heute betreibt Kluge mit *dctp.tv* einen eigenen Sender⁵, er schreibt wie immer Bücher und realisiert noch andere strategische Unternehmungen. Das Zusammenreffen von aufklärerischer Vernunft und poetischem Vergnügen charakterisiert seine Intentionen ausreichend.

DADA

Sinnstörungen bereiten Vergnügen. In den Nonsens-Dialogen mit dem begnadeten Musiker Helge Schneider führt Kluge seine alte Paradeform der fingierten TV-Gespräche mit fingierten Personen in einen neuen Aggregatzustand. Waren jene, dargestellt anfangs von Alfred Edel, dem Kluge unwahrscheinliche Fragen stellt, und von Peter Berling, dem Faßbinder-Schauspieler in allen möglichen Kostümen – als Hitlers Leibwächter, als Fluglehrer des Kennedy-Clans, als Löwendompteur im Dienste Görings, als Kardinal-Inquisitor – eingestreut zwischen seinen Sendungen mit außergewöhnlichen Interviews realer Personen, von Michael Gorbatschow bis Heiner Müller, so brachten sie dabei manchmal den Unterschied im Wirklichkeitsgehalt zum Verschwinden.

5 mit den Partnern *Spiegel TV*, *Süddeutsche Zeitung TV*, *BBC Worldwide*, *NZZ Format*, *Stern TV*, *Focus TV*, *dbase*.



Alfred Edel als Reklameforscher

Später übernahm Helge Schneider, der Brückengeher, Staatsschützer in Taucherausrüstung beim G7-Gipfel bei Hamburg oder Berufe-Erfinder, der Schilehrer von Angela Merkel, diese illustren Rollen.

Jetzt aber handelt es sich um puren Dadaismus.⁶ Die beiden, Kluge und Schneider, nun auch immer öfter gemeinsam im Bild, geben dem ›Vorbei-Interview‹ Warhols eine neue Bedeutung: Nicht aneinander vorbei entfaltet sich das Gespräch, sondern systematisch an den Gegenständen vorbei, die beiläufig auftauchen und sogleich umgangen, am Dialogrand wieder beiseitegelassen werden, ja traumhaft verschwinden. Sie praktizieren ge-

⁶ Eine Sammlung zu Dada erschien in Heinz Bütler / Alexander Kluge, *WAS IST DADA?*, Absolut MEDIEN 2016.



purere Dadaismus

gegenseitige Assoziationsmontage, methodisch angelehnt an jene bisweilen handgreifliche Ersetzung des Sinns durch den Nicht-Sinn der Dadaisten.⁷ So entsteht ein

⁷ Vgl. die anschaulichen Beispiele in: Walter Serner, *Hirngeschwuer. Walter Serner und Dada*, Erlangen 1977, S. 57 ff.; etwa den »heftigen Wortwechsel, in dessen Verlauf Serner [plötzlich] einen Browning zog und vier blinde Schüsse auf Tzara abgab, der soviel Geistesgegenwart besaß, sofort vom Stuhl zu sinken. [...] Tags darauf erschien zur allgemeinen



Tourbillon⁸ der Einfälle und Abwege, dessen Protagonist und Antagonist in ständigem Wechsel sich mitunter ein Lächeln nicht verkneifen können, eine delirante epistemologische Schwejkiade, eine Lachen machende Aufsässigkeit, Aberwitz gegen alle Maßstäbe der Vernunft und der Sendefähigkeit.

Heiterkeit des Publikums in der ›Tribune de Genève‹ ein geharnischter Artikel (freilich als bezahltes Inserat), [...] in dem der Öffentlichkeit [...] mitgeteilt wurde, daß der Kongreß in geheimer Sitzung die Resolution gefaßt habe, die Verwendung von blinden Schüssen in dadaistischen Diskussionen sei nicht nur erlaubt, sondern sogar, weil erfrischend, erwünscht, allerdings nur unter der Bedingung, daß der Schießende sofort eine völlig neue dritte Meinung annehme.«

- 8 »frz., Luftfeuerwerkskörper, der, entzündet, sich waagrecht bewegt, kreist u. dann senkrecht aufsteigt.« Wilhelm Liebknecht, *Volksfremdwörterbuch*, Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1929, S. 542; landläufig eigentl.: Wirbelwind.

