

www.filmmusik.uni-kiel.de

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung / Archiv der Artikel

Copyright für diese Ausgabe by Nina Noeske.

Letzte Änderung: 15.5.2009.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009, S. 84-95.

ISSN 1866-4768.

„In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ Film, Musik und Oper bei Alexander Kluge

Nina Noeske (Hannover)

Der Physiker Huygens betrachtet unter dem Mikroskop seine eigene Spucke und sieht dort ein Gewimmel von Bazillen, also Lebewesen, er sieht dem Leben zu, wie es in seinem Munde existiert – wenn man diese Mikroben in ihrem Gewusel mit Musik versehen würde, könnte man daraus kühne Formen entwickeln, und das wäre nicht halb so statisch wie ein Opernhaus. (Kluge 2001, 19)

I. Möglichkeitssinn

Wer sich mit den Arbeiten Alexander Kluges beschäftigt, bemerkt schnell, dass er in ein Labyrinth gerät, dessen Ausgang schwer zu finden ist. Dennoch gibt es einige wenige Themen, die sich wie ein roter Faden durch die Film-, Fernseh- und Textproduktionen Kluges ziehen: Neben der jüngeren deutschen Geschichte – womit bereits das zentrale Thema des ‚Krieges‘ ins Blickfeld gerät – ist dies etwa die Justiz im Verhältnis zum Privatleben, das politische Zeitgeschehen (u.a. im Film *DEUTSCHLAND IM HERBST*, BRD 1978), einige mythologische Geschichten, Erzählungen und Märchen, der Komplex ‚Babylon‘ sowie die Kunstform der Oper. Letztere steht bei Kluge zugleich für die zentrale philosophische Fragestellung, die ihn – ähnlich wie bereits seine Schriftstellerkollegen Immanuel Kant oder, vor allem, Robert Musil – immer wieder, gleichsam als Leitmotiv sämtlicher künstlerischer Tätigkeit, umtreibt: Gemeint ist der ‚Möglichkeitssinn‘ des Menschen. So taucht an den verschiedensten Stellen des Klugeschen Œuvres die Frage auf, wie ein bestimmtes (schlimmes) Schicksal – sei es das des deutschen Volkes zwischen 1933 und 1945 oder das zweier Liebender – hätte verhindert werden können. Kluge macht hierbei keinen Unterschied zwischen

Realität und Fiktion: Weder die eine noch die andere Sphäre gehorcht ihm zufolge einem inneren Zwang; ganz im Gegenteil gibt es in jedem Moment zahlreiche Möglichkeiten, Optionen der Realisierbarkeit, zwischen denen Individuen jeweils wählen können – wenn sie für die entsprechenden Momente offen sind. Kluges künstlerische Stellungnahmen haben sich, quer durch die Medien, Gattungen, Formen und Textsorten, jenem Grundsatz verschrieben: Es gilt auszuloten, was jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich war bzw. ist.

So wie die Geschichtslehrerin Gabi Teichert alias Hannelore Hoger – allein auf weiter Flur und über weite Strecken nur mit einem Spaten ausgerüstet – in Kluges Film *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979) den Punkt sucht, von dem aus die Geschichtsbücher mit anderen Inhalten (hätten) gefüllt werden können (womit zugleich eine andere Gegenwart existieren würde), so lotet Kluge in seinen Arbeiten den Punkt aus, von dem aus die Verstrickung menschlichen Lebens in Unheil, Leid und Tod gelöst werden kann. Anders als die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* – und speziell im Unterschied zu dem von Kluge hochgeschätzten Lehrer und Kollegen Theodor W. Adorno – geht der vormalige spiritus rector des Neuen Deutschen Films davon aus, dass dieser Ansatzpunkt existiert, und zwar tief im Inneren des ‚Verblendungszusammenhangs‘ selbst. Man muss sich in diesen direkt hineinbegeben – wie Kluge dies 1988 mit der Gründung der Firma DCTP (Development Company for Television Program) tat, als er sich in das Privatfernsehen (RTLplus und SAT 1) ‚einkaufte‘, um inmitten der Kommerzialisierung durch die Errichtung von „Kulturfenstern“ (<http://www.kluge-alexander.de/zur-person.html>, Stand: 2.9.2008) eine alternative Realität erfinden und damit stiften zu können.

II. Die Oper als Kraftwerk der Gefühle

Es ist ausgerechnet die Gattung wie die Institution der Oper, die laut Kluge den Verblendungszusammenhang als ‚Macht des Faktischen‘ immer wieder wie eine Art Schicksal zelebriert: „In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ (Kluge 1984, 68) Was hier durchexerziert werde, sei mithin die vermeintliche Unausweichlichkeit alles Geschehens: Die Figuren laufen geradewegs in ihr Unheil – und nur in seltenen Fällen, wie etwa in Ludwig van Beethovens *Fidelio* oder in Richard Wagners *Meistersingern*, werde dieses mit letzter Kraft abgewendet. Dabei sind es in erster Linie die Opern des 19. und (frühen) 20. Jahrhunderts, denen alle Aufmerksamkeit gilt: Zentral für Kluge sind die Musiktheaterproduktionen Wagners, allen voran das ‚Bühnenweihfestspiel‘ *Parsifal* und der *Ring des Nibelungen* (und hieraus insbesondere die *Götterdämmerung*), aber auch Giuseppe Verdis Opern *Aida*, *Othello* und *Rigoletto* kommen als Themen bzw. in Form von Ausschnitten aus aktuellen Opernproduktionen – die teilweise ihrerseits mit Zitaten aus der Filmgeschichte gekoppelt werden – immer wieder vor. (Weitere für Kluge zentrale Opernkomponisten sind, um eine repräsentative Auswahl zu nennen, Christoph Willibald Gluck, Giacomo Meyerbeer, Giacomo Puccini und Leoš Janáček.)

