

„Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“

Sprachinseln und Musiksoziotope bei Alexander Kluge

Katrin Eggers (Hannover)

Je näher man die gesellschaftliche Realität betrachtet, je genauer die Momentaufnahmen werden, die eine Kameralinse von der uns umgebenden Wirklichkeit macht, desto fremder und seltsamer erscheint diese Wirklichkeit. Der „Neue Deutsche Film“ oder „Autorenfilm“ ab den 1960er Jahren um die Filmemacher Alexander Kluge, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder und andere, reagierte auf diese Feststellung radikal kritisch: Die meisten Filme hätten nur ein „mittleres Verkehrsinteresse“ an der Wirklichkeit und wären vor allem der ökonomischen Produktionssituation geschuldet (Kluge 1975a, 116). Ein wirklich zeitkritischer Dokumentarfilm müsste daher ganz anders vorgehen, als bisher. Kluge schreibt 1975: „Wir sind der Ansicht, dass alle Beteiligten ihr Öffentlichkeits- und Realismuskonzept an diesem Film überprüfen könnten“ (Gassen 2007). Gemeint ist der Film *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*, eine Zusammenarbeit von Alexander Kluge und Edgar Reitz aus dem Jahr 1974. Die Filmemacher entwickeln darin verschiedene Methoden einer Analyse des Verhältnisses von Individuen zu Geschichte und Gesellschaft und entwerfen exemplarisch die Leitgedanken der Arbeit Alexander Kluges der 1970er Jahre: subversive Sprachkritik, das Konzept des filmischen Realismus, die sogenannte „Protestarbeit“, und die Karl Marx entlehnte „Sinnlichkeit der Wahrnehmung“.

Diese neuen ästhetischen Prinzipien fordern letztlich einen vollständig anderen Umgang mit Filmmusik oder vielmehr: mit Musik im Film. Anhand der Analyse einiger kurzer Szenen aus dem Film sollen diese Zusammenhänge skizziert und Kluges Einstellung zu Musik im Film deutlich gemacht werden.

IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD hat – wie die meisten Filme Alexander Kluges – keine zusammenhängende Handlung im eigentlichen Sinne. Der Film collagiert scheinbar disparate, real-historische Ereignisse einer Woche des Jahres 1974 in Frankfurt am Main. Diese, mit dokumentarischer Kamera aufgenommenen Szenen, geschehen gleichzeitig, aber unabhängig voneinander. Es ist die Zeit des Karnevals und die Kamera zeigt Ausschnitte von Veranstaltungen verschiedener Vereine, unter anderem einer Kinder-Karnevalsfeier. Die Erwachsenen feiern unter dem Motto: „Mach mit, lach dich fit!“, das parallel stattfindende Konzert des Polizeichores proklamiert: Singen hält psychisch gesund. Die authentischen Redner der Veranstaltungen, die diese Sinnsprüche verkünden, führen dem Zuschauer unmissverständlich vor Augen, dass die Kamera eben nicht passiv-neutral und dokumentarisch, sondern durchaus aktiv und kritisch-ironisch eingesetzt ist. Zur selben Zeit an anderem Ort findet ein Kongress für Astrophysik und ein Jungunternehmerkongress statt, dessen Authentizitätsgrad unklar bleibt, die geführten Einzelinterviews sind aber auf jeden Fall von Schauspielern übergangslos in das „dokumentarische“ Material eingeflochten. Des Weiteren findet ein (reales) WM-Qualifikationsspiel statt, ein (realer) SPD-Parteitag, und (vermutlich echte) Arbeiter planen einen Streik. Das Hauptaugenmerk des Filmes liegt aber auf der ebenfalls realen, studentischen Hausbesetzung zweier Frankfurter Straßenzüge, die abgerissen werden sollen. Die Studenten liefern sich kriegsähnliche Straßenschlachten mit der Polizei, schließlich werden die Häuser aber abgerissen. Diese dokumentarischen Abschnitte werden wiederholt durch die fiktiven Figuren des Polizeipräsidenten und des Bundestagsabgeordneten Bieringer unterbrochen, die sich weder kennen noch begegnen. Beide vertreten die Staatsgewalt und beanspruchen den großen Überblick über die unübersichtliche Situation, die im Film so genannte „Vogelperspektive“, naturgemäß für sich, den sie erwartungsgemäß und in bedenklichem Maße natürlich nicht haben. Daneben geraten noch zahlreiche andere teils fiktive, teils „echte“ Personen und Personengruppen vor die Linse der Kamera.