16 »Wie das Kunstwerk gemacht ist«, war die Losung der Avantgarde, dies zu zeigen ihre Art des Vorgehens. Die Emanzipation der Kunst von ihrem Kultwert gelingt Walter Benjamin zufolge durch den sich im Gegensatz dazu entwickelnden Ausstellungswert. Der verantwortet die Ausstellung des Kunstwerks zu profanen Zwecken statt reiner Ostentation zur Anbetung, samt dazugehöriger Verhüllung, und zielt einzig auf ästhetische Erbauung. Dieses Vergnügen ist in den Ausstellungen von Alexander Kluge in reichem Maße zu haben.

Schon den Palazzo der Fondazione Prada in Venedig, im Viertel von Santa Croce, ganz an der Grenze zu San Polo zu finden, heißt die Stadt kennenzulernen abseits des Touristenpfades. Heißt im Gewirr der Gassen und Gässchen, Sackgassen eingeschlossen, die Orientierung nicht zu verlieren, heißt die Karte mit dem Territorium zu vergleichen und nach dem Modeimperium Ausschau zu halten. Es gibt keine Hinweisschilder, da die Stadtverwaltung alle Reklametafeln, Werbefahnenstangen und anderen herrschaftlichen Zeichen strikt verbietet. Hier in der Calle de Ca' Corner, Santa Croce 2215, findet im Sommer 2017 die Ausstellung »The Boat is Leaking. The Captain Lied.« von Alexander Kluge gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock und dem Fotografen Thomas Demand statt, der das Fotografische spielerisch unterläuft. Schlicht das Entrée, einfach der Eingang zur Ausstellung, schwierig der Zugang.

Überlebensgroß und hyperrealistisch zugleich die Projektion von Kluges sogenannten »Minutenfilmen«

im Piano Terra, auf 90 mm Material gedreht von Michael Ballhaus, übergenau die Deklination der Lichtsetzungen und ihrer Resultate in den Schauspielergesichtern, Hannelore Hoger natürlich, lebensecht wirklich verschnupft, Sophie Kluges Gesicht voller Gugerschecken, verlöschendes Kerzenlicht und anderes mehr. Wir suchen das Weite in den Stiegenaufgängen des dem Canal Grande zugewandten Palazzo Ca' Corner della Regina aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, erbaut auf den Resten eines gotischen Hauses – zuvor noch verstoßene Versuche, Türen zu öffnen, die allerdings allesamt vorsätzlich verschlossen sind.

17

Im 1. Stock dann das Herzstück der Ausstellung: Anna Viebrock hat Kluge Räume gebaut, eine labyrinthische Anlage von Zimmern und Korridoren, Türen, die sich jetzt öffnen lassen in immer neue Räume und Überraschungen, und andere wieder nicht. Einmal ein Foyer mit einem Bildschirmtriptychon, auf dem die Fernseharbeiten von Kluge wie Nachrichten aus anderen Welten flackern, dann eine Theaterbühne mit einem großen, dem Zuschauerraum abgewandten Monitor, der das Bühnenlicht reflektiert und derart kaum etwas von den auf der Mattscheibe eingefangenen Bildern preisgibt, schließlich ein kleiner Ausstellungsraum mit Gemälden aus dem 19. Jahrhundert. Angrenzend der imposante Arbeitssaal, der auch ein Klassenzimmer sein könnte, an einen Kirchenraum gemahnend aufgrund seiner Atmosphäre und Ausstattung mit schweren hölzernen Bänken – auf den Pulten liegen statt der Liederbücher 16

Tablets mit Kluges Fernsehsendungen,⁹ Kopfhörer liefern O-Ton und Übersetzung – eben in jenem massiven dunklen Braun, das ihn von den späteren Arbeiterlesesälen unterscheidet, eines Alexander Rodčenko etwa für die Weltausstellung in Paris 1925.

18



Arbeiterlesesaal

Hier aber befinden wir uns in einer Zweckentfremdung, den alten Ölbildern im Vorraum entnommen, von ihnen heruntergenommen wie eine Kreuzabnahme steht der Raum nebenan und lässt an der Echtheit der Bilder zweifeln, an ihrem Alter und am Nachbau des Raumes mit dem großen gemauerten Kamin an der gekalkten gelblichen Wand im Hintergrund. Es handelt sich um

9 Einige sind zu sehen auf dctp.tv in der Abteilung ›Veranstaltungen‹ unter der Rubrik ›Fondazione Prada‹.