Wenn hiermit grob der gleichsam ‚aktive‘ Fokus des Autorenfilmers und Schriftstellers umrissen ist, so bedeutet dies jedoch nicht, dass es sich zugleich um den musikalischen Bildungshorizont des studierten Kirchenmusikers Kluge handelt: Zahlreiche (Fernseh-)Magazin-Beiträge und Interviews (etwa mit Pierre Boulez, August Everding, Heiner Goebbels, Wolfgang Rihm oder Heiner Müller) zeugen von dessen enormer, sich auch auf das 20. Jahrhundert erstreckender Repertoirekenntnis. (Für eine Übersicht über sämtliche bis zum Jahr 2000 ausgestrahlte Musik-Magazinsendungen vgl. Vogt 2000). So habe sein Vater während des Krieges nachts auf ‚Radio Roma‘ unentwegt Opern gehört, während der Sohn Alexander, Jahrgang 1932, aufmerksam daneben saß: „Die Oper war für mich der Trost in der Trostlosigkeit des Krieges.“ (Kluge 2008) Dass es vor allem die Opern des 19. Jahrhunderts sind, die Kluge thematisiert, ist der Tatsache geschuldet, dass diese bis heute das Kern-Repertoire der großen Opernhäuser bilden und damit zugleich – bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wenn nicht bis heute – der Repräsentation und Selbstvergewisserung eines Bürgertums dienen, das sich in den jeweiligen Stoffen spiegelt bzw. zu spiegeln meint. Bezeichnenderweise zählt Kluge die Oper – neben Justizpalast und Börse – zu den drei „Arten des bürgerlichen Palastes“ (Kluge 2001, 61).

Zu einiger Prominenz brachte es die prägnante Definition der Oper – zuerst in Kluges „Dokumentarspielfilm“ DIE MACHT DER GEFÜHLE (BRD 1984), der durch das gleichnamige Buch ergänzt wurde – als „Kraftwerk der Gefühle“ (Kluge 1984, 68f.). Nicht ganz deutlich wird dabei zunächst, ob es sich um ein Kraftwerk handelt, das Gefühle *erzeugt* oder um eines, das durch Gefühle *angetrieben* wird. Alles weist jedoch darauf hin, dass es sich vor allem um letzteres – den Antrieb durch Gefühle und das Erzeugen etwa von Energie und Wärme – handeln muss: Schließlich sind die Opernstoffe und insbesondere die Musik selber bereits von Gefühlen durchdrungen. Im Jahr 2001 erneut zur Kraftwerk-Idee von 1984 befragt, äußerte sich Kluge folgendermaßen, seine ursprüngliche Analyse leicht modifizierend:

„Wenn ich die Frage auflösen darf, wie ich sie 2001 sehe, dann würde ich sagen, daß überall im Land in kleinen hochradioaktiven Öfchen, nämlich den Familien, eine Energie produziert wird, und diese Kernspaltung des Gemüts, die in der Erziehung in Kleinfamilien stattfindet, ist in der Lage, eine ungeheure Fähigkeit zu sparen, sich hinzugeben, sich zu konzentrieren, sich zuzurichten, also die ganze Entfremdung, die über fünfhundert Jahre ein Volk prägt, jedesmal neu [...] noch einmal nachzuholen. [...] Eine dieser Erfindungen [...], eine dieser Möglichkeiten, sich exzessiv zu äußern [...], ist die Oper als eine besonders große, feierliche und gewissermaßen vom künstlerischen Gemeinwesen anerkannte Höchststufe der mimetischen Ausdrucksform und des Sinngehalts.“ (Kluge 2001, 37)

Das heißt nichts anderes, als dass die Oper – wie auf anderer Ebene der Krieg, Parteitage oder auch Ereignisse wie Weltausstellungen – die Möglichkeit bietet, die ansonsten notwendigerweise auf Sparflamme gehaltenen Gefühle zu einer Art Gesamtkunstwerk freizusetzen. Auf diese Weise werde, so Kluge, „stellvertretend Entsorgung der Gefühle“ (Kluge 2001, 37) betrieben. Mit anderen Worten: Die Oper ist, anders als noch 1984 nahegelegt, letztlich nicht selber das Kraftwerk, sondern eine Art Entsorgungsstation