Kluge montiert vorgefundenes, authentisches Material – wie z.B. die Aufnahmen der Straßenschlachten zwischen den studentischen Hausbesetzern und der Polizei – mit fiktiven Figuren in gestellte, inszenierte Situationen hinein. Die Reaktionen und Ergebnisse sollen mit der Kamera „wie ein Seismograph“ eingefangen werden. Die verschiedenen sich so ergebenden Momentaufnahmen ergeben schließlich den Film. Verknüpft sind diese montierten Szenen lediglich durch die Handlungen, Bekanntschaften und Ortswechsel der beiden Protagonistinnen, der „Beischlafdiebin“ Inge Meier und der DDR-Spionin Rita Müller-Eisert.

„Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse“

Zu Beginn des Filmes werden mittels Zwischentiteln die vier Themenbereiche der Darstellung eingeblendet. Der dritte Zwischentitel lautet „Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse“.

Während die beiden Protagonistinnen unabhängig voneinander die Kamera an die verschiedensten Orte und Personen heranzuführen, stellt sich über den realistischen oder fiktiven Charakter der Szenen hinaus eine Gemeinsamkeit ein: All diese Persönlichkeiten und ihre Lebenswelten nutzen den Code ihrer Institutionen und Sprachmilieus voller leerer Floskeln und Tautologien als Masken der Anpasstheit, deren Emotionslosigkeit in ihren Gesichtern und in der Sterilität der Orte wiederkehrt. Sie charakterisieren als kinematographisches Mittel den autistischen Charakter der durch Erziehung und Vergesellschaftung verhärteten Kosmen der Milieugruppen. Die Nahtstellen der nebeneinander montierten Lebenswelten werden durch die völlig voneinander abgeschotteten Sprachmilieus unmittelbar deutlich.

Beispielhaft lässt sich dieses Verfahren an einer Szene verdeutlichen (1:00:39-1:04:21). Der Frankfurter Bauunternehmer Lippert (eine fiktive Figur) wird zu den Abrissarbeiten der besetzten Häuser, die mittels Kameraschwenk im Hintergrund in die Szene eingebunden sind, interviewt.

Die Kamera dokumentiert nicht etwa das Geschehen, sondern etwas, was ich „situative Sprachinsel“ nennen möchte, auf sehr deutliche Art und Weise: Mit schönstem Dialekt spricht hier der Unternehmerjargon und ordnet die Person allein durch Sprache und Wortwahl für den Zuschauer in ein bestimmtes Milieu ein. Präsent sind dabei implizit die (echte) Polizei mit ihren Einsatzwagen, die das Interview kritisch beäugt, die Presse, Schaulustige und Kinder, die Kluges Kamera offensichtlich für eine Presse-/Nachrichtenkamera, somit für Realität halten. Kurz zu sehen sind auch die Demonstranten und Hausbesetzer selbst. Sie werden aber vor allem durch eine weitere akustische Ebene vertreten, durch das Musikmaterial des Arbeiterliedes *Der heimliche Aufmarsch* von Hanns Eisler und Erich Weinert in einer Aufnahme von Ernst Busch, welches am Schluss des Filmes NIEMANDSLAND (Deutschland 1931) von Victor Trivas erklingt. Das Lied fungiert damit als Indikator für das Milieu der linken Hausbesetzer wie die Sprachform für das des Unternehmers: Es stellt die Protestierenden in einen bestimmten politischen Jargon und eine moralische Enklave, das „Niemandland“. Von all dem nimmt der Abrissunternehmer nichts wahr, die Hausbesetzer interessieren sich nicht für das Weiterfahren oder Blockieren der Straßenbahn, die Kinder nicht für den „Ernst der Lage“. Kluge beschreibt diese disparaten Wahrnehmungspartellen als Ausgangspunkt einer neuen dokumentarischen Haltung:

Das vehemente Unbehagen, das das kritische Bedürfnis an dieser Parzellierung („mit Privatheit geschlagen“) empfindet, darf nicht dazu führen, daß man stillschweigend den Sachverhalt umfälscht. Es gilt festzuhalten,

daß, von den Beispielen des Films einmal ausgehend, die Hausbesetzer, die Karnevalisten, die Studenten, die Jungunternehmer, die Astrophysiker, der feiernde Polizeichor usw., daß diese verschiedenen Parzellen an Erfahrung einander wechselseitig nicht wahrnehmen. Man muß schon sehr suchen, um vier lebendige Augen zu finden, die einen gesellschaftlichen Grund haben, alle diese verschiedenen Bereiche zu berühren, die doch nur insgesamt ein Stück Stadt ausmachen (Gassen 2007).