für anderswo Produziertes: „Das ist in meinem Film ein bisschen verkürzt dargestellt. Ich muss auch ganz ehrlich sagen, dass ich das nicht richtig analysiert hatte.“ (Kluge 2001, 37) Von Bedeutung ist, dass mit dem Kraftwerkgedanken auch das Opernhaus als konkretes Gebäude gemeint ist – zur Institution der Oper gehören demnach der Publikumsaal, die zahlreichen Räume hinter, über und unter der Bühne, d.h. die gesamte Maschinerie, die reibungslos funktionieren muss, damit eine einzelne Aufführung zustande kommt. Was ‚Oper‘ in diesem Sinne bedeuten mag, wird u.a. im (Fernseh-)Film FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN deutlich, den Kluge Mitte der 1990er Jahre aus zwei Magazinbeiträgen mit dem Theaterregisseur Einar Schleef kompilierte. (Es handelt sich um die Sendungen *Endkampf in einer Ritterburg / Einar Schleef und die Gesangsmaschinen des Parsifal*, ausgestrahlt am 26.6.1995 in *News & Stories*, SAT 1, und *Herr Puntila und seine Tochter Eva / Einar Schleef inszeniert Bert Brecht am Berliner Ensemble in ungewöhnlicher Weise*, ausgestrahlt am 17.6.1996 im Format *10 vor 11* auf RTL. Besagter ‚Minutenfilm‘ ist auf DVD 14 der 2007 bei Zweitausendeins erschienenen DVD-Box *Alexander Kluge: Sämtliche Kinofilme* enthalten.) Zu sehen ist – in extremer Beschleunigung – eine Aufführung, die es in dieser Form nie gab; es handelt sich um Einar Schleefs Inszenierung von Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble von 1996, wobei Schleef selber die Hauptrolle übernahm. Hierzu erklingt (wiederum im Film Kluges) Musik aus dem Beginn des zweiten Aktes von *Parsifal*. Die Verbindung Brecht – Wagner ist jedoch alles andere als willkürlich; vielmehr hat bereits Schleef selber bewusst Elemente aus *Parsifal* in seine Puntila-Inszenierung integriert. Wenn Gurnemanz im ersten Akt der Wagner-Oper singt: „[Z]um Raum wird hier die Zeit“, so nimmt Kluge dies wörtlich, wenn er die Inszenierung samt Opernhaus in den (unbegrenzten) Welt-Raum mit tiefschwarzem, leicht bewegtem Sternenhimmel im Hintergrund versetzt und dabei die Zeit der Inszenierung extrem rafft – einzig die Musik erklingt (in einem entsprechend kurzen Ausschnitt) im Original und damit in ihren gewohnten Dimensionen. Auf diese Weise werden bestimmte „Zeitverhältnisse durch Parameter des Raums“ (Schulte 2007, 53) inszeniert: Ewiges Weltall und eine extrem beschleunigte Operaufführung aus den 1990er Jahren eines wiederum ‚ewigen‘, von Wagner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertonten Stoffes innerhalb eines Raumschiffs, was zum ‚All‘ wiederum in einem paradoxen, nämlich letztlich in gar keinen Verhältnis steht. Deutlicher kann die vermeintliche Hermetik und Abgeschlossenheit – bzw. „Erfahrungslosigkeit“ (Schulte 2007, 53) – der ‚Kunstform Oper‘ kaum dargestellt werden: „[D]as in den Sternenhimmel hineinprojizierte Opernhaus scheint die Erde längst verlassen zu haben und sich immer weiter zu entfernen.“ (Schulte 2007, 53) Die verschiedenen Zeiten und Räume sind nicht mehr vermittelbar. Einzig der Musik gelingt es, sämtliche Raum-Ebenen miteinander zu verbinden – dank der über das Bild hinausweisenden Schallwellen kann sogar der heutige Fernsehzuschauer als Rezipient miteinbezogen werden. Entsprechend heißt es bei Kluge: „Die Oper hat meines Erachtens Transzendenz nur in der Musik. Und da geht sie weit in den Kosmos und überwindet alle Wände.“ (Kluge 2001, 56). Die ‚Musik‘ ist innerhalb der Gattung Oper konsequenterweise die einzige Instanz, die Kluge an keiner Stelle seines Œuvres hinterfragt. Mit ironischem Unterton heißt es etwa an anderer Stelle, bezogen auf Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*: „Ein hervorragendes Stück. Wenn Sie den ganzen Text und die Handlung wegnehmen und nur die Musik abspielen lassen, dann ist das ein großes Werk.“ (Kluge 2001, 6).

Deutlich wird damit das Unbehagen Kluges am „Kraftwerk der Gefühle“ wie auch am Gesamtkunstwerk Wagnerscher Provenienz, das hier ironisch als „Stenogramm“ (Schulte 2007, 54) zitiert wird. (Übrigens ist Wagners *Parsifal*, diesmal mit dem Gralsmotiv, bereits zu Beginn des Filmes *DIE MACHT DER GEFÜHLE* akustisch präsent – und zwar, während, ebenfalls im Zeitraffer, die Silhouette der Stadt Frankfurt am Main, gleichsam als ewiges ‚Babylon‘, mit ihren Banken und Hochhäusern während der Morgendämmerung zu sehen ist: „Babylon als eine Metapher der ‚reinen Rationalität‘, die auf Perfektion und Vollendung aus ist und doch die Erde unbewohnbar wie den Mond macht.“ [Schlicht 1983]. Der implizite Hinweis, dass der ‚Gral‘ gemeinhin ausgerechnet in Banken und Börse gesucht wird, ist kaum zu übersehen.) – Dass Wagner in *FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN* ausgerechnet durch Brecht ‚gebrochen‘ (d.h. verfremdet) wird, ist vielsagend genug; dass all dies aber schließlich als Fernsehfilm ausgestrahlt wird (und damit in einem Medium, das die Aura des von ihm reproduzierten Inhalts vollends zerstört, zugleich aber ebenfalls eine eigene Art von ‚Gesamtkunstwerk‘ darstellt), ist für Kluges Vorgehensweise bezeichnend. Die Funktion nämlich, die früher die Oper als „Kraftwerk der Gefühle“ innehatte, nimmt, Kluge zufolge, im 20. Jahrhundert notwendigerweise der Film ein: „Musik und Film sind Verwandte, und man spricht vom Kino als der Oper des 20. Jahrhunderts“ (Kluge 2008) Möglicherweise ist es nun das Fernsehen, welches als Entsorgungsstation der Gefühle fungiert (dies könnte man weiterdenken, wenn man an iPod und YouTube denkt, zu denen sich Kluge jüngst optimistisch äußerte, vgl. Kluge 2008). Konsequenterweise reflektiert Kluge häufig das ‚Medium‘, wenn er ‚Oper‘ und ‚Film‘ thematisiert. So gibt es in mehreren Filmen und Magazin-Sendungen Filmbilder, die in die Fotografie eines Opernsaales hinein collagiert wurden: Man sieht mittels des Mediums ‚Fernsehen‘ ein Foto, auf dem ein Opernsaal abgebildet ist, in dem auf einer Leinwand ein (bewegtes) Filmbild präsentiert wird. Der „Bühnenraum wird zur Leinwand“ (Scherer 2002, 191), womit zugleich eine „reflexive Ebene“ integriert wird (Scherer 2002, 190): „Damit verliert das Filmbild [...] seinen Abbildcharakter und wird als eine mediale Form reflektiert.“ (Scherer 2002, 191) Auf diese Weise wird „die kontrastreiche Erfahrung von drei historischen Wahrnehmungsanordnungen in einem Bild“ vermittelt, die in „Theaterraum, Lichtspielpalast und Fernsehabend zerfallen.“ (Gruber 2007, 83)

III. Falsche Verkabelungen und notwendiger Opernbrand

„Irgendetwas in der Anfangsphase des Projekts ging schief“ (Kluge 1984, 110): Nicht nur der anderthalbminütige *PARSIFAL*-Film Kluges, sondern auch eine längere, an prominenter Stelle – nämlich unmittelbar im Anschluss an die Dokumentation über die Weltausstellungen (vgl. hierzu Kluge 2001, 37) – platzierte, in ihrem Kern etwa zweiminütige Sequenz aus *DIE MACHT DER GEFÜHLE* verdeutlicht die fehlende Anbindung der Oper an die Belange der Bevölkerung. In dieser Szene ist, wie bereits fünf Jahre zuvor in *DIE PATRIOTIN*, erneut Hannelore Hoger – diesmal als Heiratsvermittlerin Frau Bärlamm – unterwegs, um herauszufinden, was an der Verkabelung zwischen (hier: Frankfurter) Opernhaus und Außenwelt nicht mehr stimmt. (Auffallend ist, dass es in den Filmen Kluges vor allem Frauen sind, die als Figuren der

„Eigentlichkeit“ der vermeintlichen ‚Macht des Faktischen‘ auf den Grund gehen und sich dieser damit widersetzen, vgl. hierzu Grüneis 1994, 73). Währenddessen kommentiert die Stimme aus dem Off, gesprochen von Alexander Kluge: „Die Röhren und Kabel, die dieses Kraftwerk mit der Bevölkerung verbinden, drohen zu verrotten.“ (Vgl. Kluge 1984, 68; im Film ab 00:45:07) Bärlamm hört zunächst (wie auch die Filmzuschauer) durch ein altes Rohr übersteuerte, nicht identifizierbare Fetzen Opernmusik (laut Filmbuch: „Imaginäre, musikalische Kreischgeräusche zahlreicher Opern“, vgl. Kluge 1984, 111) und schließlich den Gesang der Gluck’schen Barbarenkönigin Alcestis in der gleichnamigen Oper, die laut Regieanweisung „bis zur Brust in der Unterwelt“ (Kluge 1984, 68) steht und schließlich als Ausschnitt aus einer Operninszenierung erscheint. Hierzu heißt es, wiederum gesprochen von Alexander Kluge: „Gefühle brennen, sie kühlen nicht.“ (Kluge 1984, 68) Auch Frau Bärlamm bedarf offenbar der Oper, um hieraus Energie zu beziehen – woraus sich ihr beherzter Einsatz (wiederum mit Hilfe des Spatens) erklärt: Ihr Beruf als Heiratsvermittlerin, der Menschen zusammenführt, bedarf dringend jener Hitze, die aus Gefühlen entsteht. Analog zur Verkabelung der Oper heißt es an späterer Stelle im Film: „Es ist nach wie vor leicht, Ehen zu stiften, aber sie halten nicht. Irgend etwas in der Verkabelung liegt schief.“ (Kluge 1984, 200)