Diese „vier Augen“ sind die Augen der beiden Hauptdarstellerinnen. Rita ist auch das verbindende Element der oben beschriebenen Szene: Während noch das Arbeiterlied erklingt, steht Rita als Spionin am Rande des Geschehens und fotografiert die „Realität der BRD“. Erst in ihren Kamerabildern entsteht für den Zuschauer ein Zusammenhang der Ereignisse.

Beide Protagonistinnen erhalten von Kluge die Aufgabe von Sonden. Sie bleiben in den komponierten Dialogen Fremdkörper, auf deren Folie sich das Sprachhandeln der Milieuvertreter entfaltet. Die „Sprechweisen öffentlicher Ereignisse“ und ihr sprachliches Mimikry werden so radikal dargestellt, dass sie sich selber dekonstruieren. Kluge zitiert diese Sprechweisen für eine Analyse des Aneinander-vorbei-Redens: Die unbestimmten Vorstellungen und Gefühle der Frauen geraten immer wieder in Konflikt mit den geradlinigen und eindimensionalen Denkweisen gesellschaftlicher Autoritätspersonen.

Alle Sprachbiotope werden dabei durch eine Auffüllung mit akustischem Material – und vor allem durch Musik – im Sinne einer kritischen Interpretation des Dargestellten und damit letztlich im Sinne einer Sprachkritik nachbearbeitet. (Kluge/Reitz geben leider lediglich Wagner und Verdi als Komponisten an, der Film beinhaltet aber weit mehr Musik.) Es gibt zum Beispiel allein vier Bereiche von Liedern, die alle verschiedenen Massen zugeordnet werden: Es gibt das bereits erwähnte sozialistische Liedgut, welches neben dem momentanen Szenenkommentar auch das abwesende „andere Deutschland“, die zweite deutsche Realität repräsentiert. Es ist den Hausbesetzern und Studenten sowie den solidarisch streikenden Arbeitern zugeordnet. Dann gibt es eine Auswahl an Karnevalsliedern und -musik, die typischen Lieder des Männergesangsvereines im Polizeichor und die Stadiongesänge der Fußballfans. Das Lied bewegt sich bei Kluge immer auf einem schmalen Grat zwischen diegetischer Musik und extradiegetischem, musikalischem Kommentar, deren Übergangsbereich absichtlich verunklart wird.

Was sich an der Montage der Sprachinseln zeigen ließ, tritt fast noch radikaler als akustisch angereicherte Montage auf. Als Beispiel mag hierzu das WM-Qualifikationsspiel dienen (0:22:07-0:24:26). Wieder ist Rita Müller-Eisert als Agentin mit ihrer Kamera vor Ort und beobachtet zunächst, dass die ordnenden Polizeikräfte im Ernstfall nicht in der Lage wären, die Massen der Fans zu kontrollieren. Auf der Zuschauertribüne, auf der sie zusammen mit einem Straßenpolizist sitzt, entdeckt sie eine fast poetisch anmutende Qualität der ihr sympathischen Masse. Kluge montiert hierfür das vorfindliche, diegetische Material – die Fangesänge – mit drei weiteren akustischen Schichten: Marschmusikbruchstücken, Tönen

einer Orgel sowie einer Art Spieluhrmusik. Die lyrische Qualität der Szene ergibt sich durch die Kombination dieser montierten und verfremdeten Klänge mit einer optischen Assoziation von Mond und Sternen (hervorgerufen durch Stadionstrahler und Feuerwerkskörper), unter denen die Menschen friedlich singend nach Hause gehen.

Diese synästhetische Komposition dient aber nicht etwa dem Wunsch des Rezipienten nach einem tieferen Zusammenhang oder einer musikalisch geleiteten Identifikationsplattform. Die Zusammen-Stellung der Elemente unterstreicht in Kluges Sinne nur ihren „Rohstoff“-Charakter:

Der Film produziert nicht Aussagen, sondern *Proportionen*; einen *Gegenstand*, mit dem man sich auseinandersetzen kann. Wir gehen von der Beobachtung aus: daß es keine die einzelnen Arbeitsbereiche, Produktionsmilieus übergreifende sinnliche Erfahrung gibt, jedenfalls nicht organisiert. Lediglich die Scheinöffentlichkeit bildet eine Ordnung und Einheit, z. B. in den Medien. Der Abgeordnete Bieringer z. B., spezialisiert auf die große Übersicht, bezahlt diese Übersicht damit, daß er von nichts irgendetwas Genaues weiß. Wir nehmen also an, daß ein die Milieugrenze überschreitendes Erkenntnisinteresse nur etwa so realistisch ist, wie unsere Inge Maier oder die Spionin Rita. Die Frage heißt: Wie geht man mit einer ungeordneten Wirklichkeit um, mit Misch-Erfahrung? Wie lernt man inmitten von Irrtümern? Wie geht man mit verzerrten objektiven und subjektiven Eindrücken um. Man muß sich auf den *Rohstoff Wirklichkeit* einlassen (Gassen 2007).

„Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“

Aber, so Kluge: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest“ (Kluge 1975c, 130). Und insbesondere dieser „Realismus als Prinzip“ kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften und vor allem mit der „Protestarbeit“ der Rezipienten an der filmischen Darstellung der Realität verwirklicht werden. Und um ihn in die aktive Rolle zu zwingen, ist keine narrative oder film-diegetische Führung des Rezipienten möglich, es entsteht kein „Sog“, keine „Spannung“, im Gegenteil: Die episodenhaften Ereignisse zwingen den Betrachter, Handlungskontinuität zwischen den Szenen selbst zu assoziieren. Der Zuschauer selbst wird zum Regisseur. Einzig konstanter Faktor der Darstellung ist die Charakterisierung der (meist weiblichen) Hauptfiguren, um die sich mosaikartig die Partikel der „audiovisuellen Steinbrüche“ (Barg 1996, 101) des filmischen Materials lagern. Mehr Zusammenhang des montierten Materials kann und will Kluge nicht liefern. Es entstünde dann eine lineare „Real-Ordnung, die das chaotische Ganze nicht faßt“ (Kluge 1975a, 120). In seiner Studie zu Kluges narrativen Strategien hält Werner Barg fest:

Kluge misstraut den in Kamerabildern festgehaltenen Ergebnissen seiner *soziologischen Experimente* derart, daß er sie in komplexen kinematographisch-filmischen Montagekonstruktionen permanent *gegen den Strich* des Realitätsprinzips filmischer Erzählkonventionen *bürsten* muss (Barg 1996, 211).

Sein analytisches Filmverfahren bezeichnet Kluge daher konsequent als „Raubbau“. Ein geschlossenes System würde dieser Erfahrung widersprechen. Kluge:

Man kann das so sehen: seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein. Die technische Erfahrung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt. Deshalb sind technische Massenmedien nicht das Elementare. Das gilt für alle Massenmedien. Sie können deshalb gar nicht vollständig sein. Elementar, d.h. das umfassende Massenmedium, ist die lebendige Arbeit, die das ununterdrückbare Produktionsverhältnis ist. Sie besitzt, wenn auch unerforscht, einen autonomen Realismus, der die Potenz hat, Irrtümer und Defizite jeder realistischen Konstruktion zu korrigieren (Kluge 1975a, 120f).

In Kluges Filmen der 1970er Jahre, vor allem in *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* (BRD 1973), *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT* (BRD 1974) und *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979), werden die weiblichen Kunstfiguren diesen Überlegungen entsprechend konstruiert. Durch ihr Verhalten wird Negt/Kluges Produktionstheorie von Öffentlichkeit paradigmatisch vorgeführt, sie konstruieren die dort geforderte neue Sinnlichkeit. Mithilfe dieses Konzeptes wird es mit filmischen Mitteln möglich, vorfindliche Tatsachenzusammenhänge in den gesellschaftlichen Situationen wie im Geschichtsprozess insgesamt zu entschlüsseln (Negt/Kluge 2001); vgl. auch Barg 1996, 222).