Es handelt sich mithin bei der ‚Oper‘ innerhalb der Filme Kluges um ein ganz und gar abgeschlossenes Gebilde, das nicht mehr aufgrund ihrer konkreten Stoffe, sondern allein mit Hilfe der hier erzeugten ‚Hitze‘ mit der Außenwelt kommuniziert: Opernhäuser seien, so Kluge, „Bunker, Raumschiffe, im Grunde Arche Noahs, in denen das Wahre, Gute, Schöne sich verschanzt.“ (Kluge 2001, 56) Nicht umsonst vergleicht Kluge das Opernhaus als Gebäude mit jenem der „Börse“ (Kluge 2001, 61); an anderer Stelle heißt es: „Ein Tresor entspricht einem Opernhaus.“ (Kluge 2001, 56) Während in der Börse alles um den Götzen ‚Geld‘ bzw. dessen Vermehrung kreist, bestehe in der Oper das einzig (vermeintlich) ‚transzendente‘ Moment (abgesehen von der Musik, vgl. Kluge 2001, 56) in dem Kronleuchter: „Es gibt nirgends, außer im Kreml, so große Kristall-Lüster wie in Opernhäusern. Sie ersetzen im Grunde ein Zentrallicht“ (Kluge 2001, 56). „Niemals wird man hier zu Gott kommen, sondern zu gemalten Göttern, die am Opernhimmel oben im Gewölbe angedeutet sind, nur zu denen gelangt man mit den Mitteln der Oper.“ (Kluge 2001, 37) Während es in den großen Weltausstellungen noch um ‚Waren‘ geht, die als „Fetisch“ mit konkreten Bedeutungen versehen werden und damit einen gewissen „Anteil an menschlicher Einbildungskraft“ (Kluge 2001, 37) haben, geht es in ‚Börse‘ und ‚Oper‘ nur noch um die sinnentleerte Anbetung von Götzen (Geld, Kristall-Lüster, gemalte Götter). So ist in das Gebäude der ersten großen Londoner Weltausstellung, welches in *DIE MACHT DER GEFÜHLE* unmittelbar vor der Sequenz mit dem Frankfurter Opernhaus zu sehen ist, immerhin noch die Natur (in Form einer riesigen Ulme) integriert, die in dem ‚Raumschiff Oper‘ keine Rolle mehr spielt.

Konsequenterweise spielt das Motiv des Opernbrandes bei Kluge – der den diesbezüglich berüchtigten Pierre Boulez mehrmals interviewt hat – eine zentrale Rolle: „[N]ichts brennt so spektakulär wie eine Oper.“ (Kluge 2001, 56). So macht sich, ebenfalls in *DIE MACHT DER GEFÜHLE* (ab 01:11:58), als während des Zweiten Weltkriegs die Oper brennt, Feuerlöschkommandant Schönecke ins Innere des Gebäudes auf, um hinter das

Geheimnis des ‚Grals‘ zu kommen. Im Film kommentiert die Stimme Kluges aus dem Off: „Mitten im Feuersturm, umgeben von einschlagenden Bomben, besieht Schönecke die Pappschachtel [d.h. den Gral], die entweder das Reich oder das Heil darstellt.“ (Kluge 1984, 70) Mit anderen Worten: Wenn die Oper brennt, besteht die einmalige Gelegenheit, deren Inneres zu entzaubern. (Es erweist sich, dass dieses leer ist.) Zugleich wird die natürliche Beziehung zwischen ‚Außen‘ und ‚Innen‘ wiederhergestellt, womit die Chance besteht, eine alternative Oper zu errichten. Entsprechend heißt es aus dem Off: „Vom Standpunkt des Löschers muss man es abbrennen lassen...“ (Kluge 1984, 138).

IV. Möglichkeitssinn (Fortsetzung), oder: Bewaffnete Gefühle

Kluges Dekonstruktion solch klassischer Gegensatzpaare wie Dokument und Fiktion, Geschichte und Gegenwart, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Realität und Imagination ist ein Projekt, das einer umfangreichen Baustelle gleicht, auf der unentwegt gegraben, aufgebaut, zerlegt und zusammenmontiert wird. [...] Das (de-)konstruktivistische Prinzip, das sich aus der Filmmontage herleitet, ist generell zur Signatur der Klugeschen Arbeiten geworden. (Kaes 1985, 140)

Dieses Projekt der Dekonstruktion, mit dem sich Kluge selber ebenfalls identifiziert (Kluge 2001, 42), ist nicht zuletzt die Grundidee des 2001 publizierten, von Christian Schulte herausgegebenen *Ersten imaginären Opernführers*. Auf eine hier abgedruckte, aufgrund ihres Gleichnischarakters vielzitierte Schlüsselszene, die ebenfalls aus *DIE MACHT DER GEFÜHLE* stammt (hier ab 00:09:52), sei an dieser Stelle näher eingegangen: Hinter den Kulissen einer Opernbühne interviewt Frau Pichota (gespielt von Alexander Kluges Schwester Alexandra Kluge) im Anschluss an eine Operaufführung einen Kammersänger. (Es handelt sich hierbei um eines der zahlreichen, von Kluge im Laufe der Jahre als Genre perfektionierten Fake-Interviews.) Stein des Anstoßes der hartnäckig Fragenden ist, wie es sein könne, dass der Kammersänger im ersten Akt zum 84ten Male „mit einem Funken Hoffnung im Gesicht“ spiele, wo er doch wisse, dass die Oper jedes Mal tragisch ausgehe. Dabei gelingt es den beiden Protagonisten an keiner Stelle, wirklich miteinander ins Gespräch zu kommen; zu unterschiedlich sind die jeweiligen Zugänge zur Realität. Was sich hier zunächst als (durch die Entkopplung von Schauspieler und Rolle leicht auflösbares) Paradox darbietet – wie kann man wider besseres Wissen einen *wirklichen* Hoffnungsfunken erkennen lassen? –, steht zugleich für ‚Geschichte überhaupt‘: So wie der Kammersänger innerhalb der Rolle sein Wissen vollständig verdrängen muss, um glaubwürdig (und damit: erfolgreich) zu sein, so muss jeder Mensch, um überhaupt leben zu können, ebenfalls innerhalb seiner jeweiligen ‚Rolle‘ vergessen, was er von den Mechanismen der Realität (oder auch von seinen anderen ‚Rollen‘) weiß. Keine Liebesgeschichte würde beginnen, wenn das Realitätsprinzip bereits zu Beginn die Oberhand hätte. Entsprechend wurde jenes sinnlose Gespräch zwischen Frau Pichota und Kammersänger, das Rainer Stollmann als „lakonische Grotteske“ (Stollmann 2002, 247; vgl. auch Gnam 2002, 148) bezeichnete, vielfach verstanden als verdichteter Dialog zwischen

Gefühl (und damit: Anfang, Hoffnung, Aufbruch) auf der einen und Verstand (Pessimismus, Tatsachen, Resignation) auf der anderen Seite. Kluge selber bringt jene Szene wiederum in einen Zusammenhang mit der deutschen Geschichte: „Es fängt mit Verliebtheit an und endet mit Scheidung. Es beginnt im Jahr 1933 und endet in Trümmern. Die großen Opern beginnen vielversprechend mit gesteigertem Gefühl, und im 5. Akt zählen wir die Toten.“ (Kluge 1984, 56)

Das Fake-Interview endet mit dem Satz „Könnte doch aber!“ – bezogen auf den möglichen glücklichen Ausgang der Oper – des Kammersängers. Jener Satz wiederum bringt den eingangs beschriebenen, für Kluge so zentralen Möglichkeitssinn auf den Punkt; nicht zwingend nämlich muss der Verstand recht behalten. Schließlich gibt es neben jenem ‚realistischen‘ Tatsachensinn eine zweite, produktivere Art von Verstand als gleichsam ‚eingedicktes Gefühl‘: „sozusagen Gefühle, die zugespitzt und bewaffnet worden sind.“ (Kluge 1984, 213) Hieraus resultiert zugleich die „Lust aufs Unwahrscheinliche“ (Kluge 1984, 227), von der sowohl der Film *DIE MACHT DER GEFÜHLE*, aber auch *DIE PATRIOTIN* oder der *Erste imaginäre Opernführer* des Klugeschen Alter Egos Franz Xaver Holtzmann handelt, in dem jeweils alternative Handlungsstränge für einzelne Opernplots entwickelt werden sollen. „Die Gefühle sollen sozusagen nicht wie naive Zivilisten umherirren, um schließlich in der dramatischen Verwicklung gefangen und geköpft zu werden.“ (Kluge 1984, 176) Gefühle, die „bewaffnet worden sind“, können anschaulich dargestellt werden anhand des Bildes der Heiratsvermittlerin Bärlamm, die ihre Falten mit Wäscheklammern zu verbergen sucht: Optimismus, der allerdings nicht blind ist, sondern eine Art Allianz mit der Realität eingeht und diese gar nicht erst zu verbergen sucht. (Die Wäscheklammern-Szene folgt, gleichsam als Konsequenz, im Anschluss an die Szene, in der Bärlamm sich um die Verkabelung der Oper sorgt.) Auffallend ist, dass die Möglichkeiten für einen glücklichen Ausgang als „Abrüstung der fünften Akte“ (Kluge 1984, 176) – sozusagen: Kraft der Gefühle versus *Macht des Schicksals* (Schulte 2007, 49) – häufig durch Zufälle und individuelle (körperliche) Befindlichkeiten, d.h. gleichsam Einbrüche der Realität in Fiktion, entstehen: Othello erschießt Desdemona aufgrund eines Magenfiebers doch nicht, der Dirigent erleidet einen Herzinfarkt, ein Sänger ist zu dick, „um durch die enge Tür zum Verlies zu passen“ (Kluge 2001, 18). Zwar sei dies, so Kluge, das „Gegenteil von Oper, aber, weil Sie die Physis eines dicken, atmenden Körpers gegen die Notwendigkeit, in einen Kerker gesteckt zu werden, fühlen, ist das etwas Wohltuendes.“ (Kluge 2001, 18) Was sich in diesen ‚Opern‘ also ereignet, ist, erstens, die Zusammenführung von Realität und Fiktion und damit, zweitens, das somatische Moment, welches in der *Dialektik der Aufklärung* „Eingedenken der Natur im Subjekt“ genannt wird (Schulte 2007, 50). Indem der ‚reale Körper‘ des Schauspielers – Bindeglied zwischen Realität und Fiktion – den Handlungsablauf stört, erinnert sich das Individuum der Alternativen; die Störung fungiert hier als Produktivkraft.