„Man muss den versteinerten Dingen ihre eigene Melodie vorspielen, um sie zum Tanzen zu bringen. Sinnlichkeit ist die Basis aller Wissenschaft“

Sinnlichkeit und Tatsachen: Die Massenmedien und die Gesellschaft trennen beides, die Agentin Rita Müller-Eisert ist aber nicht bereit, diese Konvention zu akzeptieren, und so gerät sie immer wieder in Konflikt mit ihrer vorgesetzten Dienststelle, die mehr „Tatsachensinn“ fordert. Statt die Hausbesetzungen und Fußballspiele zu dokumentieren, soll sie vielmehr die Themen der Medien wie Zeitung und Kino aufnehmen. Ritas seitenlange Berichte über Alltagssituationen werden als „Agentenlyrik“ abgelehnt. Rita Müller-Eisert:

Ich untersuche mit meinen Mikrofonen und Kameras die konkrete Wirklichkeit der Bundesrepublik ich bin der festen Überzeugung dass hier die wirklichen Geheimnisse liegen und nicht auf dem Gebiet der Ausspähung von Staatsgeheimnissen. Sogenannte Staatsgeheimnisse, wenn's wirklich Geheimnisse sind, die kann ich am übernächsten Tag im Wirtschaftsteil der FAZ nachlesen (Kluge 1974).

Kluge behauptet im Rückgriff auf Karl Marx: „Im menschlichen Kopf sind Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen“ (Kluge 1975). Im Film liest Ritas Gefährte ihr aus den Werken Karl Marx' vor und endet mit der zitierten Stelle: „Dingen ihre eigene Melodie vorspielen“. Die Musik wird durch die Montage dieses Zitats zur Metapher des Realismus als Methode.

Das verleiht der Musik in den Filmen Kluges tatsächlich einen ungewöhnlichen Status: Als Filmmusik im herkömmlichen Sinne ist sie nahezu uninteressant, oft unverständlich eingesetzt, selbst wenn man ihr kontrapunktische Wirkung zuschreiben will. Die Musik ist überhaupt fast nie um ihrer Wirkung willen Bestandteil einer Szene. Vielmehr erfüllt sie als eigenständiges, vorfindliches Material eine bestimmte *Funktion* in den montierten Situationen. Sie ist abstrakte Konstruktion, die sinnlich in Erscheinung tritt. In der Musik sind Tatsachen und Wünsche nicht nur ungetrennt, sondern auch gar nicht trennbar, das macht die Kunstform Musik aus.

In dem kleinen Artikel „Die realistische Methode und das sogenannte ‚Filmische‘“ (1975) erläutert Kluge sein Realismusprinzip als ein musikalisches:

Endlich zu begreifen wäre: des Kinetographen oft zitierte „dokumentarische Authentizität“ ist nichts anderes als die hohe Stilisierung der Oper. Daß soziale Wirklichkeit nicht bei Abfilmung von Gegebenem sich folgerichtig einstellt, darauf ist zu verweisen in Anbetracht der herrschenden Mißverständnisse, bei Wiederholung von Brechts Bemerkung: „Die Lage wird nicht dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache *Wiedergabe der Realität* etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist ins Funktionale abgerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich *etwas aufzubauen*, etwas *Künstliches*, *Gestelltes* (Kluge 1975a, 116).

Musik ist also im besten Sinne das utopische Material der Kluge-Filme, die vorgefundene Form gelungener Synthese von Tatsache und Wunsch und von aktualisierter Einbettung in die Geschichte.

Damit ist auch klar, warum Kluge sich nicht für „Filmmusik“ im eigentlichen Sinne interessiert: Musik ist ein gleichberechtigtes Element des „Rohstoffs Wirklichkeit“. Filmmusik würde die Aufmerksamkeit lenken, eine Wirklichkeit schaffen, eine Geschichte erzählen. Stattdessen fungiert Musik bei Kluge als Zeichen der „Sinnlichkeit des Zusammenhangs“ der Wahrnehmungskonzeptionen der Wirklichkeit und entgeht damit der „Departementalisierung des sinnlichen Interesses“ (Gassen 2007).

Man kann sogar soweit gehen zu sagen, Musik sei der fehlende Erzähler der Klugeschen Filme der 1970er Jahre. Denn vor der Folie der Berufssprachen der jeweiligen Erfahrungspartellen bleiben die „Sonden-

Frauen“ „sprachlos“, eine eigene, wenn oft auch nur innere Stimme der Protagonistinnen wird erst durch die Materialeigenschaften der Musik hergestellt. Musik gestaltet den Eigensinn des Innenlebens und kritische Kommentierung des Dargestellten. Sie fungiert als erzählerische Nahtstelle der nebeneinander montierten Lebenswelten, sie ist dort eigene Stimme, wo Anpassungsversuche scheitern. Musik ist die Utopie, sie bringt als konnotatives Verweisungsgeflecht von „außen“ abstrakte Nachrichten in den radikal unterbrochenen Handlungsfluss. Sie *schafft* diesen Fluss überhaupt erst: „Die Wünsche beharren [...] auf dem roten Faden der Erzählung, der die Realzusammenhänge menschlich sortiert und die erdrückende Mehrheit des Erzählbaren dabei ausgrenzt“ (Kluge 1975a, 117f).

Götterdämmerung: Musik als „roter Faden“

Ein erhellendes Beispiel für diese „Nachrichten von Außen“ liefert die Behandlung der Musik Richard Wagners in *IN GEFÄHR UND GRÖSSTER NOT*. Der Film beginnt mit zwei Instrumentalstellen aus der *Götterdämmerung*. Einige Takte aus dem Vorspiel und einige Takte aus „Siegfrieds Trauermarsch“. Warum gerade dieser Zusammenschnitt? Kluge hätte lange instrumentale Passagen zur Verfügung gehabt, die er (zusammen mit Beate Mainka-Jellinghaus) hätte nicht schneiden, ein- und ausblenden müssen. Hier drängt sich der Verdacht einer bestimmten Absicht auf: Sein Filmmaterial bezieht zu den Regieanweisungen in Wagners Partitur Stellung.

Gleich zu Beginn des Filmes ist eine etwa fünfminütige Szene mit der Musik der *Götterdämmerung* unterlegt. Die Szene besteht aus zwei Teilen, denen der kaum wahrnehmbare Schnitt der Musik entspricht.

Der erste Teil (0:00:47-0:02:22) zeigt zunächst die oben erwähnten vier Zwischentiteltafeln mit den Elementen bzw. Themen des Films. Durch die Einbettung dieser den Film gliedernden Zwischentitel während der ersten Musiksequenz erscheint die Interpretation im Sinne einer Kontextualisierung der Filmthemen in die Musik Wagners gerechtfertigt. Die Themen erscheinen in die Musik eingeklammert.

Des weiteren zeigt der Abschnitt mehrere Arbeiter, die eine Art Loch schaufeln. ‚Graben‘ ist bei Kluge neben der Grab-Assoziation in vielen Filmen „äußerer Ausdruck der eigentlichen Arbeitsleistung“ (Barg 1996, 225), das Graben als *lebendige* Tätigkeit setzt die Zusammenhanglosigkeit menschlichen Eigensinns frei. Graben ist aber zugleich ein Graben „in die unterhalb des Nützlichkeitsverhaltens liegenden Zonen des Bewußtseins, die als Möglichkeiten vergessen wurden“ (Carp 1987, 51). Die Bauarbeiter folgen daher hier der Wagnerschen Regieanweisung, die Musik ist die der Normenszene am Anfang der *Götterdämmerung*:

(Der Vorhang öffnet sich langsam. – Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages, auf dem Wälkürenfels. – Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein. – Die drei Nornen, hohe Frauengestalten in langen dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste (älteste) lagert im Vordergrund rechts unter der breitästigen Tanne; die zweite (jüngere) ist an einer Steinbank vor dem Felsengemache hingestreckt; die dritte (jüngste) sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhensaumes. Düsteres Schweigen und Bewegungslosigkeit.)

Das „düstere Schweigen“ der Bauarbeiter/Nornen ist gut zu sehen und beinhaltet unverkennbar auch ironische Züge. Zwar sind die neuen Fäden des Schicksals Strom, Gas und Wasserleitungen, aber sie beinhalten als erzählerische Funktion am Anfang des Filmes einen Prolog, der die Möglichkeit unverwirklichter Handlungsstränge – im Zusammenhang mit dem beschriebenen Graben – als utopisches Moment offen lässt. Die individuelle Suche nach diesen subdominant mitklingenden Möglichkeiten, dem „Eigentlichen und Authentischen“, muss scheitern. Diese Erfahrung machen auch die Protagonistinnen anderer Kluge-Filme: Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert aus *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979), Anita G. aus *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) und Rita Müller-Eisert aus *IN GEFahr UND GRÖSSTER NOT* sind „an der Wahrheit interessiert“. Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert gräbt die deutsche Vergangenheit tatkräftig aus. Sie sucht das „wahre Material“, Knochen und Tonscherben. Im Zusammenhang mit diesem immer wiederkehrenden Graben wird die Materialität der Musik auch als historisches Material sinnlich veranschaulicht.