Genau jene Störung – als eine Art Kurzschluss zwischen Realität und Imagination, der für einen Moment sämtliche Handlungsmöglichkeiten aufscheinen lässt – stellt das Gestaltungsprinzip sämtlicher Arbeiten Kluges dar, das bereits die frühen Filme seit *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1965/66) prägt. (Erinnert sei auch

an den Titel des 2003 veröffentlichten Buches: *Die Lücke* [!], *die der Teufel läßt*, oder an das erzählende ‚Knie‘ in *DIE PATRIOTIN* als „Gelenkstelle“ und damit als „konkretes Bild für das Dazwischen“, vgl. Kaes 1985, 136.) Zugleich geht es um die vielzitierte „Durchbrechung des Mythos“ (Scherer 2002, 187): Wo sich Gefühle aufgrund babylonischer Sprachverwirrung von der ‚Welt‘ abkoppeln und sich schließlich hermetisch von dieser abschließen, wodurch sich zugleich der ‚Mythos‘ verfestigt, gilt es, jene Gebilde in ihre Einzelteile zu zerlegen, notfalls (wie im Falle der Oper) durch einen Brand. Christian Schulte fasst Kluges Zugriff folgendermaßen zusammen: „Seine ästhetischen Operationen verdanken sich allesamt der Einsicht, dass die Wirklichkeit ein Ensemble variabler Verhältnisse darstellt, die wie übereinandergeschriebene Texte in mehrere Richtungen zugleich gelesen werden müssen.“ (Schulte 2002, 69)

V. Film und Musik als ‚Durchbrechung des Mythos‘

Ein höchst plastisches, nahezu akademisches Beispiel dafür, wie der Mythos – etwa innerhalb der Kunst Wagners – heute noch angemessen rezipiert werden kann, liefert ein weiterer fiktiver, dem Geistesverwandten Heiner Müller (zu Kluge und Müller vgl. Mieth 2003) gewidmeter Bericht Kluges, der eine Wiener Aufführung der *Götterdämmerung* während des Beschusses der Stadt im Zweiten Weltkrieg zum Inhalt hat: Das Besondere dieser Aufführung ist, dass – auf Befehl Baldur von Schirachs – die einzelnen Instrumentengruppen in Luftschutzkellern ihren Part jeweils einzeln spielen und auf alte Filmstreifen aufnehmen, wobei sie über Feldtelefone miteinander verbunden sind. Das ‚Konzert‘ wird allerdings nie gesendet; erst in den 1990er Jahren findet ein imaginärer Assistent Luigi Nonos durch Zufall die Bänder in Georgien und lässt sie nach Paris transportieren, wo sie in Gegenwart Jean-Luc Godards angehört werden: „Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Zeitgeschichte.“ (Schulte 2007, 51; vgl. auch Scherer 2002, 192) Wagners Musik muss durch den ‚Ernstfall‘ hindurchgehen, um im späten 20. Jahrhundert angemessen rezipiert werden zu können – Medien wie ruinierte Filmstreifen oder das Geräusch der Luftangriffe werden in die Musik, die auf diese Weise „keinen einheitlichen Klang“ (Kluge 2007, 154) ergibt, integriert; erst hierdurch wird sie authentisch: „Teile des Materials sind verschrämmt und erhalten durch die Beschädigung einen den Thesen Walter Benjamins entgegengesetzten *einmaligen* Charakter.“ (Kluge 2007, 158) Sämtliche Absichten der Beteiligten, die den Wohlklang der Aufführung im Sinn hatten, schlugen fehl und „etwas anderes entstand, was kein einzelner wollte“ (Kluge 2007, 161); oder, wie es der imaginäre Nono-Assistent ausdrückt:

Nicht, was ein individueller Kopf sich an Partituren ausdenkt, ist ein gelungenes Werk, sondern das, was er an Schätzen der Musik findet und bewahrt. Ich hätte mir eine Telefonkastenstimme [...] nicht ausdenken können, noch dazu eine, die eine solche Ausdruckskraft besitzt. (Kluge 2007, 158f.)

Bemerkenswert ist, dass auch hier – wie bereits in FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN – die Dimension des ‚Raumes‘ zentral ist. So heißt es in der imaginären Pariser Diskussion mit Godard, dass die „Räume“ die „Nachricht“ seien, wobei kein „qualifizierter Raum“, sondern eine Art „Anti-Dom“ erzeugt werde. (Kluge 2007, 160. Das filmische Schaffen Godards hat für Kluge in mehrfacher Hinsicht Vorbildcharakter. Insbesondere die von Godard in dessen Buch *Liebe Arbeit Kino* von 1981 auf Seite 68 erwähnte Stelle innerhalb eines seiner Filme, an der der Protagonist noch das Wort „Ich“ artikuliert, die fehlenden Worte „liebe dich“ aber durch die Musik ‚gesagt‘ werden, zitiert Kluge mehrfach als vorbildhaft; vgl. u.a. Kluge 2001, 121.)