Im zweiten Teil der Szene (0:02:23-0:05:12) erklingt ein Ausschnitt aus Siegfrieds „Trauermarsch“. Die entsprechende Regieanweisung zu dieser Stelle in der Partitur fasst das politische Geschehen des Filmes kritisch zusammen:

(Aus dem Rheine sind Nebel aufgestiegen und erfüllen allmählich die ganze Bühne, auf welcher der Trauerzug bereits unsichtbar geworden ist, bis nach vornen, so daß diese, wäh-

Es ist zwar nicht der Rhein, aber Nebel steigen während der Originaldokumente der Straßenschlachten zwischen den von der Kamera eingefangenen Häuserfluchten sehr wohl auf: Die Dunstschleier der Wasserwerfer hüllen diese „Bühne“ auf geradezu erschreckende Weise ein. Auch der Trauerzug erfährt eine Klugesche Ersetzung durch Züge der verschiedenen Art: Karnevalsumzüge, Polizeizüge, die anrücken, und erzwungene Um-Züge der Hausbesetzer. Dann inszeniert die Musik den folgenden Kameraflug über die Stadt als Dokumentation eines „neuen Walhalls“, die Flugaufnahme zeigt den „neuen Hort“ des modernen

Finanzzentrums Frankfurt, und wie der Wagnersche Hort führt auch dieser „moderne Hort“ letztlich zu den kriegsähnlichen Konflikten der Straßenschlachten, symbolisiert durch die Handelszentren des Geldes: das United-States-Trade-Center und die Deutsche Bank, goldglänzend in der Morgensonne wie das Rheingold. Zum prominent erklingenden Schwertmotiv nimmt die Kamera schließlich den Bundesadler der Polizeidirektion ins Visier, dann blendet die Musik aus. Der Adler kehrt als Symbol in drei Bereichen wieder: Als Symbol der Staatsgewalt (Polizei), des parodierten Staates (Karneval) und als Bild der gescheiterten Perspektive, des nicht vorhandenen Überblicks der Politik mit einem „Vogelflug“ über die Stadt.

An einer anderen, kurzen Filmszene (0:31:00-0:32:12) montiert Kluge wieder ein Stück „Trauermarsch“ und setzt so eine filmische Klammer: Ritas Gefährte Max, der einzige mögliche positive männliche Protagonist – er studiert immerhin Marx' Theorie der Sinnlichkeit im Original –, packt seine Koffer und verlässt die Stadt offenbar für immer, man weiß nicht, wohin. Während seines letzten Auftritts klingt der Trauermarsch noch einmal kurz mit einer Stelle an, deren Regieanweisung lautet: „Siegfried sinkt zurück und stirbt. – Regungslose Trauer der Umstehenden“ – ein Siegfried allerdings, für den sich im Grunde hier nur Rita interessiert.

Wenn die Figur des Max offenbar durch die Musik der Figur des Siegfried zugeordnet wird, liegt ein Vergleich der beiden Frauengestalten mit Guttrune und Brünhild nahe. Inge Meier flieht aufs Land – vielleicht kehrt sie mit einem irgendwo auf dem Lande gefundenen Etzel, wie Guttrune, zurück und rächt sich gesellschaftlich für das ihr geschehene Unrecht der ständigen sexuellen Ausbeutung durch wohlhabende und einflussreiche Männer? Rita Müller-Eisert trennt sich dagegen radikal von ihrer Vergangenheit, trennt sich von ihrem Spionage-Übervater, der nur an seinem Gold interessiert ist (genauer gesagt, dem „Vaterländischen Verdienstkreuz“ in Gold). Der Zuschauer erfährt nicht, was sie stattdessen macht – sie reitet zumindest nicht wie Brünhild ins Feuer –, aber sie wird etwas tun, denn „sie interessiert sich für die Wahrheit“. Die Musik wird hier in gewissem Sinne zur Erzählerin des Schicksals, sie spannt den narrativen „roten Faden“, nach dem der Zuschauer sucht.

Eine weitere Regieanweisung Wagners aus der von Kluge zitierten Stelle lautet:

Der Mond kommt zwar in der Anfangssequenz nicht vor, ist aber das prominente Schlussbild des Filmes. Von Ulrich Gregor auf die Funktion des Schlussbildes angesprochen, erläutert der Regisseur, für ihn sei der

Mond, der sich überhaupt nicht verändert, ... eine Metapher für den Satz: es gibt Objektives. Es gibt irgendwo eine Stelle, die nicht mit Menschen zu tun hat. Man kann alles umgraben in der Welt und mit Bombentrichtern übersähen – es wird den Mond nicht tangieren (Jansen/Schütte 1976, 168).

Der Mond-Schluss hat also mehrere Funktionen. Zum ersten – wie Kluge es nennt – „die Verwandlung einer Mond-Metapher in eine Film-Metapher, weil der Mond ‚wie eine Irisblende‘ aussieht, die stehen bleibt“ (Jansen/Schütte 1976, 169). Zweitens eröffnet der Mond den Rückbezug auf den Anfang. Durch den Mond werden rückblickend die Momentaufnahmen des Films im Klugeschen Sinne in ihre Schicksalhaftigkeit eingeordnet, Mond und Nornenfäden bilden eine große Filmklammer. Im *Ring* kommt es durch den Eigensinn Einzelner zu katastrophalen Ereignissen; Mord, Zerstörung und Verrat überziehen die Individuen, aber das Volk wird schließlich – ganz nach der Idee Feuerbachs (hier ist der Marx-Bezug wieder unverkennbar) – von den Tyrannen zur eigenen Protestarbeit befreit. Protest ist für Kluge *die einzige* Realitätskategorie, genauso objektiv und immer gewährleistet wie der Mond (vgl. Kluge 1975b). Die Musik verweist auf den Mond, Mond und Musik sind die Metaphern für das archimedische Moment, von dem aus die Welt verändert werden kann und muss. Mond und Musik bilden das positive und unverrückbare Material der Utopie. Utopie, Protestarbeit und damit die „neue Form des Dokumentarfilms“ sind für Kluge mit der Idee der Oper verbunden:

Seit Jahren versuche ich mit literarischen und filmischen Mitteln die Opern-erzählung zu ändern [...]. Ich fühle in mir einen tiefen Unglauben an das Tragische; sozusagen gegen die Melancholie, in die unsere Kultur verliebt ist. Bei jedem Experiment aber fühle ich den großen Eigensinn, die massive Trägheit, die die Unglücksnachrichten, die in den Opern und Romanen aufbewahrt werden, ausüben. Es ist schwer, die glücklichen Auswege zu finden, wenn man nicht lügt. Diese Einsicht ist nichts, was den Fortgang meiner Experimente behindert (Kluge 1984, 14).

Literatur

- Barg, Werner (1996) *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*. München: Fink.
- Carp, Stefanie (1987) *Kriegsgeschichten. Zum Werk von Alexander Kluge*. München: Fink.
- Jansen, Peter/ Schütte, Wolfram (Hrsg.) (1976) *New Hollywood*. München: Hanser.
- Gassen, Heiner (ed.) (2007) Texte von Alexander Kluge und Edgar Reitz. In: Kluge, Alexander / Reitz, Edgar: *IN GEFahr UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (BRD 1974)*. München: Zweitausendeins, DVD Nr. 7, CD-ROM-Bereich (Sämtliche Kinofilme.).
- Kluge, Alexander (1975a[1999]) Die Realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 114-122.
- Kluge, Alexander (1975b[1999]) Die fünf Sinne – Sinnlichkeit des Zusammenhangs. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 123-126.
- Kluge, Alexander (1975c[1999]) Die schärfste Ideologie: daß sich die Realität auf ihren realistischen Charakter beruft. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 127-134.
- Kluge, Alexander (1979[1999]) Die Utopie Film. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 140.
- Kluge, Alexander (1984) *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (2001) *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Filme

Sämtliche Kinofilme (2007), München: Zweitausendeins.

1. ABSCHIED VON GESTERN (BRD 1965).
2. GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN (BRD 1973).
7. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (BRD 1974).
10. DIE PATRIOTIN (BRD 1979).

Empfohlene Zitierweise

Katrin Eggers: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“
Sprachinseln und Musiksoziotope bei Alexander Kluge. In: *Kieler Beiträge zur
Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 96-109, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p96-109>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons
Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das
Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen
unterliegt.