Ruine, Fragment, Bruch, Lücke, Reflexion der Medialität – diese für moderne und postmoderne Ästhetiken im Gefolge Walter Benjamins und Adornos zentralen Kategorien und Verfahrensweisen sind für den Einsatz der verschiedenen Medien (und damit auch der Musik) im filmischen Werk Kluges leitend. (So weist Kluge mehrmals darauf hin, dass ein wesentlicher Vorteil des Kinos darin bestehe, dass es in ihm zur Hälfte der Zeit dunkel sei, was zugleich Raum für die Imaginationen des Publikums lasse: So bilden wir uns ein, „etwas Kontinuierliches zu sehen“, haben aber zugleich „im Hirn die Pause, etwas Eigenes zu denken.“ Kino sei somit ein „hochaktives Medium“. Kluge 2001, 41). Die „Unterbrechung“ als Konstitutivum künstlerischer Gestaltung – und hierzu zählt auch die „Frage“ des Interviewers (Vogl 2007) – erlaubt damit „immer auch eine Unterbrechung der Fatalität des Geschichtsverlaufs“ (Gruber 2007, 80). Es werden in Kluges Filmen ausschließlich bekannte oder weniger bekannte musikalische Versatzstücke verwendet, gleichsam „bemooste“ Musik, Musik mit einer Rezeptionsgeschichte“ (Schneider 1990, 204), die bereits relativ genau bestimmbare Rezeptionsschichten enthält: Tangos, klassische (vor allem Klavier-) Musik, Schlager der 1930er Jahre auf zerkratzten Schallplatten, von den Protagonisten gesungene Schlager, Nationalhymnen (insbesondere die deutsche, so etwa in *ABSCHIED VON GESTERN*), Opernfragmente (zum Musikeinsatz bei Kluge vgl. auch Schneider 1990, 202f.). Diese werden konfrontiert mit ebenso fragmentarischen, auf ähnliche Weise ‚besetzten‘ und zusammenmontierten Bildern bzw. Filmen (häufig ist dabei die Lippenbewegung der Sänger nicht synchron mit dem Erklingenden, vgl. insb. Lutze 2002, 29); beides zusammen aktiviert den Möglichkeitssinn des Betrachters, der zwischen ‚harten Fakten‘ (Dokumentarischem) und ‚Gefühl‘ (d.h. Musik) angesiedelt ist. Welchen Stellenwert die Musik – laut eigener Auskunft „Antrieb und Kern seiner Produktion“ (Uecker 2002, 83) – in Kluges Ästhetik einnimmt, soll abschließend anhand eines Bildes verdeutlicht werden, auf dem nichts als eine Küche zu sehen ist (vgl. Kluge 1984, 272 oder Kluge 2001, 32): Zwar kann man sie nicht hören, aber der gesamte Raum in Kluges Geburtsort Halberstadt, ist, so die Bildunterschrift, durchdrungen von Musik aus Bizets Oper *Carmen*, die am 21.12.1946 vom Sender Leipzig übertragen wird. Überflüssig zu sagen, dass dies für Kluge eine der authentischsten Formen einer Operninszenierung darstellt.

Literatur

- Gnam, Andrea (2002) Von der Faszination einer Ästhetik der Ratlosigkeit. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 138-154.
- Gruber, Klemens (2007) Avantgarde / Arrieregarde. Alexander Kluges strategische Vermögen. Drei Hinweise. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 77-90.
- Grüneis, Olaf (1994) *Schauspielerische Darstellung in Filmen Alexander Kluges. Zur Ideologiekritik des Schauspielens im Film*, Essen: Die Blaue Eule (*Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule* 5).
- Kaes, Anton (1985) Über den nomadischen Umgang mit Geschichte. In: *Alexander Kluge*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik (*text + kritik* 85/86), S. 132-144.
- Kluge, Alexander (1984) *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kluge, Alexander (2001) *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8 (*Fakts & Fakes* 2/3).
- Kluge, Alexander (2007) Die Götterdämmerung in Wien. Wie eine filmische Dokumentation Richard Wagner vom Kopf auf die Füße stellte. In: *Alexander Kluge: Geschichten vom Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153-161.
- Kluge, Alexander/Weinmann, Martin (2007) *Neonröhren des Himmels. Filmbuch*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kluge, Alexander (2008) In der Zapperfalle. Ein Gespräch über Fernsehen, das Erbe des Autorenfilms, YouTube, Multiplexkinos, Adorno und die Oper. In: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* (19./20.1.2008), online:
<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews/details/artikel/31/in-der-zapperfalle.html>
(Stand: 5.7.2008).
- Lutze, Peter C. (2002) Alexander Kluge und das Projekt der Moderne. Aus dem Amerikanischen von Peter Höfle. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-38.
- Mieth, Corinna (2003) *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*, Tübingen/Basel: Franke.
- Scherer, Christina (2002) Arbeit an der Filmgeschichte. Die Filmrezeption in den Fernsehsendungen Alexander Kluges. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 181-194.
- Schlicht, Burghard (1983) Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang. In: *Der Spiegel* 39 (26.9.1983), S. 226-231, online:
<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=14021790&top=SPIEGEL>
(Stand: 10.6.2008).

- Schneider, Norberg Jürgen (1990) *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. Auflage. München: Ölschläger (*kommunikation audiovisuell* 13).
- Schulte, Christian (2007) Opern-Stenogramme. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 49-54.
- Stollmann, Rainer (2002) Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 233-259.
- Uecker, Matthias (2002) Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 82-104.
- Vogl, Joseph (2007) Kluges Fragen. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 119-128.
- Vogt, Guntram (2000) „Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum.“ Zu Alexander Kluges Musik-Magazinen. In: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Hrsg. v. Christian Schulte. Osnabrück: Rasch, S. 253-270.